

Synthèse de l'année 2010-2011.

Jazz et images, images du jazz, imaginaires du jazz... Pour une anthropologie du jazz.

Image ? Plusieurs significations si l'on en croit les dictionnaires. Reproduction d'un objet, représentation d'un objet ou d'une figure, représentation imprimée, illustration d'un livre, rapport de ressemblance, symbole ou représentation matérielle d'une réalité invisible ou abstraite, aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît (ex : l'image que les Français ont d'eux-mêmes), représentation mentale (par ex une image virtuelle), expression évoquant la réalité par analogie ou similitude, figure, métaphore, allégorie, clichés mais aussi imaginer proche d'onirique... Plus encore, jusqu'au milieu du 19^e, image signifie aussi idée, concept. Aujourd'hui cette signification s'est perdue. A cause sans doute de la déjà grande polysémie du terme.

Imaginaire peut être le reflet du désir dans l'image que le sujet a de lui-même, d'après Lacan et peut avoir la signification de fabuleux, fantastique, inventé, légendaire, chimérique, utopique.

J'ai un petit faible pour cette dernière signification. L'utopie, la construction de mondes qui n'existeraient pas, des alternatives à la société d'aujourd'hui va au jazz comme un gant et à la définition que donnait Johnny Griffin, philosophe ignoré et saxophoniste ténor : « le jazz est une musique faite par et pour des gens qui ont décidé de se sentir bien en dépit des conditions ».

Le jazz invite aux rêves. Il construit des images. Pour le cinéma – sauf à envelopper les images ou pour un générique, il faut écouter « Peter Gunn » de Henri Mancini, il nous met immédiatement dans l'ambiance. C'est le même qui a composé la musique de la Panthère rose, une réussite dans le genre -, le jazz est redondant ou contradictoire. Il ne peut souligner l'image. Il la combat, générant son propre univers.

Jazz et cinéma

Pourtant Jazz et Cinéma ont des points communs. Le premier tient à ce qu'ils naissent – si tant est qu'il puisse exister un certificat de naissance pour le jazz – au 20^e siècle. Ils sont les « anti-arts » majeurs de ce siècle. Tous les deux sont liés à l'industrie. Le cinéma a besoin de capitaux pour se construire, avec tout le cortège de retour sur investissement des studios, des producteurs de manière générale. L'accumulation du Capital pressionne la création artistique. L'image du créateur isolé, mourant de faim, créateur forcément maudit s'évanouit en partie. Le créateur est soumis aux forces du capitalisme. Il faut qu'il (elle plus encore) résiste pour s'imposer, pour imposer sa création.

Le jazz est lui aussi à ces forces. De manière plus subtile. Il a besoin des techniques et des technologies de reproduction du son. Pour construire son patrimoine. Les enregistrements, le disque ont aussi – surtout – une place dans le legs de l'héritage. La dimension d'oralité du jazz, venant de ses racines africaines, suppose de l'entendre pour le comprendre, l'appréhender et le connaître au sens le plus fort du terme. La partition ne suffit pas. L'écrit ne dit pas ce qu'est le jazz. Bix Beiderbecke a appris en écoutant les 78 tours de l'ODJB – Original Dixieland Jazz Band -, premier groupe de jazz à avoir enregistré sous le nom de

« jass » en mars 1917,¹ un groupe qui fait « image » puisque composé d'immigrants de la deuxième génération de Siciliens et de Juifs d'Europe de l'Est, des Américains à trait d'union comme on disait à cette époque reculée. Bix a ainsi étudié – oui le terme n'est pas trop fort, voir sa biographie par Jean-Pierre Lion, aux éditions Outre Mesure – en ralentissant la vitesse du disque pour construire son jeu au cornet. Il rencontrera plus tard Louis Armstrong et une circulation des idées aura lieu. Louis a influencé Bix qui lui a transmis sa propre utopie. Il entendait des sons dans sa tête qu'il essayait en vain de reproduire.

Le même processus se retrouvera avec Charlie Parker. A Kansas City – dans le Missouri, l'autre, au Kansas est une ville livrée aux croyants sectaires qui font de la Bible le livre d'Histoire de référence, enseignant que le monde a été créé en sept jours. Mais ils ne se sont pas interrogés sur la raison pour laquelle Dieu s'est reposé le 7^e jour. Plusieurs hypothèses ont été formulées. Pour rire de sa création et faire rire les hommes, on sait depuis la nuit des temps philosophiques que le « rire est le propre de l'Homme », ou plus poétiquement pour entendre « le murmure du temps ». - où est né Parker, à partir de 1934, il a 14 ans, se produit au Reno Club, Count Basie est son orchestre et dans cet orchestre le personnage clé c'est le saxophoniste ténor, Lester Young, « The President ». Tous les soirs, au mépris des règlements dans cette ville ouverte à tous les trafics et à tous les gangs, le jeune garçon assiste aux feux d'artifice de l'orchestre. Il est tombé sous le charme du saxophoniste et veut jouer du saxophone. Sa mère lui achètera un alto. Il pensera qu'il est possible d'en jouer sans apprendre... Il faudra que Lester Young enregistre en 1936 – il a 29 ans et son style est affirmé – pour que le jeune Parker comprenne, étudie son style, son phrasé, sa manière d'improviser grâce au disque. Lui aussi ralentira le 78 tours pour s'imprégner de Lester Young. Il l'apprendra par cœur par l'écoute et non par la partition. Sans le disque, Parker n'aurait pu s'approprier Lester Young. Il dira plus tard qu'il n'a pas été influencé par Lester. C'est vrai au sens strict. Il l'a digéré, assimilé. D'une certaine façon, il est Lester Young pour devenir Charlie Parker. Le passé construit son avenir et le projette comme génie. Une position pas très enviable.

« Bird »

Faisons immédiatement, par un esprit d'escalier mais en lien avec le sujet, un lien, avec le film. Clint Eastwood a essayé de dessiner le portrait de Charlie Parker dans « Bird » le surnom du saxophoniste alto. Au départ il est « Yardbird », le bleu, le poulet pour sa manière de marcher mais aussi, on peut l'imaginer, par sa volonté de jouer même s'il n'est pas à la hauteur. C'est l'image de transition dans le film. A une jam-session – un « bœuf » en français – il commence bien et il se prend les pieds dans les tapis d'une improvisation mal préparée et d'un son mal assuré et Jo Jones, le batteur de l'orchestre de Count Basie, pour l'arrêter lui aurait envoyé sa cymbale. Horreur et damnation ! Ce serait là l'explication du génie. Cette blessure qui ressort d'une psychanalyse de bazar. Ce film est raté. Il ne manque pas un bouton de guêtre, tout y est ou presque sauf la vision de KC la ville ouverte et le génie parkérien qui

¹ Le jazz n'est pas né en mars 1917. C'est dommage. La coïncidence dû sans doute au « Zeitgeist » est formidable. Le 8 mars 1917, pour la journée internationale des femmes, la révolution commençait. Pour mémoire, Jim Europe Reese qui allait débarquer comme Lieutenant de l'armée américaine à la tête de son orchestre de jazz fin 1917 à Saint-Nazaire et le 1^{er} janvier 1918 à Brest pour combattre dans les rangs de l'armée franco-britannique tout en faisant connaître cette nouvelle musique qui allait servir d'étendard – comme l'avait écrit Michel Leiris – à la nouvelle génération révoltée, en France notamment, par la Barbarie de cette guerre (voir annexe 2), était déjà propriétaire de club à Harlem et avait son orchestre avant 1914. Pour dire que le jazz n'a d'image de sa naissance. Seules des hypothèses peuvent être hasardées. Comme il n'a pas de certificat de naissance, il n'en aura pas de décès non plus. Un jour peut-être le jazz se fondra dans d'autres musiques pour créer une nouvelle musique du 21^e siècle... Nous aurons plus tard l'occasion d'y revenir. Ou plutôt d'y venir...

plane au-dessus de tous les autres est absent. Comment porter à l'écran ce génie ? Comment éviter les clichés – les images, l'imagerie traditionnelle – qui collent aux musiciens de jazz, à Parker, de la drogue et de sa dépendance. Non pas que Parker fut « clean ». Il est « junkie » dès l'âge de 14 ans semble-t-il. Son imaginaire est sollicité. La drogue disait déjà Baudelaire ne rend pas un imbécile intelligent, elle permet d'autres expériences mais elles ont un prix et ce prix est cher payé. L'art de Parker ne se réduit pas à ces clichés. Il est art d'abord. Avant tout. C'est du génie du jazz, de la musique en général qu'il faut parler de Parker, qu'il faut l'analyser. C'est Julio Cortazar, dans « L'homme à l'affût » - El Perseguidor en espagnol ; mot qui signifie à l'affût de l'avant-garde, du futur -, qui permet d'approcher Parker. L'auteur se dédouble. Créateur et critique, deux faces de la médaille qui ne se rencontrent jamais mais qui font pourtant partie du même ensemble. Les clichés, les images dans un « topic » ne peuvent rendre compte de cette réalité impalpable, le génie. Les images sonnent creux. Elles ne font partie que de l'apparence. Toute la courte vie de Parker – il meurt à 35 ans, le 12 mars 1955 chez la baronne Nica – a été rythmée par le jazz, par la musique. Il est loisible de s'interroger sur son existence. Sa musique est la seule façon de le présenter. Il faut l'écouter et l'écouter encore. Il transcende tous les styles, toutes les époques même s'il est le créateur du bebop, avec « Dizzy » Gillespie, même s'il est totalement inscrit dans cette période de l'après seconde guerre mondiale.

Fallait-il faire un film ? Si oui, une fiction était nécessaire. Ou des images d'archives – elles sont, c'est vrai inexistantes pour le Bird, un paradoxe – pour arriver à ce film que Charlotte Zwerin a réussi sur Thelonious Monk, « Straight No Chaser » - le titre d'une des grandes compositions de Monk fait office de déclaration monkienne, il aime le whisky sec sans accompagnement de la bière, une spécialité étatsunienne. Monk est vivant. La baronne Nica, Nelly l'entourent, et c'est du grand cinéma. Seules les femmes cinéastes peuvent réaliser cette empathie avec le personnage de leurs films ?

