



Rires de jazz

Sylvie Chalaye
et Pierre Letessier

Passage(s)
Esthétique(s) Jazz

Valery
Paris

Cet ouvrage a été publié avec le concours du
Laboratoire SeFeA / IRET / (EA3959) de
l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Rires de Jazz

sous la direction de
Sylvie Chalaye et Pierre Letessier

Passage(s)

« Esthétique(s) jazz : la scène et les images »

Collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images »
dirigée par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier

« Jazz is not just music, it's a way of life,
it's a way of being, a way of thinking. »
Nina Simone¹

Inscrite dans la dynamique des rencontres scientifiques internationales qui lui ont donné naissance, la collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images » accueille des recherches transdisciplinaires dans le domaine des arts de la scène, du cinéma, des arts visuels et plastiques abordant le jazz comme un modèle esthétique qui ne se limite pas au champ musical. Elle a pour ambition de construire un champ jazzistique ouvert aux arts et à leurs poétiques, expression d'une philosophie et d'une vibration au monde dont l'héritage est la musique noire des Amériques. Elle n'est donc pas dédiée au jazz, mais aux esthétiques de la scène et de l'image, des arts vivants et cinématographiques qui sont influencées, inspirées, traversées, travaillées par le jazz dans toute sa pluralité, et aux enjeux anthropologiques dont elles sont partie prenante.

© Éditions Passage(s), 2017
Laboratoire SeFeA / IRET / Sorbonne Nouvelle (EA3959)
www.editionspassages.fr
ISBN 979-10-94898-14-7



¹ Cit. dans Arthur Taylor, *Notes and Tones*, NY, Da Capo Press, 1977, p. 156.

Rires de Jazz

SOMMAIRE

Introduction. Le jazz – histoire de rire(s), par Pierre Letessier.....9

Première partie. Le rire ontologique du jazz : les facéties en noir et blanc du *blackface*.....19

Chapitre 1. Rires Chocolat, une histoire de *blackface*, par Sylvie Chalaye.....21

Chapitre 2. Le rire comme interface humaine et culturelle, par Christian Béthune.....37

Chapitre 3. Le *blackface* sur la scène contemporaine, ou le « retour du refoulé », par Raphaëlle Tchamitchian.....49

Deuxième partie. Le jazzman et le clown.....59

Chapitre 4. *The Clown* de Charles Mingus. Un portrait du jazzman en clown, par Thomas Horeau.....61

Chapitre 5. Jazz et Clown, deux arts de la marge au cœur des dramaturgies afro-descendantes contemporaines, par Agathe Bel-Frankian.....73

Chapitre 6. Clownerie du jazzman et de la philosophie : Étude d'un double usage du « clown » dans la philosophie d'Adorno, par Joana Desplat-Roger.....85

Troisième partie. Jazz aux éclats : rires et déconstructions.....93

Chapitre 7. Les « éclats-jazz » de Siodmak (1900-1973) : analyse d'une séquence jazz, par Stella Louis.....95

Chapitre 8. « Coupé-décalé » ou le corps-jazz en effervescence chez Robin Orlyn et James Carlés, par Isabelle Elizeon-Hubert.....109

Chapitre 9. Il n'y a pas de scat triste. Ce que la psychanalyse apprend du scat, par Frédéric Vinot.....121

Quatrième partie. Les corps jazz d'acteurs comiques.....129

Chapitre 10. Louis danse – un corps véhément entre mesure et démesure, par Céline Candiard et Gilles Declercq.....131

Chapitre 11. Jerry Lewis et le jazz, ou le corps-orchestre, par Gilles Mouëllic.....159

Cinquième partie. Les rires des musiciens de jazz.....171

Chapitre 12. Les rires du musicien de jazz : une technique de jeu ? par Pierre Letessier.....173

Chapitre 13. *Laughing in Rhythm* : Rire et rythme chez Slim Gaillard, par Pierre Sauvanet.....183

Chapitre 14. Le rire d'Henri Salvador... peut en cacher un autre, par Sylvie Chalaye.....197

Conclusion. Trois lignes de sons et de sens pour conclure, par Pierre Letessier.....205

Contributeurs.....211



Le jazz – histoire de rire(s)