« Kansas City »

Le deuxième film qui vient immédiatement à l'esprit est celui de Robert Altman, Kansas City. Un jour, dans cette ville, du côté de 1934, moment où Pendergast, le maire truand – son frère est chef de la police² - commence à perdre le contrôle des différents trafics, arrive Coleman Hawkins, inventeur du saxophone ténor ayant subi l'influence d'Armstrong qu'il a fréquenté chez Fletcher Henderson du côté de 1925 pour un concert. After hours, il arrive au « Reno », rebaptisé dans le film, pour une jam. Il pense ne faire qu'une bouchée de ces saxophonistes qui ont nom Lester Young et Ben Webster, qui, lui aussi, a bénéficié des leçons du père de Lester Young. Et il se casse le nez. Il partira aux lueurs de l'aube sans que personne ne puisse dire qui a gagné de Lester ou de lui. Nous dirons, en tant qu'arbitre, que personne n'a gagné ni perdu. Les styles sont à l'opposé l'un de l'autre. La confrontation n'avait pas lieu sur le même terrain. Altman se sert de la musique comme arrière fond. Logiquement. Elle fait partie de KC. On entendait de la musique 23h55mn/24. Les 5 mn c'est le temps qu'il faut pour changer d'orchestre. Et la musique s'arrête un instant. Ce n'est pas un film sur le jazz même si les musicien(ne)s de jazz sont présents. C'est un film sur KC, la ville du jazz à cette époque. Le jazz et les gangsters, comme le démontre le sociologue Morris – « Le jazz et les gangsters », pour la traduction française due à Jacques B. Hess -, ont partie liée. Ils viennent des mêmes mondes, des ghettos, des quartiers pauvres dans cette société qui refuse les Noirs en fonction de son histoire fortement marquée par l'esclavage mais aussi les Juifs et les Italiens – les Siciliens. Cette exclusion conduit soit au gangstérisme pour être accepté, et la prohibition

² Pour comprendre ces liens, il faut lire les nouvelles de Dashiell Hammett, « Coups de feu dans la nuit » - éditions Omnibus – et ses romans, collection Quarto chez Gallimard soit ses œuvres complètes.

permettra des fortunes immenses – comme la drogue plus tard -, soit au jazz, soit encore au sport pour certains.

Robert Altman veut montrer cette réalité. Sans le dire, sans la souligner. C'est un film réussi et profondément américain. Il n'est pas très compréhensible pour qui ne connaît pas cette histoire étatsunienne. C'est pourquoi le commentaire de ce film dans « Le dictionnaire des films » (Larousse) : « Tableau d'époque, bonnes séquences de jazz et narration sans éclat. » Et incompréhension totale du projet, incompréhension totale de la ville, incompréhension totale du cinéma et de celui de Altman en particulier. Le commentaire de ce film prendrait des pages entières. Il faudrait reprendre chaque séquence au-delà de l'intrigue réduite à sa plus simple expression, un petit truand qui vole des gros truands. Intrigue qui révèle le début de la fin de KC. Bientôt la ville sera obligée de se reconverter. Elle était passée à côté de la grande dépression justement parce que ville de la mafia, des trafic illégaux et, à partir de 1936 – le départ de l'orchestre de Basie – elle rejoindra le cortège des autres villes. Il faut dire que l'abolition de la Prohibition – l'interdiction de boire de l'alcool dans les lieux publics – lui a porté un coup fatal.

Ce film réussit le tour de force de rendre compte d'un moment de l'histoire des Etats-Unis, c'est que n'a pas compris le rédacteur de cette notice. Elle révèle, cette notice, la place du jazz. Un film où le jazz est omniprésent ne peut pas être un grand film. Le jazz est assimilé à la variété. Pas au même niveau que les autres arts y compris le cinéma. Il pervertit du coup l'art de Altman. Or, KC est la dernière grande ville du jazz dans ces années 30. Tous les musicien(ne)s – Mary Lou Williams est à KC, elle sera l'arrangeure en chef de l'orchestre d'Andy Kirk et ses « 12 nuages de joie », elle dira : lorsque je joue, je suis considéré de la même façon que les hommes, mais ça ne dure pas, une fois sortie de scène je redeviens une femme... Être une femme ou un homme n'est pas un critère de jugement et je ne sais pas s'il existe une musique de jazz féminine mais les jazz se trouvent exclue du fait de leur condition de femmes, un problème social, des mondes de la création artistique – arrivent à KC, la seule ville qui leur offre du travail. Les truands ne sont pas des philanthropes. A KC, contrairement au Cotton Club de New York de Maiden,³ les propriétaires de club veulent un retour sur investissement. Il reste de la paille dans les clubs qui sont d'anciennes fermes et les conditions de salaire, de travail – il faut jouer longtemps, c'est une des conséquences du fait que la musique s'entend sans interruption – sont désastreuses. L'exploitation est réelle. Même si la musique est belle.

Retour au jazz et cinéma.

Ce détour était nécessaire pour introduire l'idée d'un amour impossible – mais c'est une redondance, si l'on en croit un poète anglais de la fin du 18^e, l'amour est l'union du désespoir

³ Encore un film raté. Le « Cotton Club » de Coppola n'a pas su rendre la magie de ce lieu, ni la place de ces truands vivant la nuit aux côtés de ce monde interlope de l'entertainment - paroliers, compositeurs comme Georges Gershwin, acteurs, musiciens... - se retrouvent dans la nuit de New York. Scott Fitzgerald le racontera dans « Gatsby le magnifique » - le portrait d'un gangster – et, avant lui, Damon Runyon aura participé à la création de ce monde féérique, par ses histoires de petits gangsters repris en français sous le titre « Nocturnes à Broadway » (Gallimard/Imaginaire). Pour apprécier ces romanciers et ces cinéastes – de manière positive ou négative – la lecture des derniers ouvrages de Jérôme Charyn est nécessaire. Il se livre à un exercice d'histoire et culturelle mâtinée d'approche sociologie et sémiotique de très belle facture le tout entouré par un style original d'un vrai romancier. Il ne veut rien laisser ignorer de la culture américaine. Dans « Movieland » (1990, traduit aux éditions Stock), il fait des figures du cinéma – on retrouve ici le thème de l'image dans toutes ses formes – des références culturelle participant de l'identité d'une nation. Dans « C'était Broadway » (Folio), il retrace New York et là encore explique les racines culturelles, identitaires – dans le sens d'un mouvement, d'un processus et non pas de figer dans un marbre improbable et irréel une identité éternelle – de cette nation qui un véritable « work in progress ».

et de l'impossible – entre jazz et cinéma à quelques exceptions près. Le jazz véhicule tellement d'images que des images ne peuvent en venir à bout. Prenez Miles Davis. Sa musique parle, nous parle que des années après l'enregistrement, sa musique est présente dans plusieurs films. Celle de « Kind Of Blue » particulièrement.

Le point commun qui réunit aussi ces deux anti-arts du 20^e siècle : ils sont contradictoires. A la fois œuvres d'art ou culture – tout dépend de leur capacité à transformer la donne – ET marchandise. Les produits sont reproductibles à l'infini. Il suffit d'un rien – mais c'est beaucoup – pour qu'ils plongent, en perdant leur âme, dans le monde de la seule marchandise. (voir annexe 1 « Jazz et marchandise »).

Jazz et cinéma dessinent une anthropologie et par-là même une sorte d'architecture de ce « court 20^e siècle » (pour parler comme Hobsbawm). Ils sont inséparables de l'histoire de ce siècle. Ils font à la fois partie de notre patrimoine et se doivent d'être dépassés pour trouver des voies du futur permettant à la nouvelle génération de construire ses propres mondes.

Annexe 1

JAZZ ET MARCHANDISE

Avant-propos sur les concepts utilisés. Dans cette contribution nous ferons la différence entre l'œuvre d'art – une révolution esthétique, pour simplifier on pourrait dire pour le jazz, Armstrong, Parker et Coltrane sans épuiser le sens de cette notion -, culture, un ensemble de codes connus et respectés forgeant un style, là encore pour simplifier, le jazz traditionnel, le bebop, le free-jazz, et la marchandise supposant d'être reproduite à l'identique. Le passage de l'œuvre d'art à la culture se fait par la définition de nouvelles limites, de nouveaux codes et le passage de la culture à la marchandise s'effectue lorsque toute volonté de création a disparu pour en faire un produit de consommation courante disparaissant aussi vite qu'il a été conçu. C'est le sens qu'il faut donner au terme de « variété que j'utilise dans le corps de ce texte. On pourrait ainsi parler de la « star ac » lançant un « artiste » comme une savonnette, avec la même durée de vie, sauf exception.

Le jazz naît avec le 20^e siècle. Il est la musique de ce siècle. Pas de bilan sans mentionner le jazz et sa place essentielle. Citons pour mémoire les surréalistes, Michel Leiris en particulier qui fera du jazz l'étendard de la révolte de toute la jeunesse de l'après première guerre mondiale. Pour ne pas parler de Robert Goffin qui se transformera en poète du jazz, sous couleur d'en faire l'histoire. La « Négritude » est un courant littéraire et poétique qui se réclame de cette musique-art-de-vivre.

Pourtant le jazz est le grand oublié. Peu d'historiens y font référence même lorsqu'ils parlent des courants artistiques. Ils mentionnent Joséphine Baker – à cause du scandale qu'elle provoqua plus que pour la musique écoutée – mais pas Sidney Bechet, ou alors au moment où il devient une grande vedette de la variété française vendant 1 million de disques. Ernest Ansermet, dans la revue de la Suisse Romande, avait analysé, dès 1919, le génie de ce clarinettiste et l'avait écrit, employant ce terme qui semble aujourd'hui banni.

Comment expliquer cette négation de l'Histoire, de la Mémoire ? Peut-être par les relations pour le moins incestueuses que le jazz entretient avec la sphère de la marchandise, du marché.