Pierre Letessier

Découverte avec le succès de la « Revue Nègre » qui se joua au Théâtre des Champs-Élysées en 1925, la toute jeune Joséphine Baker marqua le public par son corps noir dénudé, érotique et androgyne, élastique et tonique, et par ses qualités de danseuse... comique. La petite *girl* promue vedette féminine à quelques jours seulement de la première était, en effet, spécialisée dans les pas de danse comiques et les grimaces. La chorégraphie de la scène d'ouverture qui lui fut confiée exploitait d'ailleurs précisément la spécialité humoristique de la danseuse. Ainsi, la « Revue Nègre » qui fut décrite au moment de sa création comme une fusion réussie entre le jazz et les autres composantes du spectacle¹ ne marqua pas seulement les spectateurs par l'exotisme et l'érotisme qui s'en dégageait, mais aussi par l'extravagance burlesque de certains gestes chorégraphiques. Ce qu'on présenta à l'époque comme « le couronnement de l'ère du jazz »² se fit aussi dans et par les rires.

¹ Y. Novy, « La Revue nègre », *Comoedia*, 4 octobre 1925.

² A. Levinson, « Loin du bal : Joséphine sifflée – Blanc et noir », *Comœdia*, 7 décembre 1925.

Ce lien fondamental entre le jazz et le rire se retrouve très tôt dans la littérature critique du jazz. Car ce qu'on a appelé le jazz a très vite suscité des textes critiques, qui ont contribué à définir cette nouvelle forme musicale – à commencer par le livre d'André Schaeffner et André Coeuroy paru un an après la « Revue Nègre » (qui y figure d'ailleurs) en 1926 et qui s'intitulait précisément *Le Jazz*. En reprenant et en partageant un certain nombre de paramètres comme la distinction « jazz noir » / « jazz blanc », le rapport à la musique classique, la danse, le rythme..., ces différents discours critiques ont contribué à construire un objet musical commun¹, tout en bougeant sans cesse les lignes et les contours², et on pourrait écrire l'histoire du jazz en écrivant celle de ses paramètres définitionnels et de leurs fluctuations de sens et d'importance, en suivant leurs traces, leurs apparitions et disparitions – en montrant comment ils ont construit au fil du temps ce genre musical ou plutôt la perception que nous en avons³. On pourrait le faire à partir du rire. Car le rire fait partie de ces paramètres ou, si l'on préfère, de ces marqueurs du jazz. Au moins à ses débuts.

Les différentes histoires du jazz s'accordent en effet traditionnellement pour dire qu'il s'agissait d'abord d'une musique folklo-

¹ Sur la dimension performative de la définition du jazz, voir O. Roueff, « Les mots du jazz. Retour(s) sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Coeuroy », *L'Homme*, n° 158-159, 2001, p. 239-260.

² La conception contemporaine du jazz comme « champ jazzistique » suppose des lignes définitionnelles mouvantes, la complexité analytique étant seule capable de rendre compte de ces musiques en constante évolution, mais jusqu'à une date relativement récente, les livres sur le jazz prenaient comme référence définitionnelle un point fixe, une forme jugée définitive : pour Panassié, par exemple, avec le jazz hot, le jazz est « fixé dans sa forme définitive » (1934, p. 22).

³ C'est, par exemple, ce que font en partie Philippe Carles et Jean-Louis Comolli quand ils montrent que la critique blanche a construit le jazz pour un public occidental blanc, en l'éloignant de l'art nègre, dans un mouvement castrateur de « colonisation culturelle ». Ph. Carles et J.-L. Comolli, *Free jazz – Black power*, Gallimard, 2000 [1^{ère} édition : Champ libre, 1971].

rique (celle des esclaves) puis de divertissement¹ (celle du *music-hall*), et que ces deux étapes originelles supposaient des rires. Dans le premier cas, il s'agissait des rires ambivalents de l'homme noir américain, qu'ils fussent de nature (supposément), de défense ou de désespoir : le fameux « rire pour ne pas pleurer » du blues². Dans le second cas, il s'agissait de rires liés au spectacle : le musicien noir était un *entertainer*, un amuseur, voué à divertir et faire rire le public. Or, une part de l'histoire du jazz qui suit cette période originelle s'est faite précisément en se démarquant de ces premiers rires³ ; à plusieurs reprises, en effet, ces éclats sonores auront servi à discerner le « vrai » jazz de l'« originel » et du « non jazz », ou encore plus tard l'« authentique » du « moderne », c'est-à-dire à bouger et à retracer les lignes et les frontières de cette nouvelle musique.

La position d'un Hugues Panassié est exemplaire de ce mouvement discriminant et de la façon dont ce mouvement a pu être fluctuant. Quand il publie *Le jazz hot* en 1934, Panassié a pour objectif de donner à cette musique ses lettres de noblesse, en la faisant apparaître comme une « nouvelle forme d'art »⁴. Il arc-boute notamment sa construction sur les paramètres du rire lié au divertissement et sur ceux de la danse. S'il ne nie pas que le jazz soit une musique à danser, il démontre qu'on ne peut le réduire à cela et que le jazz est une musique qui mérite également d'être écoutée pleinement – de même que bien des morceaux de Rameau ou de Mozart qui étaient destinés aussi à la danse⁵. Ainsi, pour soutenir sa thèse, Panassié ne rejette pas directement ce paramètre de la danse, il en modifie la valeur et en relativise la pertinence définitionnelle. En revanche, il a une position plus radicale dès qu'il fait référence au

¹ E. Parent, *Jazz Power – Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS Editions, 2015, p. 123.

² Ainsi que le dit cette fameuse ligne de *You don't know my mind* : “When you see me laughing, I'm laughing just to keep from crying”.

³ Je reprends ici une idée avancée par Yannick Seïté lors des rencontres scientifiques sur les « Rires de jazz » des 28 et 29 novembre 2014 au Musée Dapper.

⁴ H. Panassié, *Le jazz hot*, Corrêa, 1934, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

divertissement et aux rires : évoqué seulement de façon sporadique, tout ce qui était destiné à divertir et faire rire est systématiquement déclaré hors définition, comme ces « bruits excentriques » de certains instruments amusant les auditeurs qui sont renvoyés aux « premiers temps du jazz »¹. Le cas le plus emblématique est sans doute celui d'Armstrong, dont il dresse alors un portrait plus qu'épuré : « Souvent il jouait ou chantait immobile, les yeux fermés, comme un homme dégagé du monde sensible, et l'on voyait parfois des larmes couler le long de ses joues. »²

Un musicien jouant sans impliquer son corps, replié sur lui-même, comme sorti de la contingence matérielle de la performance, et qui manifeste son intériorité non par des rires, mais par des larmes silencieuses – le portrait efface nettement toute la dimension spectaculaire et divertissante du jeu d'Armstrong, combattant l'image d'un musicien drôle et rieur. Car si Panassié ne nie pas ces caractéristiques chez Armstrong, il les présente comme les conséquences négatives et dévalorisantes d'une « triste aventure »³ :

*Son succès était devenu si grand que des « managers » furent tentés de l'exploiter. Ils incitèrent le trompette noir à devenir un « showman », c'est-à-dire un exécutant aussi agréable à voir qu'à entendre, en d'autres mots un acteur. [...] Naturellement, le côté musical était négligé dans tout cela, d'autant plus que Louis, pour devenir plus spectaculaire, se mettait à gesticuler sur scène, en se livrant à des mimiques parfois burlesques.*⁴

Tombé dans une logique commerciale, Armstrong est rabaisé au niveau servile du spectacle et du divertissement. Avec un corps mobile doté d'une force comique, avec un corps spectaculaire capable de susciter les rires, il s'éloigne du véritable jazz. Il n'est plus un « musicien créateur », mais son contraire, un « acteur »⁵. Le

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 93-94.

⁵ *Ibid.*, p. 96 : « Au moment où nous écrivons ces lignes, Louis Armstrong n'a encore jamais joué en France. Notre crainte est que, lorsqu'il se fera entendre

mouvement du livre de Panassié est donc clair : les rires et ce qui peut les susciter renvoient soit aux temps primitifs du jazz soit à un jazz commercial et dévalorisé. La définition du jazz hot et la construction de son statut comme musique artistique à écouter passe par le rejet du rire. D'une certaine façon, le disque devient dans cette perspective la façon privilégiée d'apprécier le jazz authentique, puisqu'il restitue la musique seule, en la désencombrant de la dimension spectaculaire.