Le jazz comme le cinéma est un anti-art lié à l'industrie. Cette industrie a un nom particulier aux Etats-Unis, Entertainment, l'industrie du spectacle. Elle doit donc répondre aux impératifs de l'accumulation du capital, générer un survaleur, un profit en créant des marchandises dont la définition la plus exacte est de se reproduire à l'identique. Le contraire de la définition de la culture ou de l'œuvre d'art – je vais revenir sur cette différenciation qu'il faut faire – devant être unique. Plus encore avec le jazz, une création spontanée qui ne peut exactement se refaire. L'exemple le plus connu est ce « pont » sur Night in Tunisia que Parker ne refit jamais à l'identique. Le moment de sa création était passé. Ross Russell, le producteur de Dial le regretta tellement qu'il publia cette « alternate Take » dès qu'il le put la faisant accéder au statut envié de référence. La copie n'est jamais possible ou alors au prix de la perte de ce qui fait la spécificité du jazz, sa liberté, le « swing » pour employer un autre mot. La copie fatigue même le plus obtus des auditeurs lorsqu'il connaît le morceau d'origine. Il est toujours loisible de faire cette expérience.

Walter Benjamin, comme Theodor Adorno, pense que l'art, au siècle de la reproductibilité – de la marchandise donc au sens que nous venons de lui donner – a perdu son « aura », qu'il ne peut plus exercer son magistère, dévoiler de nouveaux mondes, élargir le champ des possibles. Notre expérience, à propos de peinture, vient corroborer ce point de vue. Un tableau reproduit, même lorsque le catalogue est luxueux, ne fera pas la même impression que le tableau, œuvre unique s'il en fut. Ainsi « La Parisienne » de Kees van Dongen, pour donner un exemple personnel, m'a impressionné au musée de Saint-Petersbourg, alors que la sensation n'est pas la même dans les reproductions photographiques. De même, il me souvient d'une étude en bleu d'un peintre surréaliste russe qui n'a jamais pu franchir le pas de la photo, le dégradé de bleus devenait invisible et le tableau perdait tout son attrait.

Contrairement à Adorno⁴ poursuivant le jazz d'un zèle imbécile – pour citer Brassens à propos de la Camargue -, Benjamin faisait une, timide, exception, pour le jazz conservant son aura malgré la reproduction permise par le disque.

Creusons un peu ce paradoxe, cette contradiction. Le jazz est à la fois une musique populaire et savante constituée par la liberté du musicien(ne), la fraternité et la dignité, des valeurs éthiques sans lesquelles cette musique tombe dans la variété, dans les musiques répétitives. L'aventure de la création, les changements, les métamorphoses lui sont concomitantes. Dérouter l'auditeur pour le faire participer à l'œuvre en cours, tel est l'objectif. Julio Cortazar avait bien compris l'apport fondamental du jazz – tout comme Georges Pérec – contenu dans l'effet de surprise. Il dira d'ailleurs avoir découvert le jazz et l'écriture automatique des surréalistes en même temps, cependant que Pérec déclarera avoir trouvé dans le free-jazz des éléments de réponse à la question de savoir qu'elle était l'avenir du roman après « Ulysse » et « Finnegans Wake » de James Joyce. Il utilisera les citations, les événements personnels, autobiographiques pour faire œuvre. Une construction spécifique, une forme révolutionnaire – au prix de contraintes multiples – pour construire un pont avec le fond, avec sa démonstration.

Du coup, le jazz s'oppose directement à la marchandise. Il ne peut se reproduire. Pour exister, il ne faut qu'il tombe dans la marchandise, sinon il est englouti. Un concert de jazz est toujours unique. Comme le dit Keith Jarrett, il arrive que le swing ne soit pas sur la bande,

⁴ Adorno haïssait le jazz pour des raisons trop bien déterminées. Le jazz fait la part belle à l'oralité, pour se transmettre – nous allons y revenir – tandis que toute la culture d'Adorno, compositeur lui-même, élève de Alban Berg, le poussait vers l'écrit. Il était capable de donner plusieurs « lectures » d'une partition. L'écrit supportant la contradiction et non pas l'exécution de cette partition. Une forme d'ouverture des possibles permise par le compositeur. Voir Christian Béthune, « Adorno et le jazz » et mon livre à paraître « Tout autour du jazz ».

parce qu'il, était dans l'air, dans la relation entre les musiciens et entre les musiciens et le public, participant actif à cette création spontanée.

Chacun d'entre nous sait aussi que la transmission du jazz ne pourrait se faire sans le disque, sans l'enregistrement. Le moment par définition est éphémère. Aussi, il permet la transmission. Il est impossible de comprendre le jazz – contrairement à la musique dite classique – en consultant la partition. Elle ne dit rien d'autre que les notes ou les accords. Elle ne dit rien sur le tempo – écoutez Basie et ce qu'il fait de « Lil' Darling » de Neal Hefti – ou sur la sonorité des instruments, de ces instruments dont la plupart ont été inventés ou réinventés par le jazz. La batterie d'abord, résultat des rencontres de titans de cultures se retrouvant sur le sol des Etats-Unis, cultures européennes, cultures africaine, cultures amérindiennes pour se fondre dans le jazz et donner naissance à cet instrument emblématique du jazz. Le saxophone, ténor, alto, soprano réinventé par les musiciens de jazz – même si Adolphe Sax les conçus, il n'avait pas idée de ces sonorités étranges sortant des vies de Coleman Hawkins, Lester Young, Sidney Bechet, Johnny Hodges, Benny Carter, Charlie Parker ou John Coltrane...

Le jazz est synonyme de liberté. Il ne peut s'enfermer. Sinon il n'existe plus. C'est une autre musique. Appelée d'ascenseur par exemple.

L'enregistrement de ce moment particulier de création – en studio ou en public – fera l'objet d'une commercialisation. La marchandise intervient ici. La reproductibilité sera celle de ce moment spécifique, contenant tout un monde, celui des musicien(ne)s, ouvrant un champ de possible. Ce moment touchera de nouveaux auditeurs, chamboulera des vies tout en permettant la connaissance de cette musique. La mémoire du jazz se forge par l'intermédiaire de ces enregistrements de moments spécifiques faisant l'objet ensuite d'une étude, d'une digestion par d'autres pour qu'ils puissent, à leur tour, forger leur propre style. On raconte que Parker – le Bird – allait écouter tous les soirs Lester Young et l'orchestre de Count Basie à Kansas City (Missouri) où il est né. Pour comprendre le style du Président, il a fallu le disque, ce premier enregistrement de 1936 – Lester a 29 ans, c'est très tard à cette époque, et son style est déjà constitué, on ne sait rien de ses premiers tâtonnements, avant qu'il ne devienne Lester Young – pour que Parker puisse décortiquer les solos, s'en imprégner, les digérer et forger ainsi son propre style, en l'occurrence une révolution esthétique, celle du bebop influençant, de ce fait, à son tour, Lester Young. Coltrane de même analysera le style de Parker pour le digérer ou, pour employer une autre image, l'absorber comme une éponge.

Pour créer cette révolution esthétique, Parker comme Coltrane ont suivi leur voie, refusant de se plier aux codes en vigueur, faisant voler en éclats toutes les limites précédentes, construisant, de ce fait, d'autres limites appelés à être dépassés lors d'une nouvelle révolution esthétique. Pour que ces œuvres d'art - une rupture dans la culture dominante – puisse exister, il faut rompre avec la marchandise. Il est loisible de trouver en conséquence la nécessité des producteurs indépendants enregistrant en faisant confiance à leurs oreilles, à leur cerveau et à leurs tripes sans tenir compte du « marketing », des goûts supposés du public. Sans eux et elles, pas de connaissance de ces révolutions. Ainsi Lion et Wolff – producteurs de Blue Note – enregistreront Monk de 1947 à 1951 (des disques considérés aujourd'hui comme faisant partie du patrimoine de l'humanité) sans enregistrer un quelconque « retour sur investissement ». Ils poursuivront tout de même. Ils risqueront la faillite. Sans la vogue du « hard bop » créée par les Jazz Messengers, Horace Silver d'abord, Art Blakey ensuite – dû à leur volonté d'enregistrer l'esprit des temps, même des temps à venir -, Blue Note aurait disparu corps et âme. Ils poursuivront dans la même voie en enregistrant Herbie Nichols qui fera, lui aussi – malgré l'aide de Billie Holiday qui

enregistrera son « Lady Sings the blues », elle mettra les paroles – un bide monumental. Aujourd'hui encore, malgré une influence diffuse, il n'est pas vraiment reconnu.

Le jazz a conservé son « aura » parce qu'il a conservé, malgré l'enregistrement, sa capacité à étonner, à faire découvrir d'autres mondes, à élargir le champ des possibles. Dès qu'il voudra répondre aux impératifs du marché, de la marchandise et donc à sa propre répétition, il disparaîtra. Tout le monde a des exemples de cette musique qui ne résiste pas à plusieurs écoutes parce que musicien(ne)s et producteurs étaient obnubilés par la nécessité de vendre, de réaliser un bénéfice, de faire un « hit », d'entrer au « Billboard », les classements des meilleures ventes. Il n'est, paradoxalement, pas contradictoire d'y entrer avec des réalisations du corps et de l'âme. Ainsi Ray Charles et Aretha Franklin pour en citer au moins deux.

Ainsi l'enregistrement, le disque se dédouble. Il est à la fois marchandise – il se reproduit à l'identique – et sujet de mémoire, patrimoine permettant à d'autres d'en prendre connaissance. Les rééditions viennent indiquer comment la marchandise peut submerger le sujet de transmission. Connaître le passé est absolument nécessaire. On pourrait presque dire qu'il n'existe pas, mangé qu'il est par le présent. Les rééditions sont donc nécessaires pour faire connaître enregistrements et musicien(ne)s. Mais, en ces temps de libéralisme économique – résumé par la nécessité d'augmenter le profit à court terme – elles tendent à reproduire les mêmes albums déjà réédités. Une politique judicieuse sur ce terrain semble avoir été abandonnée. Beaucoup de trésors dorment sans doute dans les caves de ces producteurs. Qui ira les dénicher ? Avec le risque de mévente et d'augmentation des coûts. Il faut faire des recherches, payer une équipe... Il est plus facile de reprendre ce qui a déjà été fait... La culture a un prix.