Pourtant, une vingtaine d'années plus tard, le rire retrouve sa place dans l'*Histoire vraie du jazz*¹ du même Panassié, comme en témoigne le nouveau portrait de Louis Armstrong : « De petite taille, râblé, d'un caractère enjoué, très observateur, vif d'esprit et plein de bon sens, « Little Louis » aimait rire, s'amuser... »²

Même s'il concerne son enfance, le portrait du musicien intègre donc dorénavant, quoique de façon discrète encore, les rires. De même, Panassié vante désormais les mérites d'Armstrong dans les rôles secondaires qu'il a interprétés au cinéma : « Il a une telle « présence », un tel sens de la scène, de la mimique [...] qu'il crève l'écran. Louis Armstrong s'avèrera aussi bien sensationnel acteur que musicien et chanteur. »³

Si le mot « acteur » a ici un sens laudatif, ce n'est pas seulement parce qu'il est pris dans son sens propre, c'est-à-dire cinématographique. La reconnaissance des qualités spectaculaires d'Armstrong tient aussi à une revalorisation de la dimension de performance du jazz. La thèse du livre est bien connue : Panassié écrit pour rejeter le be-bop (cette « mésaventure » de l'histoire du jazz) en dehors des frontières du jazz. Et il le fait précisément en redonnant de la vigueur aux marqueurs de la danse, mais aussi du divertissement et du rire :

pour la première fois dans notre pays, il s'imagine devoir montrer au public l'acteur et le virtuose instrumental au lieu du musicien créateur. »

¹ H. Panassié, *Histoire vraie du jazz*, R. Laffont, 1959.

² *Ibid.*, p. 65-66.

³ *Ibid.*, p. 81.

De tout temps, les musiciens de jazz, que ce fût au cabaret ou sur scène, avaient laissé libre cours, dans leur comportement, à leur entrain naturel, à leur vitalité, dansant sur place, soulignant par des gestes la musique qu'ils étaient en train d'exécuter, se livrant parfois à des petites facéties qui n'étaient pas toujours sans rapport avec un effet musical humoristique. Il se dégageait d'un orchestre de jazz une bonne humeur, une joie de vivre, un entrain communicatifs. Les musiciens noirs bop ou progressistes (quel que soit le nom qu'on veuille leur donner) estimèrent que tout cela « manquait de dignité ». Ils adoptèrent, pour jouer, une attitude figée, compassée, lugubre. Ils estimaient que cela faisait « sérieux », qu'ils acquéraient ainsi la « dignité » des artistes blancs ; en fait, ils avaient l'air de s'ennuyer à mourir.¹

Pour contrer les arguments des tenants (artistes et critiques) du bop, Panassié remet donc au premier plan ce qu'il avait cherché à occulter dans son premier livre, la dimension spectaculaire du jazz, et tout particulièrement la veine clownesque. Les « petites facéties » des musiciens de jazz qu'il déplorait chez Armstrong deviennent (même si elles apparaissent de façon ponctuelle) intrinsèques à la performance musicale et en trahissent un potentiel humoristique. On note certes les réticences de Panassié (les musiciens ont bien des corps en mouvement, mais les gestes sont strictement subordonnés à la musique ; les « facéties » et leur force comique sont seulement de l'ordre du possible), mais force est de constater qu'il renverse la vision qu'il donnait du jazz en remplaçant le rire et le divertissement parmi les marqueurs signifiant et centraux du jazz. Il n'avait pas le choix, dans la mesure où les tenants du bop, pour donner à leur tour à leur musique un statut véritable, avaient mobilisé ces mêmes marqueurs. Que ce soit Panassié ou les tenants du bop, tous cherchaient à construire une musique sérieuse, digne d'intérêt et d'écoute, et ces constructions passaient toutes par le marqueur du rire.

Toute une partie de l'histoire du jazz se construit donc autour de ces premiers rires, parce qu'ils cristallisent des enjeux esthétiques, qui sont aussi plus largement éthiques, politiques et anthropologiques. Selon les points de vue et selon les époques, les rires ont ainsi pu être interprétés de façon négative comme ce qui tire le jazz d'une part du côté du divertissement, et donc de la musique commerciale, et de

¹ *Ibid.*, p. 183.

l'autre du côté d'une veine raciale, affichant l'image du bon noir rigolard jouant pour le plaisir des blancs – ce qui fut particulièrement le cas après la deuxième guerre mondiale, avec le mouvement des droits civiques aux Etats-Unis. Mais, comme l'a montré l'exemple de Panassié, il ne faudrait pas croire que l'histoire du jazz se construit autour d'un simple rejet progressif des rires. Ainsi, l'ère du bop, dont nous venons de parler, a au contraire encore questionné ce marqueur du jazz par son refus même. On connaît par exemple les positions d'un Ralph Ellison, qui a montré que le fait même de vouloir sortir de la veine comique de la performance musicale était une entreprise vaine et même aliénante du bebop¹. Et on a pu tracer des frontières à l'intérieur même de ce mouvement musical grâce au marqueur du rire, en distinguant parmi ces musiciens ceux qui se prennent moins au sérieux – ainsi que le fait André Hodeir quand il présente soudain Charlie Parker comme l'inventeur des codas-gags, c'est-à-dire « sous un jour inattendu » qui fait renouer le jazz avec la dimension humoristique² –, de même qu'on a pu trouver plus tard des significations différentes à l'humour affiché par les musiciens du *free jazz* – comme le font Philippe Carles et Jean-Louis Comolli quand ils comparent le jeu clownesque de Gillespie à celui d'Armstrong³, pour montrer que celui du premier se tient du côté non du divertissement servile, mais de la transgression et de la folie. Les rires inscrivent donc bel et bien au sein des discours sur le jazz des tensions renouvelées, qui en font un marqueur distinct non seulement de la danse, mais aussi du divertissement, et un marqueur constant, même s'il a une présence qui semble de plus en plus discrète⁴.

¹ Voir E. Parent, *Jazz power – Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS éditions, 2015, p. 127-131.

² A. Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* [1954], Parenthèses, 2014, p. 98.

³ Ph. Carles et J.-L. Comolli, *op. cit.*, p. 301-302.

⁴ En 1954, André Hodeir conclut un chapitre sur « l'essence du jazz » en s'en référant aux marqueurs de la danse et de la musique noire, mais ne dit rien sur la dimension comique du jazz. En 2016, l'ouvrage collectif consacré à la « jazzosphère » de ces trente-cinq dernières années, présente quelques pages sur la danse, mais pas sur le rire : Ph. Carles et A. Pierrepont (dir.), *Polyfree. La jazzosphère, et ailleurs (1970-2015)*, Outre Mesure, 2016. Signalons

Par conséquent, une histoire des rires de jazz ne se ferait pas (seulement) histoire de rire.

Soyons sérieux, le présent volume n'a pas l'ambition de constituer une somme historique sur les rires de jazz. Les différents auteurs qui se sont lancés dans cette histoire, l'ont fait avec une ambition à la fois plus modeste et plus large. Plus modeste, parce que nous prenons « histoire » au sens étymologique d'« historia » : celui d'enquête. Et plus large, parce qu'il s'agit de le faire, en ne limitant pas notre enquête à la musique à proprement parler, mais en l'étendant à d'autres formes artistiques travaillées par le jazz : le cinéma, le théâtre, la performance... Il s'agit donc de mener l'enquête et de repérer les différentes formes qu'ont pu et que peuvent prendre ces éclats sonores, et aussi et surtout d'interroger leurs significations.

Rires de Jazz : l'absence d'article défini et le pluriel du titre signalent clairement que, si nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, notre enquête veut tracer, au sein des esthétiques jazz, des lignes de sons et de sens dans leur diversité. Sans même reprendre ce que nous avons repéré plus haut dans les discours sur le jazz, le seul exemple de Joséphine Baker dans la « Revue Nègre », suffit à toucher la variété et la complexité de ces rires.