Sans parler de l'œuvre d'art. Là le risque économique est maximum. Contrairement à une idée répandue, il semble bien que l'Original Dixieland Jass (sic) Band – ODJB, le premier orchestre à avoir utilisé le terme « jazz », cette musique existait déjà auparavant – de Nick La Rocca et Larry Shields ait eu du mal à trouver un producteur. Columbia refusa et s'en mordit les doigts et RCA accepta, après beaucoup d'hésitations du marketing rechignant à prendre un risque disproportionné. Ils créeront une sous marque « Bluebird » lorsqu'ils s'aperçurent qu'il y avait un marché... Le disque rapporta... aux producteurs et pas aux musiciens. Une sorte de transfert du risque.

Le scénario se renouvela pour le Bird et pour Coltrane. Cette rupture de la culture ambiante, de ses codes n'est pas facilement acceptée même si elle correspond à une avant-garde s'élargissant au fur et à mesure de la compréhension que cette musique est celle de toute une génération.

Aujourd'hui, la connaissance des ruptures possibles est bloqué par la « culture du résultat » aussi bien sur le terrain des albums que sur celui des concerts. L'impératif de la réussite s'inscrit dans ce climat général. Les producteurs indépendants font faillite, les grandes compagnies – les majors – licencient et les œuvres d'art semblent avoir disparu de notre horizon. Notre champ des possibles se rétrécit. La place même des marchés financiers, dans le contexte du processus de mondialisation actuelle, seuls marchés à être véritablement internationalisés, diffuse des critères s'imposant à l'ensemble de l'économie, des critères de profit à court terme. En conséquence toutes les projections dans le moyen ou long terme s'évanouissent. Or, une musique nouvelle met du temps pour s'imposer. Elle ne peut accepter ces contraintes.

S'impose une sorte d'uniformité, de reproduction de styles déjà connus.

La politique culturelle devrait rompre avec ces impératifs. Elle devrait se développer pour permettre la création, accepter l'échec, seule façon d'avancer. Financer les arts pour

permettre des rencontres, pour rompre avec la culture dominante et surtout avec la marchandise.

Le jazz, pour exister, pour vivre suppose une économie non marchande. Sinon, il signe son arrêt de mort. En même temps, c'est de notre avenir à toutes et à tous dont il s'agit. Notre passé est en train d'éclater, de se décomposer en se recomposant pour des besoins de politique politicienne, pour justifier le court terme. Nous avons besoin de notre mémoire pour définir notre avenir. Le 21^e siècle, commençant avec la chute du Mur de Berlin, est orphelin d'œuvres d'art. Il serait temps de se poser la question.

Nicolas BENIES.

Annexe 2

A propos du jazz en France, retour sur des concepts, *Modernité et identité*

Le jazz arrive en Europe avec la fin de la première guerre mondiale. En 1917, débarque avec les troupes américaines, les premiers jazz-bands dont celui de Jim Europe.⁵ La diffusion de cette musique syncopée sera rapide. Elle correspond aussi à la naissance d'un nouveau type d'établissement dont le Casino de Paris sera l'emblème. En 1925, La Revue Nègre, avec Joséphine Baker – danseuse nue – et un certain Sidney Bechet dans l'orchestre, fera sensation et suscitera la levée de boucliers des « bien pensants » - comme d'habitude.

Le jazz sera assimilé à la civilisation moderne et mécanisée – pour citer Olivier Roueff⁶ - qui est celle de l'Amérique opposée à la « vieille Europe » sclérosée. L'appel du large est immédiat. Le jazz se différenciera. Un « jazz de scène » passera du côté de la Variété et deviendra populaire comme le montre les enregistrements de Ray Ventura dans les années 30⁷ ou même Charles Trenet – à partir de 1937 – qui ne craindra pas d'utiliser des rythmes syncopés sans posséder le « swing », ce balancement de liberté semblable aux battements du cœur et résistant à toute définition, alors que l'auditeur sait s'il est présent ou non. Cette partie du jazz deviendra musique populaire. Dans l'après deuxième guerre mondiale, l'audience de Sidney Bechet, son intégration indiquera que le jazz – une forme particulière – fait partie intégrante de la culture française.

Les intellectuels – une partie des surréalistes réunis autour de la revue « Documents », en rupture avec André Breton qui affirmait ne pas aimer la musique, toute la musique – joueront un rôle actif dans la diffusion du jazz. Ils en feront l'incarnation de la spontanéité, la possibilité de recomposer la culture européenne conçue comme « ancienne » et dépassée. Hughes Panassié – le pape du jazz en France avant la deuxième guerre mondiale – fera du Noir l'incarnation d'une autre culture face à la décadence de la culture française et européenne. Il s'inspire de Jacques Maritain et s'évertuera à définir le « vrai jazz », le « jazz

⁵ Il ne semble pas que ce soit un pseudonyme...

⁶ In « La France du jazz » (Parenthèses) dont nous avons rendu compte dans le n° précédent de cette revue. La plupart des informations dont nous nous servons dans cet article proviennent de cette étude, une des premières du genre.

⁷ Ray Ventura est ses collégiens ont aussi enregistré du jazz copié sur les grands orchestres américains dont celui de Paul Whiteman pour ensuite définir une sorte de « musique française », de voie française. Une trouvaille essentielle qui montre que le jazz est à l'origine d'une grande partie – sinon la totalité – des musiques populaires.

noir » face à un « jazz blanc » dénaturé et marchandisé.⁸ Impur. Jean Cocteau sera aussi de la partie, s'essayant même à la batterie, plus sensible – comme souvent – à l'attrait de la nouveauté que représente cette musique et au scandale que provoque Joséphine Baker⁹ qu'à la controverse intellectuelle.

La controverse sur le jazz, sur ce qu'il représente permettra l'entrée dans la modernité pour tous les amateurs de cette musique-art-de-vivre qu'ils soient ou non musiciens. Il est loisible de comprendre pourquoi se retrouveront au sein du Hot Club de France – créé pour diffuser le jazz, le faire écouter, l'expliquer – à la fois des tenants de la thèse de Panassié et des membres du PCF ou des surréalistes. Comme le note Ludovic Tournés, in n'est pas question de parler politique. Se forge pourtant là, une identité pour la jeunesse qui se cherche. Une identité faite de révolte contre l'ordre établi et recherche d'un autre monde qui pour être imaginaire n'en est pas moins important. La « négritude » est à la mode dans ces années 1920. Elle vient de Harlem, le ghetto noir de New York. Elle est véhiculée par le jazz – noir et américain -, mais aussi par les poètes comme Langston Hughes ou les photographes comme Van Vechten. En France Senghor, agrégé de grammaire française, en sera partie prenante. Pierre Reverdy en fera des poèmes. Le Parti Communiste Américain diffusera aussi cette image du Nègre forcément bon que Hughes Panassié traduira comme le Nègre toujours de bonne humeur. Une sorte de racisme à l'envers. Qui aura des effets sur la critique de jazz – qui se constitue aussi à cette époque forgeant ses concepts, forcément évolutifs tout en actualisant les traités d'esthétique¹⁰ - faisant du « jazz noir », la référence. Boris Vian ira jusqu'à dénigrer l'art particulier d'un Chet Baker, simplement parce qu'il est blanc, alors que ce style est plus proche du sien, dans la musique comme dans l'écriture, que d'autres musiciens qu'il encense, à plus ou moins juste raison.

Le jazz se présentera comme l'anti-art – au sens d'Adorno qui n'a rien compris au jazz – par excellence, de celui qui ne se plie pas aux concepts traditionnels de l'Esthétique, qui balaie tout sur son passage obligeant à toutes les remises en cause. Il n'est pas seulement musique, il est révolte tout en proposant une nécessaire refondation de toute la conception du monde. Jusque dans les années 1960, il sera de toutes les avant-gardes, de toutes les luttes pour la liberté. Y compris dans les pays d'Europe de l'Est. Josef Skvorecky le raconte excellemment dans « Le camarade joueur de jazz » (10/18). Dans ce sens, il a représenté toute la quintessence de la révolte de ce 20^e siècle. Il fut musique de ce siècle. Il est impossible d'écrire l'histoire de ce court 20^e siècle – pour citer Hobsbawm – sans faire référence au jazz.

Pendant l'Occupation, pour donner cet exemple criant, les « zazous » - une onomatopée de Cab Calloway¹¹ - conjugueront jazz et révolte. D'autres se lanceront plus directement dans

⁸ J'emploie les termes d'aujourd'hui. Mais l'idée est présente. Voir Ludovic Tournés, « New Orleans sur Seine » (Fayard) un premier essai d'histoire du jazz en France.

⁹ Pour avoir une idée de la chanteuse – la danseuse c'est plus difficile encore qu'il reste quelques images -, Frémeaux et associés (distribué par Night & Day) a publié un double CD reprenant ses enregistrements de 1927 à 1939, avec un livret d'Eric Remy remettant Joséphine Baker dans le contexte de l'époque. Indispensable.

¹⁰ Christian Béthune, en deux ouvrages l'un sur Charles Mingus – un des très grands novateurs, bassiste et compositeur – l'autre sur Sidney Bechet (tous les deux non disponibles) propose de revoir les catégories hégéliennes de l'Esthétique à la lumière du jazz. Le « beau » n'a plus de sens à l'écoute du jazz qui fait du « sale », de la « laideur » une catégorie tout aussi efficace. Voir Hegel « Esthétique », deux volumes au Livre de Poche et la réédition de la Phénoménologie de l'Esprit, nouvelle traduction et donc nouvelle version, chez Folio/Gallimard.

¹¹ Chanteur et chef d'orchestre, il savait étirer les mots pour les faire swinguer. Une référence. Le double album Frémeaux et associés – spécialiste de la préservation du patrimoine sonore – ou celui de la collection Cabu, chez masters Of Jazz.

la résistance comme Charles Delaunay sous le pseudonyme de « Cart », diminutif du saxophoniste alto, arrangeur et chef d'orchestre Benny Carter. Comme quoi le jazz ne perd pas ses droits.

Le jazz ne restera pas identique à lui-même. Les passésistes montreront leur visage au moment des révolutions esthétiques. Le be-bop¹² en sera une. Après la seconde guerre mondiale, Panassié ne l'acceptera pas. Elle met en cause sa vision du Noir. Celui-là est ouvertement révolté, en lutte contre la ségrégation sociale. Or, Panassié est pour la ségrégation. Il rejoint ici les thèses de la Nation Of Islam, des Blacks Muslims qui revendique une nation séparée de pour les Africains-Américains. Cette modernité est contraire à son identité. Il lui dénie le moindre droit de s'appeler Jazz. Il se battra pour faire reconnaître le « vrai » jazz, le sien.