Dans un article sur un bal de bienfaisance donné à l'Opéra de Paris la même année que cette revue, en 1925 donc, André Levinson observe les réactions marquées et contrastées du public à l'arrivée de Joséphine Baker, qui fut sifflée par les uns et applaudie par les autres. Pour expliquer ce phénomène remarquable, le journaliste spécialisé dans la danse développe une réflexion sur l'inversion culturelle que représente le succès de l'art nègre et du jazz, qui selon lui renversent et sapent l'art occidental. (Ce qu'il résume d'une formule choc non dénuée d'humour : « La case de l'Oncle Tom remplace le

pourtant deux articles récents, celui d'Emmanuel Parent : « Humour et signifying dans la tradition noire américaine », dans F. Hofstein, *L'Art du Jazz*, éd. du Félin, 2011, p. 89-101 ; et celui de Thomas Horeau : « « Laughin' just to keep from... » - le motif du rire dans le jazz et le blues » dans M. Joubert et D. Le Touzé (dir.), *Le Rire en musique*, PUL, 2017.

Parthénon ».) L'ensemble de l'article, malgré une connotation raciste et paternaliste, assez banale à l'époque, nous intéresse parce qu'il relie ce mouvement culturel aux rires, ceux des spectateurs qui rient des facéties de Joséphine, mais ceux aussi des artistes noirs eux-mêmes :

Primitif, naïvement animal ou farouchement bestial, cet art ne connaît ni la dignité, ni la bassesse ; il a pour impulsion l'instinct déchaîné, l'hystérie sauvage, le débordement sensuel. Ce serait la sombre humanité devinée par Stravinsky dans « Le Sacre », si les nègres n'avaient pas, pour s'échapper des affres de la terreur panique et des tourments de la chair en rut, ce moyen suprême, le rire. Aussi les inénarrables déchaînements de Joséphine sont-ils rachetés par l'humour¹.

Aux rires produits par la veine humoristique du spectacle, s'ajoutent ceux des interprètes : des rires de défense, qui renvoient les artistes noirs à des peurs diverses, en rapport à leur passé d'esclaves², ou leur animalité supposée. Mais ce n'est pas tout :

La beauté noire [Joséphine Baker] nous [les Blancs occidentaux] nargue avec son nombril qui cligne comme un œil ironique. Je conçois que cette grande artiste fasse scandale. Elle foule aux pieds toute hiérarchie, elle se venge de toutes les contraintes que notre culture inflige aux siens. Disons-le : elle nous inflige un magistral soufflet.

L'ironie qui émane de Joséphine Baker trahit ici une espièglerie fondamentale de l'artiste : en prenant la pose du singe qui se gratte la tête dans son costume de plumes, elle offre bien au public ce qu'on attend d'elle, un corps érotique et (doublement) animalisé, mais elle le fait en le surjouant, en s'en démarquant et renvoie de la sorte le public à ses idées reçues – et ce, tout en le faisant rire et en signifiant physiquement qu'elle s'en amuse elle-même ! Car ce rire espiègle de Joséphine, ce rire silencieux, moqueur et tourné contre le spectateur blanc, émane de tout son corps, ou, plus précisément, du centre de son corps : de son nombril. À côté du rire de défense, il y a donc aussi un rire ironique (plus discret), chevillé – ou *nombrilé* – au corps de l'artiste noir, qui est un rire transgressif et vengeur. Un rire intérieur

¹ A. Levinson, « Loin du bal : Joséphine sifflée – Blanc et noir », *Comœdia*, 7 décembre 1925.

² Levinson y fait référence dans son article.

et moteur, c'est-à-dire à la fois dissimulé et perceptible, qui claque comme une gifle. Le corps dénudé de Joséphine Baker, qui expose sa sensualité érotique sous les plumes, s'entoure donc également d'un halo de rires multiples et contradictoires, qui constituent autant d'histoires à démêler et déchiffrer.

Ce sont précisément ces histoires de rires de jazz que nous souhaitons distinguer et interroger. Histoire sinon de rire, d'essayer de comprendre pourquoi et de quoi l'on rit dans la sphère du jazz et des esthétiques jazz.