Pour exister – il remplit ainsi le concept d'anti-art -, le jazz doit s'outrepasser lui-même.¹³ Il n'est lui-même que dans des formes aventureuses, ne copiant pas le passé. Il se trouve en se perdant. Le Free-Jazz des années 60, autre révolution esthétique, permettra de nouveau à toute une génération de se forger une identité et d'entrer dans la modernité, dans le monde. De le rêver et de le voir tel qu'il est. De vouloir le changer pour qu'il réponde à l'imaginaire du jazz.

Dans le même temps qu'il s'internationalise, le jazz se diversifie en s'implantant dans les cultures nationales. La greffe mettra du temps. C'est ce que montrent, pour la France, Denis-Constant Martin et Jacques Roueff dans « La France du Jazz », l'un se faisant historien du jazz, l'autre de la manière dont les intellectuels et les journalistes se sont saisis du jazz pour en faire l'objet de leurs polémiques portant sur la place des arts. Le jazz ainsi s'est fait le porteur d'une nouvelle vision du monde. Le jazz s'intégrera à la culture française pas seulement sous la forme de musique de variété, de culture populaire mais aussi en donnant naissance à de nouvelles formes du jazz. Ce sera le cas pour le génie européen de cette musique, Django Reinhardt.¹⁴ Le jazz rencontrera les cultures tsiganes pour forger un nouveau style influençant les jazzmen américains à son tour. Charlie Christian – le créateur d'un style à la guitare électrique, mort à 22 ou 23 ans -, à la fin des années 30, l'écouterait comme la plupart des autres guitaristes, dont BB King ci-devant bluesman. Là encore les identités se transforment par la modernité. Le choc des cultures permet de faire naître des œuvres d'art, une nouvelle façon de voir, d'entendre, d'appréhender le monde. L'imaginaire est partie prenante de l'humanité. L'être humain est incomplet sinon. Dans le même temps, le jazz permet de découvrir les cultures antillaises, de ces Antilles dites françaises qui voient leurs musiciens arriver à Paris – ville lumière où se rencontrent toutes les cultures jusqu'aux lois Pasqua - et jouer leur musique qui va s'immiscer dans le jazz. Le

¹² Langston Hughes proposera cette étymologie « la matraque du flic fait be bop sur la tête du Noir »..., une chronique signée Mr Simple.

¹³ Voir Jacques Réda, « L'improviste. Une lecture du jazz », Folio/Gallimard.

¹⁴ Il faut absolument écouter les 15 premiers volumes de l'intégrale Django éditée par Frémeaux et associés, sous la direction de Daniel Nevers auteur du livret fourmillant d'histoires et établissant le contexte. Un véritable monument vivant – pas du genre mausolée – à la gloire du guitariste. Pour se rendre compte de l'originalité de Django mais aussi de Michel Warlop, violoniste capable d'éclairs aveuglants (mort après la seconde guerre mondiale, conséquence de la déportation). Django sera toujours à l'affût de l'aventure, comme Charlie Parker – génie fondateur du be-bop.

be-bop fera d'ailleurs la part belle à la musique afro-cubaine.¹⁵ En même temps, la littérature antillaise se fera une place fécondant la langue française qui en avait bien besoin. De ces rencontres naîtra une nouvelle manière de se servir du jazz.¹⁶ Vincent Cotro racontera cette même expérience, pour les années 60, dans « Chants libres, le free jazz en France 1960-1975 »¹⁷ ou comment cette révolte venue des Etats-Unis a été digérée par la jeune génération en France pour en faire sa musique, son étendard et ainsi, à son tour, la transformer. Comme pour Django, il faudrait rajouter le concept de marginalité qui permet de se saisir des œuvres d'art et des cultures pour les métamorphoser en les faisant accéder au rang elles-mêmes de nouvelles cultures. Ainsi, pour les Manouches, le jazz est devenu via Django, partie intégrante de leur culture tandis que le free jazz s'est introduit dans quasiment toutes les musiques. Cet état d'esprit de révolte est devenu partie intégrante du jazz d'aujourd'hui. Il a perdu son statut d'œuvre d'art pour accéder à celui de culture. Il faudrait un autre John Coltrane – ou Miles Davis ou Charlie Parker – pour renouer avec la rupture nécessaire à l'éclosion de toute œuvre d'art.¹⁸

Aujourd'hui, le jazz n'est plus l'étendard de la modernité. Il s'est installé dans son présent, dans le nôtre et ne parle plus à notre imaginaire. Il est multiple, éclaté. Révolté quelque fois. Sans doute plus suffisamment. Un peu à l'image de toutes les autres disciplines artistiques. Non pas que les innovations soient absentes, mais elles manquent de souffle pour devenir l'emblème d'une jeunesse en quête de mondes nouveaux.

Nicolas BENIES.

Deuxième partie

Le jazz et les femmes, les femmes du jazz.

Nous avons traité cette année aussi l'image des femmes dans le jazz. Un nouveau cliché, le jazz sera une musique de machos...

Dans toute histoire du jazz qui se respecte, les femmes ne sont pas oubliées.

Mary-Lou Williams, pianiste, compositeuse, arrangeuse – il faut lire son portrait par Jacques Réda¹⁹ - eût la première l'audace de constituer un combo (c'est le nom traditionnellement donné aux petits ensembles) uniquement constitué de jazzwomen²⁰ et a su, tout au long de sa vie, se convertir – j'emprunte le terme à Réda – pour rester contemporaine, après avoir été

¹⁵ Il faut reconsidérer la place de cette culture. Frémeaux et associés a publié, sous la direction de Jean-Pierre meunier, responsable des livrets contenant une mine d'informations, quatre albums. « Biguine à la Canne à sucre », une intégrale « Stello, 1929-1931 », « Swing Caraïbe » (1929-1946) et l'intégrale des enregistrements réalisés en 1950 par Sam Castendet. Des moments rares et précieux. Ils vous feront danser. Ce ne sont pas seulement des enregistrements historiques. La musique n'a rien perdu de sa vigueur.

¹⁶ Y compris du jazz dit traditionnel. Claude Luter sera l'emblème de ce jazz français. Ou Claude Bolling, dans un autre genre.

¹⁷ Editions Outre mesure, collection Contrepoints.

¹⁸ La différence entre une œuvre d'art et la culture tient justement dans cette condition de rupture. Toute révolution esthétique permet un nouveau regard, se sert de la tradition pour rompre avec elle. La mode actuelle est de nier la réalité des révolutions pour insister sur la continuité. Or une révolution tient à la fois de la continuité et de la rupture. La question est de savoir si la tradition – la culture – est bousculée, métamorphosée. L'expérience montre qu'il n'est pas de culture vivante sans œuvre d'art...

¹⁹ « L'improvisiste, II. Jouer le jeu », Gallimard, 1985. Pourquoi est-ce justement Mary-Lou Williams qui a disparu de la publication en Folio ?

moderne dans les années 1930. Pour indiquer sa place dans les mondes du jazz, à cette époque, il suffit de dire que c'est elle que les musiciens ont décidé de réveiller pour arbitrer le match entre Coleman Hawkins et Lester Young à Kansas City, dans le milieu des années 1930, qui n'en finissait pas. Un match sans vainqueur ou plutôt avec deux vainqueurs suivant les penchants de chaque auditeur(e). Elle est certes citée, louangée même pour son travail d'arrangeuse – elle est responsable de la sonorité particulière de l'orchestre d'Andy Kirk au nom ravissant, les « 12 nuages de joie » - sans que son influence ne soit mise en évidence. Le seul à la revendiquer est Hilton Ruiz qui a étudié avec elle et lui a dédié une de ses compositions.²¹

Est-elle un zombie dans les mondes du jazz ? Pianiste, elle a joué avec tout ce que le monde des jazz compte de novateurs. Les grands orchestres de Kansas City, le Big Band de Dizzy Gillespie – au festival de Newport en 1957, un album Verve en témoigne -, et même rencontré Cecil Taylor (enregistré pour le label Pablo, de Norman Granz). Elle a influencé la plupart des pianistes de son temps. Personne n'a fait part de sa dette. A l'exception peut-être des autres pianistes – il faudrait rajouter un « e » - comme Beryl Booker qui avait été choisie par Billie Holiday pour une tournée en Europe. Billie avait insisté... Ou Dorothy Donegan,²² une autre de ces pianistes superbes et totalement ignorées.

Mary Lou s'était éloignée du show biz – parce que le jazz fait aussi partie de cette industrie – pour devenir infirmière, pour y revenir une dernière fois. Depuis sa mort, le 28 mai 1981, plus personne n'en parle... Elle a disparu, évanouie...

²⁰ Mary Lou Williams' Girl Stars, outre Mary Lou, Margie Hyams était au vibraphone, Mary Osborne à la guitare, June Rotenberg, à la basse et Rose Gottesman à la batterie, enregistrement du 24 juillet 1946, pour RCA Victor. Un des producteurs est le critique de jazz, Britannique, Leonard Feather. Il est l'auteur, notamment, de l'Encyclopédie du jazz.

Il avait produit un 25 cm – la forme de départ du 33 tours, appelé LP, c'est sous cette dénomination qu'il s'est fait connaître, invention déposée -, enregistré le 2 juin 1954, « Cats versus Chicks », pour MGM. Clark Terry, trompettiste, conduisait les « cats » - les mecs à la coule, branché – et Terry Pollard, vibraphoniste et pianiste, les « chicks » - les nanas branchées. Une manière de rendre compte de la réalité des mondes du jazz, un essai intelligent et sensible. Personne ne peut oublier que cette année-là, aux Etats-Unis, est une année noire du Maccarthysme. Peter Bølge qui signe le livret accompagnant la réédition de cet album, en 2005, pour Document, croit déceler un langage dévalorisant pour les femmes chez Feather. D'abord, il n'a jamais lu le bon Leonard, c'est dommage, notamment son autobiographie, « The Jazz Years, earwitness to an era », Quartet Book, 1986, ensuite il ignore que, dans le « jive » de cette époque – que Leonard pratique en amateur – cats est au même niveau que chicks... Sait-il qu'en 1945, un groupe uniquement féminin s'intitule « The Hip Chicks » avec Jean Star (tp), L'Ana Hyams (ts), Marjorie Hyams (vib) Vickie Zimmer (p), Marion Gange (g), Cecilia Zirl (b) Rose Gottesman (dr) ? faut-il les soupçonner d'auto dévalorisation ? (voir l'album Sagajazz, « Jazzwomen, great instrumentals Gals »).

Il ose écrire, à la fin, « Mais ne faut-il pas que toute louange donne une impression légèrement condescendante lorsqu'on laisse se produire des musiciennes que presque personne ne connaît face à des anciens ? » Sait-il que Beryl Booker, pianiste, a aussi longue carrière derrière elle que Clark Terry ? Que Mary Osborne, la guitariste aussi, comme Elaine Leighton, drummer – que je préfère à batterie – est déjà reconnue ? Ce n'est parce que les femmes enregistrent moins, laissent moins de traces de manière générale qu'il faut en déduire qu'elles sont moins connues et que le producteur organise la compétition pour permettre aux hommes de gagner. Chacun, chacune y va de sa performance, c'est la loi du jazz, pour jouer du mieux possible, pour sortir l'essentiel, mais cette compétition est sans gagnants ni perdants. L'auditeur aime ou non, tout dépend de la façon dont il ou elle reçoit le message esthétique...

²¹ Hilton Ruiz est mort, sans doute assassiné à la Nouvelle-Orléans, le 6 juin 2006. Il était né à New York le 29 mai 1952 dans une famille d'origine porto-ricaine. Le thème « Blues for Mary Lou » a été enregistré le 8 février 1977, pour l'album SteepleChase, « N.Y. Hilton » (surnom de Hilton Ruiz). Mary Lou nous a quittée le 8 mai 1981, peu de temps après être entrée dans sa soixante-douzième année.

²² Elle a enregistré pour le label français, Black & Blue, « Makin' Whoopee », 1979. Fresh Sound, le label du Catalan Jordi Pujol, l'avait aussi rééditée en trio, mais je ne sais si ces albums sont encore disponibles.

Elle n'est pas la seule dans ce cas, et ce n'est pas réservé au jazz. Par exemple, qui se souvient du Prix Nobel de littérature 1945 ? Gabriela Mistral, une femme bien sur. Pas forcément démonstratif ?

Prenons Augusta Holmès – non ce n'est ni la sœur ni la femme de Sherlock, et pour cause. Compositrice reconnue, de son temps, les autorités françaises lui demandèrent de composer la musique de l'anniversaire du centenaire de la révolution française, en 1889, « L'Ode triomphale ». Femme libre, novatrice, talentueuse, elle fit scandale, comme il se doit. Dès sa mort, d'une crise cardiaque le 28 janvier 1903, s'organise sa mise définitive au tombeau. Pour l'éternité. Ses œuvres ne seront plus jouées, tout le monde fera comme si elle n'avait jamais existé. Même certaines encyclopédies sur la musique n'en parleront pas.²³

Pour le jazz, tout avait mal démarré. Par Bessie Smith. L'impératrice du blues ! Elle a eu le malheur, dans l'ordre d'apparition sur l'écran noir des légendes :

De figurer dans le livre de souvenirs, avec beaucoup d'oublis, beaucoup de transfigurations, de légendes, de Mezz Mezzrow, « La rage de vivre »,²⁴ écrit en collaboration avec Bernard Wolfe, se voulant une saga des premiers temps du jazz. Mezzrow voudrait démontrer, en faisant semblant de raconter sa vie, que les grands jazzmen ne peuvent être que Noirs. Il rencontre, fort logiquement, sur sa route Hughes Panassié qui partage cette même vision, influencé qu'il est par les thèses de Jacques Maritain sur le déclin de la civilisation occidentale. Pour lui le salut viendra d'une chose noire. Paradoxalement, cette façon de voir sera partagée, un peu plus tard, après la deuxième guerre mondiale, par le Parti Communiste Américain, qui fera du Noir le symbole de la classe ouvrière...

Mezz raconte – et la plume de Bernie Wolfe n'y est pas pour rien – la mort de Bessie dans un accident de voiture. Ce ne sera pas la dernière à mourir de cette manière... Les secours mettent du temps à arriver et ils sont à proximité d'un hôpital pour Blancs qui refusent de la soigner et la laisse décéder. Belle image. Le racisme de la société américaine tue et il tue les chanteuses de blues et de jazz – la différence n'est pas très évidente ici. Du coup, le génie – oui, il faut employer à son propos ce terme là, elle est fondatrice de toute une tradition, Billie Holiday l'écouterait énormément et, comme à chaque fois dans le jazz, elle suivra sa voie en refusant obstinément de l'imiter, elle ira jusqu'à même ne plus chanter de blues, sauf « Fine and Mellow », de sa composition -, le talent, la musicienne tout simplement disparaît derrière cette image. Bessie Smith = morte à cause du racisme, et Bessie Smith n'existe plus.

En fait, personne n'aurait eu l'idée à cette époque – elle meurt le 26 septembre 1937, à 42 ans – de la transporter dans un hôpital pour Blancs. Strictement, ce n'était pas possible. Par-là même, que l'hôpital refuse de la soigner, ne s'envisage même pas. Une invention pure et simple du musicien ou du journaliste ou des deux. Ils ont perdu Bessie Smith en voulant en faire une héroïne de la lutte contre le racisme. Elle n'en demandait pas tant.

Il aurait été plus intelligent de raconter son combat contre ce monde d'hommes pullulant dans le show biz, avec cette mentalité bien particulière supposant de savoir comment faire de l'argent, comment valoriser son capital. Elle avait constitué une sorte de communauté, de regroupement de femmes pour s'entre aider. Une communauté lesbienne, seule façon de

²³ « Femmes fin de siècle, 1870 – 1914 : Augusta Holmès et Aurélie Tidjani ou la gloire interdite », Michèle Friang, collection Mémoires, Autrement, octobre 1998.

²⁴ Première édition 1946, « Really the Blues » - une composition de Mezz qu'il jouée avec Sidney Bechet en 1938, traduction française de Marcel Duhamel et Madeleine Gautier allant jusqu'à traduire en argot, le « jive », argot étrange des Africains-Américains, langue des ghettos, langue évolutive, avec des résultats assez comiques, Buchet Chastel, réédition Livre de Poche, 1966.

s'organiser et de trouver un peu de réconfort, d'amour, osons le mot. Ce sera aussi le cas pour « Ma » Raney, une autre grande chanteuse de blues de ce temps-là. Mais aussi pour Billie Holiday et pour beaucoup d'autres... Ce monde-là est cruel.

Tony Morrison en a fait la trame de ses romans... C'est une des entrées dans son monde fait de morceaux d'histoires, de moments, tout autant que la référence à la culture des gospels, des blues et des jazz. Elle pratique en professionnelle le « double entendre » mâtiné de revendications féministes. Elle s'inscrit directement dans « l'Anglais noir » d'un côté et dans toutes les traditions de ce patrimoine qui se transmet oralement. Dans « Jazz », titre qui dit bien son rapport avec « la musique du diable » - comme les Etatsuniens bien pensants l'ont toujours appelée - contrairement à ce qu'ont affirmé la plupart des critiques au moment de la parution de ce livre, décrit le parcours de 6 personnages, dont un « je » anonyme conduisant les 5 autres. En même temps qu'elle inscrit ses personnages dans le Harlem de ces années 1920,²⁵ elle décrit le parcours intérieur d'une de ces femmes vers la prise de conscience de ce qu'elle est et non pas de la manière dont son mari – qui a assassiné sa maîtresse – ou son entourage la voit. Années dites folles, années de transhumance des anciens esclaves du Sud vers ce Harlem mythique dont tout le monde parle, où même les Antillais des îles « françaises » y viennent et imposent d'y fêter le 14 juillet, une sorte de marche non seulement dans l'espace mais surtout vers un autre univers. Elle raconte explicitement cette histoire, histoire à la fois particulière et collective.²⁶ Comme les blues. L'écriture adopte les questions/réponses – ou appels-et-réponses - qui sont à l'œuvre à la fois dans les gospels, les blues et une partie du jazz.

Les immigrants qui arrivent du Sud s'urbaniseront sans problème, et seront même plus citadin que les citadins, pour oublier les racines, l'esclavage. Une attitude des Africains-Américains que l'on retrouve tout au long du siècle, décidés qu'ils sont à refouler leur histoire. C'est une plongée dans l'inconscient collectif qu'elle nous propose en racontant le New York des années 20-26, et les migrations des Africains-Américains du Sud vers le Nord.

Elle veut explicitement lutter contre toutes ces images dévalorisante des femmes et notamment des femmes africaines-américaines. Pour situer le contexte du jazz, rappelons qu'en juin 1928, Louis Armstrong enregistrera son chef d'œuvre absolu, « West End Blues »... Que Harlem vit au rythme de la Renaissance, en même temps que des « rent parties » - mini-concert organisé chez l'habitant et par l'habitant pour payer le loyer -, que les « les séances de jazz permettaient aux Noirs américains d'affirmer – et non de rejeter – leur passé individuel et collectif. »²⁷

Dans « Paradis »,²⁸ elle poursuit dans la même voie en commençant par se poser et nous poser la question de savoir si le Paradis existe. Il est possible de le construire répond-elle. Mais il

²⁵ « Dans les années 20, écrit fort judicieusement Florence Martin (« Toni Morrison fait du jazz » in « Jazz et Littérature », revue « Europe août/septembre 1997, n° 820/821), le jazz avait réussi en musique ce que Toni Morrison veut accomplir dans l'écriture : retrouver un passé et affirmer une voix ici et maintenant ». le rapport avec le jazz est donc direct et pas du tout médié. La démonstration de Florence Martin est essentielle, à la fois pour la lecture de Toni Morrison – et pas seulement « Jazz » - et pour comprendre les rapports entre le jazz et la littérature africaine-américaine, ce patrimoine commun.

Robert Sacré - auteur d'un « Que Sais-Je ? » absolument indispensable sur « Les Negro Spirituals et les gospel songs » - consacre un article à l'art de Tony Morrison, qu'il appelle « griot africain-américain », à partir de « Sula » (Christian Bourgois 1992, réédité par 10/18), en montrant les relations avec les grands thèmes du blues. (in « Les Cahiers du Jazz », n°3 de la nouvelle série, PUF)

²⁶ « Jazz », Tony Morrison, 1993, Christian Bourgois, réédition 10/18. voir les pages 140 et suivantes, dans cette édition de poche, pour cette histoire collective chantée par 5 individus. L'auteure a adapté la scansion du blues au roman. En même temps, il est compréhensible que l'oxymore je/nous soit une évidence.

²⁷ Kathy Ogren, « The Jazz Revolution : Twenties America and the Meaning of Jazz », cité par Florence Martin.

²⁸ « Paradis », Toni Morrison, traduit de l'Anglais par Jean Guiloineau, Christian Bourgois, Paris, 1998.

dérangera. Parce qu'il sera composé de femmes fuyant ce monde d'hommes où elles sont opprimées. Ce sera la guerre, déclenchée par les hommes. En toute bonne conscience. Sans comprendre que dans cette guerre, ce sont eux aussi qui ont perdu. Tout. Leur mémoire en particulier. Leurs racines. Surtout les Africains-Américains. Parce qu'ils ont subi toutes les avanies, parce qu'ils sont considérés comme des hommes invisibles dans cette société américaine qui s'est constituée sur le racisme.²⁹ Fait-on œuvre de libération en reproduisant les comportements de l'opresseur ? Redoutable question que pose l'auteure. Guerre était le titre qu'elle avait choisi. L'éditeur a préféré Paradis...

Neuf femmes décident un beau jour de se libérer de leurs chaînes. Elles partent. Dans la grande tradition américaine. Elles cherchent un endroit où aller. Elles se retrouvent dans un Couvent. Ancien, actuel ? On ne sait pas. Ce n'est pas important. Comme le pourquoi de leur révolte. Comme leur passé. Inutile. L'important, c'est leur rencontre, leur vie. Ensemble. Toni Morrison ne sait pas tout d'elle. Elle n'est pas Dieu. Elle se contente de regarder, de noter les réactions, les conflits. Avec la ville, uniquement composée de Noirs – une réalité du Sud des Etats-Unis – et entre elles. Elles se battent, se déchirent, ont des histoires d'amour... La vie... Le fait que l'une d'entre elles soit blanche est sans conséquence dans le monde qu'elles se construisent.

Elles en mourront. Nous le savons dès le début. Mais leurs fantômes continueront de hanter les consciences. Ainsi elles vivront dans la mémoire de ces femmes qui se décideront un jour à tenter une expérience similaire.

Toni Morrison, prix Nobel de littérature 1993, a voulu conjuguer dans son écriture les libertés de ces neuf femmes. Pour lutter. Contre toutes les falsifications. Dont celle de Louis Farrakhan et de son groupe, Nation of Islam. Non, les femmes ne peuvent pas rester à la maison. Elles sont, au contraire, au centre du combat politique. Elles portent la mémoire, la culture. Sans elles ni le blues, ni le gospel et donc le jazz n'auraient été possibles.³⁰ Cette écriture-là est portée par cette musique-art-de-vivre. Par le swing qui ne se conçoit pas sans la liberté.³¹

²⁹ *Invisible Man*, de Ralph Ellison, 1952, paru en français chez Grasset sous le titre *Homme invisible pour qui chantes-tu ?* Le même éditeur vient d'offrir au public français une traduction – par Claude et Jennifer Meunier – des nouvelles que l'éditeur John F. Callahan a collecté, *De retour au pays*, Grasset, 1998.. Elles traitent de la même question, mais d'un autre point de vue, elles décrivent la situation des Noirs américains. Elles sont aussi intéressantes d'un autre côté. Elles éclairent la genèse de cette œuvre magistrale, « Invisible Man ». Nous avons déjà cité ce roman, mais il faut se rendre compte qu'il est un chef d'œuvre de la littérature mondiale. Tony Morrison s'en est aussi inspiré.

³⁰ La référence évidente, ce sont les communautés de femmes qui se constituaient dans le «show business » au début du siècle pour résister au monde des blancs et des hommes. Communautés lesbiennes le plus souvent. Où se retrouvaient les chanteuses de blues comme Ma Rainey ou Bessie Smith...

³¹ Je renvoie à l'article de Florence Martin paru dans la Revue Europe d'août septembre 1997, *Jazz et Littérature*, « Toni Morrison fait du jazz ».

Dans ce roman, « Paradis », Tony Morrison fait clairement référence à Zora Neale Hurston et à son autobiographie, *Des pas dans la poussière*.³² Le cadre est une petite bourgade du Sud des Etats-Unis gérée et habitée par des Africains-Américains ressemblant à celle où est née Zora. Elle fut une pionnière de la littérature féministe, noire-américaine. On comprend pourquoi Alice Walker, l'auteure de *La Couleur Pourpre*, a fait placer une pierre tombale à l'endroit approximatif où elle repose.³³ Toutes les romancières américaines lui paient leur dette. Elle a payé le prix élevé de cette liberté, de cette volonté de construire sa propre vie, son œuvre.

Sa vie fut un combat pour se faire reconnaître comme auteure à part entière, comme anthropologue, pour vivre de sa plume. Ce qu'elle n'a pas réussi à faire. Elle mourra pauvre en 1960. Elle jouera un rôle de premier plan dans le mouvement des années 20 qui se construit autour de la «négritude», mouvement dont se réclamera Senghor, affirmation de la culture spécifique des Africains-Américains, partant de Harlem. A cette époque le ghetto brille des mille feux du jazz, de la photographie – Van Vechten en sera un des animateurs -, de la danse, de la littérature, avec Langston Hughes comme animateur principal. C'est LE lieu à la mode. Elle refusera, avec quelques raisons, ce concept de négritude, pour faire pénétrer dans la littérature ce langage particulier, cette langue qu'est «l'Anglais noir» comme le «double-entendre» - comme disent les Américains – propre aux opprimés voulant communiquer devant le maître blanc. Zora l'utilise dans cette autobiographie publiée en 1942 alors qu'elle se dispute et avec ses mécènes et avec ses éditeurs. Etre une femme dans ce monde d'hommes, y compris dans la communauté africaine-américaine, est une gageure qu'elle relève.

Au-delà de cette vie qui se reflète dans son écriture, c'est une véritable écrivain. Avec un style qui lui appartient, avec cette manière, héritée du blues, douce-amère de parler de soi, d'inverser les situations en pratiquant un humour et une ironie permettant à la fois de faire sourire et de faire réfléchir. Rien ici ne ressort d'une véritable autobiographie, et tout est autobiographique.

Il est temps sans doute de découvrir Zora Neale Hurston et ce faisant de faire un saut dans l'inconnu dans une culture spécifique née de la déportation des Africains sur cette terre américaine. Pour appréhender plus facilement ce continent, le livre de Robert Springer, bien que d'un style par trop universitaire, *Les fonctions sociales du blues*,³⁴ sera un guide bienvenu. Dans cette lignée de romancières – mais je ne sais trop si le terme « roman » convient - africaines-américaines, Toni Cade Bambara occupe une place importante. Tony Morrison a beaucoup fait pour faire publier ses romans dont « Ce cadavre n'est pas mon enfant »³⁵ paru à titre posthume racontant à la fois le racisme quotidien vécu par une famille noire, les Spencer dans un environnement marqué par les crimes d'enfants noirs. Elle décrit aussi cette ville, Atlanta, qui fait partie des villes du jazz...

Un message d'espoir gît dans ce roman, la nécessité d'apprendre à vivre ensemble, sur de nouvelles bases, sans oublier la passé. Parlant de la guerre du Viêt-Nam, elle donne une appréciation qui pourrait correspondre à celle actuelle menée en Irak : « En vrai trou du cul, il avait sous estimé trois choses : l'attachement quasi génétique du gouvernement à l'image nationale du cow-boy invincible ; la démoralisation complète des troupes de combat, que l'on

³² Des pas dans la poussière, de Zora Neale Hurston, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Françoise Brodsky, Editions de l'Aube.

³³ Comme le rappelle la traductrice dans la préface à *Spunk*, un recueil de nouvelles rééditées par ces mêmes éditions de l'Aube.

³⁴ *Les fonctions sociales du blues*, Editions Parenthèses, collection Eupalinos, Marseille, 1999.

³⁵ Tony Cade Bambara, « Ce cadavre n'est pas mon enfant », Christian Bourgois, 2002.

devait remplacer par du sang frais, ce qui voulait dire du sang noir et latino, en fait ; et enfin les très sérieux intérêts que les officiers, les journalistes et les profiteurs de tout poil avaient dans la poursuite de la guerre. » (page 153)

Ce détour par la littérature est nécessaire. Il indique d'abord que les références culturelles se trouvent bien dans la transmission orale, qu'elles sont autant musiques que paroles, gospel, blues et jazz. Les liens sont évidents à la lecture de ces auteures. Elles permettent aussi d'appréhender la société américaine. Il montre ensuite que la lutte pour les droits des femmes n'est pas totalement acceptée, y compris au sein de la communauté africaine-américaine. Ces revendications sont pourtant essentielles, non seulement pour changer l'air du temps, mais aussi pour permettre d'autres relations entre les êtres humains et sortir de ce libéralisme étouffant, dont la seule réponse est la montée des communautarismes comme tout l'indique. Cette littérature éclaire la manière dont les femmes dans le jazz et le blues ont été maltraitées ou ignorées, c'est pire.

Le déni de la créature – je n'aime pas créatrice, et puis ce terme a un autre sens - Bessie Smith n'est pas très loin de ces destins de femmes. Elle aussi s'est révoltée. Chanter, s'imposer dans le monde et dans ce monde particulier du Show Biz, est un combat pour la survie, un combat pour s'imposer comme femme en même temps qu'artiste. En ces années de début de siècle, les spectacles sont itinérants épuisants. Ils s'appellent « Minstrels », « Tent Shows » ou d'autres noms. Le Noir, paradoxe des paradoxes, est la seule couleur reconnue. Même les Noir(e)s doivent se grimer en noir... Il est compréhensible que, dès qu'elle ait pu, elle se soit payé une voiture personnelle pour échapper aux bus et à la promiscuité. Une revanche aussi cette voiture. Orpheline à l'âge de huit ans, on a raconté qu'elle dansât dans les rues jusqu'à faire partie de la troupe de « Ma » Rainey et partir en tournée dès 1915, avec un « Tent Shows » organisé par le syndicat d'imprésarios, dit TOBA (Theater Owners Booking Association).³⁶

Non seulement Mezz et Bernie en font l'égérie des méfaits du racisme, mais, en plus, elle allait tourner dans le court métrage « Saint Louis Blues » de Dudley Murphy (1929) – direction musicale W.C. Handy et James P. Johnson³⁷ - où elle incarnera une femme trompée, se saoulant pour oublier, avec un sac pour robe et chantant – c'était le but du jeu – « Saint Louis Blues ». Cette image l'a suivie, d'autant que c'est son seul film. Bessie serait une alcoolique, nippée comme une souillon, totalement dévouée à son homme qui la violente, lui pique son pognon pour partir avec une jeune femme... Un portrait non seulement éloigné de la réalité de la chanteuse, mais en plus dévalorisant pour les femmes. « Le cliché selon lequel les chanteurs – et surtout les femmes – expriment leur sentiment directement par leurs chansons sans aucune médiation intellectuelle, domine complètement le personnage de Smith. » note justement Krin Gabbard.³⁸ Comment confondre l'actrice avec le personnage

³⁶ Que les artistes faisant partie de ces tournées longues et inconfortables, mal payées, avec une absence totale de conditions d'hygiène et de « vie privée », « Tough On Black Asses », Dur pour les culs noirs...

³⁷ Soit respectivement le compositeur de Saint Louis Blues, qui se disait le père du blues – c'est le titre de son autobiographie, « Father Of The Blues » -, un peu abusivement. On raconte qu'il entendit des chants sur le quai de la gare de Memphis – la ville natale d'Elvis Presley qui s'inspira de « Beale Street, le ghetto – et qu'il les avait reproduit sur de papier à musique, pour les diffuser. Ce rôle de diffuseur fût assurément important. W. C. Handy (1873-1958), fils d'esclave fut aussi cornettiste et dirigera les « Mahara's Minstrels » avant de devenir le copropriétaire d'une compagnie d'éditions musicales, à Memphis. James P. Johnson (1894-1955) est le fondateur du piano stride, style harlémitte par excellence. Il servira de professeur à « Fats » Waller qui le portera à son zénith.

³⁸ « Le film, mémoire du jazz », contribution à l'ouvrage collectif « All that jazz. Un siècle d'accords et de désaccords avec le cinéma », Cahiers du Cinéma/Festival international du film de Locarno, 2003. Un ouvrage de

qu'elle incarne ? Une fois encore, la musicienne, la chanteuse créatrice d'un style, d'une esthétique originale était laissée pour compte. L'image primait sur la réalité de son art.

Non content de ces deux « images » très éloignées de sa réalité, une troisième allait aussi estomper l'art de l'impératrice du blues. Celle de Carl Van Vechten – photographe participant de la « Renaissance Nègre » de Harlem bien que Blanc – reproduite dans le livre que Florence Martin a consacré à Bessie Smith³⁹ dans lequel elle s'essaie avec succès de lui rendre toute sa place. Bessie y apparaît sublimée, entre un masque africain et l'autre d'Apollon, le premier rigolard, le second sérieux et elle tout en noir. Il la représentera aussi altière, dominatrice, superbe. Une photo réussie où s'affirment les choix esthétiques de Van Vechten et non pas la quintessence de Bessie Smith. Une image de plus qui cache la chanteuse...

Seuls les enregistrements peuvent redonner vie à cette chanteuse fondamentale, pilier de la tradition des blues et des jazz. Une anecdote à son sujet. Dans les années 1930, alors que Louis Armstrong trône dans les sommets d'où il n'arrive pas à redescendre, un journaliste lui demande si elle souvient d'avoir enregistré avec Satchmo. C'était en 1925, et Le Louis commençait juste à se faire connaître. Ensemble, ils avaient notamment gravé « Saint Louis Blues ». Mais c'était elle la responsable de la session. Elle avait donc engagé Armstrong et pas l'inverse. Pour elle, cette question n'avait aucun sens. « Je ne me souviens pas », fut sa réponse. Logiquement le journaliste aurait dû fuir, rouge de honte... Une réponse ironique et méchante. Drôle ! Et profond. Derrière cette réponse ou plutôt dans cette volonté de ne pas répondre, se trouve en même temps une blessure. La non-reconnaissance de sa place, première, dans le jazz. Bessie a influencé toutes les autres chanteuses, plus ou moins directement. Elle a été imitée, pillée. Elle est une des créatrices de cet anti art suprême. Et on lui demande si elle se souvient du petit péquenot qu'elle avait engagé... Pour elle, c'est nier ce qu'elle est. C'est elle qui a fait subir son ascendant sur Louis Armstrong alors à ses quasi-balbutiements. Il vient d'être engagé par Fletcher Henderson et il commence à se faire reconnaître. Bessie est déjà impératrice ou peu s'en faut. Elle aura aussi, par ses growls, par la manière de se situer dans le temps, une grande descendance du côté de tous les instrumentistes. Sidney Bechet donne l'impression de l'avoir beaucoup écouté, comme beaucoup d'autres... Elle a donc une place non seulement comme chanteuse mais comme musicienne. Elle a subi, bien sur, ensuite l'influence de Satchmo ou de Sidney, mais ce n'est pas à sens unique. Reconnaître sa position, c'est reconnaître aussi que les chanteuses – contrairement à une classification que l'on retrouve très souvent – ne sont pas un monde à part, mais font partie complètement de cette histoire du jazz qui n'a rien de chronologique.

La même histoire se répétera pour Billie Holiday.⁴⁰ L'influence de Lester est bien mise en évidence par tous les critiques et historiens, mais celle de Billie est presque tout le temps ignorée. Pas sur les chanteurs et chanteuses, évidemment. Ainsi, est souligné – il suffit de lire ses interviews – le poids qu'elle a eu sur la manière de chanter de Frank Sinatra (qui a aussi écouté Lester Young, qui prenait plaisir à l'entendre...) ou sur la plupart des chanteuses.

référence pour apprécier, appréhender les rapports étranges que les deux arts majeurs du 20^e siècle entretiennent l'un avec l'autre.

³⁹ Florence Martin, « Bessie Smith », Editions du Limon, 1994.

⁴⁰ Y compris le cinéma. A son grand dam, ne lui sera offert qu'un rôle de soubrette dans le mauvais film « New Orleans » d'Arthur Lubin (1947). Sans compter, a-t-elle raconté, le racisme de certaines actrices. A ses côtés Louis Armstrong dans le rôle du bon Noir, tout en jouant de la trompette et chantant aux côtés de Billie. C'est le seul intérêt de ce film. Et ce qui a décidé Billie, chanter avec Satchmo...

Certaines allant jusqu'à l'imiter purement et simplement. Dans cette filiation, il faut faire une place particulière à Carmen McRae. D'abord parce qu'elle était née le même jour que Billie et, ensemble, elles fêtaient leur anniversaire en se retrouvant, ensuite parce que l'album qui allait consacrer Carmen comme « grande chanteuse » - Carmen devenait Carmen – est issu du répertoire de Billie, « Lover man », comme titre générique.⁴¹ Se retrouve la grande leçon du jazz, « je t'aime, je t'estime, je t'ai copié, pillé, digéré et maintenant surtout je ne t'imité pas pour rendre le véritable hommage à ton œuvre ». La seule façon d'être fidèle, c'est de bousculer la tradition, pour vivre et la faire vivre. Un musicien de jazz ne peut pas se laisser enfermer dans le style d'un autre ou alors il n'est plus lui-même. Il joue comme l'autre. Il change de personnalité. C'est arrivé à chaque fois qu'un génie ou qu'une œuvre d'art vient remettre en cause tous les acquis. Comment suivre ? Il est très difficile de s'accepter soi-même. Rompre avec le génie pour créer sa propre façon d'être dans cette nouvelle tradition, quelque fois en regardant en arrière est la seule manière de continuer à être au monde.

Oubliés aussi ces orchestres totalement féminins qui ont écumé toutes les salles de bals et de spectacles pendant la deuxième guerre mondiale alors que les hommes étaient « sous les drapeaux ». Particulièrement le Big Band « The International Sweethearts of Rhythm » conduit par Rae Lee Jones qui n'aura plus d'engagement après avoir enregistré quelques 78 tours en 1945-46.⁴²

Oubliées d'une manière générale toutes ces femmes libres qui osent braver les interdits, quel que soit l'art en question. Il faut les enterrer, les empêcher de donner le mauvais exemple en remettant en cause la toute puissance de l'organisation sociale qui se reproduit aussi sur le terrain des inégalités de sexe.

Il faut donc rompre avec toutes ces images. Oser écouter les musiciennes de jazz pour leur création, leur créativité, leur talent et leur génie. Pas seulement parce que ce sont des femmes tout en considérant que, pour une femme, ce sera toujours plus difficile que pour un homme. Encore aujourd'hui.

Le concept de « genre » - « gender » - même s'il est imparfait peut servir provisoirement pour donner un nouvel éclairage aux sciences sociales, à l'histoire culturelle et à celle des intellectuelles. Comme le faisait remarquer Nicole Racine dans la préface de « Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels » (Complexe, 2004), le féminin ne s'entend pas ! Peut-être est-il temps de changer de côté pour écrire l'Histoire. De la prendre du côté obscur, de cette histoire jamais écrite, celle des femmes, de leurs luttes, de leur émancipation. C'est valable évidemment pour le jazz... Ce travail n'a pas encore été fait. Dans la plupart des revues de jazz, on peut lire désormais la place nouvelle acquise par les femmes. Quantitativement, les jazzwomen sont plus présentes dans les mondes du jazz, il ne faudrait pas en conclure pour autant qu'elles arrivent...

⁴¹ Columbia (Sony Music), 1961.

⁴² Voir le coffret de deux CD, « Forty Years of Women in Jazz. A double disc feminist retrospective », 1989, Jass Records/Milan. Coffret qui permet aussi d'entendre Mary Osborne, guitariste, enregistré en 1945, gagnante du concours Esquire...