Pierre LETESSIER

Première partie

Le rire ontologique du jazz : les facéties en noir et blanc du blackface

Pour commencer notre enquête sur les rires de jazz, leurs formes et leurs significations, remontons à cette pratique folklorique des esclaves noirs que les différentes histoires du jazz s'accordent à placer aux origines du jazz, à ces spectacles musicaux et satiriques des esclaves sur les plantations, que les Blancs qualifiaient d'éthiopiens, et qui inspirèrent les *Minstrels Shows* et la tradition du *blackface*. La première partie de notre enquête porte sur cette pratique du *blackface*, où des acteurs se grimaient le visage et représentaient des stéréotypes négatifs des Noirs. Ancrée dans le contexte de l'esclavage et de la ségrégation, cette pratique, dès lors qu'elle fut assurée par des acteurs noirs, plaça immédiatement ces premiers rires du côté de l'ambivalence : non pas tant parce qu'on produisait du comique à partir d'un cadre renvoyant à une période douloureuse, mais parce qu'en jouant le Noir selon les stéréotypes des Blancs, on faisait rire les Blancs tout en se moquant d'eux. Ce premier rire de l'ère du jazz, que nous qualifions d'ontologique, est donc un rire à la fois douloureux, subversif et libérateur. Les trois chapitres de cette partie affinent l'ambivalence de ce rire.

En rattachant à la tradition du *blackface* le parcours du désormais fameux clown Chocolat, Sylvie Chalaye le replace dans une perspective plus complexe (Chapitre 1 : « Rires Chocolat, une histoire de *blackface* ») et rappelle à quel point le rire peut prendre un sens différent selon le contexte culturel. En traversant l'Atlantique pour venir jouer en Europe et tout particulièrement en France, les acteurs noirs trouvèrent, en effet, avant la première guerre mondiale un contexte différent, plus favorable, qui modifia les rires. Si les duos du clown Chocolat avec un autre clown blanc firent rire traditionnellement du Noir malmené, comme ils auraient pu le faire aux Etats-Unis, ils firent rire aussi très ouvertement du Blanc qui malmène le Noir, et même du Blanc américain.

Ceci est d'autant plus intéressant, que le *blackface* fut aussi pour les Africains-Américains, à la base, une façon de se moquer non seulement de la culture blanche, mais de la culture dominante, qui était européenne. C'est ce que montre Christian Béthune qui, analysant « le rire comme interface humaine et culturelle » (chapitre 2), en fait le premier lien entre les Noirs et les Blancs américains.

L'importance de ce spectacle dans la constitution d'une culture commune explique sans doute qu'on le retrouve aujourd'hui encore aux Etats-Unis, comme le rapporte Raphaëlle Tchamitchian dans « Le *blackface* sur la scène contemporaine, ou le « retour du refoulé » » (chapitre 3), et qu'on le retrouve d'ailleurs dans toute son ambivalence : si la dimension subversive motive généralement les artistes qui reprennent la tradition du *blackface*, sur scène, au cinéma ou à la télévision, le risque d'en faire un pur divertissement, et de se le faire reprocher, n'est-il pas inhérent au *blackface* ?

Chapitre 1

Rires Chocolat – une histoire de *blackface*



Sylvie Chalaye

De quoi rit-on ? De qui rit-on ? L'histoire des clowns en *blackface* est un bon exemple de malentendu humoristique. Dès les débuts de la traite et de l'esclavage, les négriers avaient utilisé la danse comme une soupape sur le pont des navires et sur les plantations. Ils obligeaient les esclaves à danser et se moquaient de ce qu'ils voyaient comme des gesticulations tellement éloignées des danses de salon qu'ils connaissaient. Sur les plantations américaines les esclaves prirent l'habitude, sous le regard des maîtres qui s'en amusaient, de jouer des petits spectacles humoristiques fondés sur la caricature. Les maîtres y voyaient des esclaves tentant vainement d'imiter la distinction des Blancs, alors que les esclaves tournaient en ridicule les maîtres et appuyaient le divertissement sur une complicité qui échappait complètement aux Blancs¹. Vers 1840, naît le spectacle en *blackface* avec les *minstrels* et leurs mélodies exotiques, dites « éthiopiennes », inspirées de ces divertissements de plantation et pris en charge par des amuseurs blancs qui se noircissent le visage avec du bouchon brûlé. Thomas Rice² par exemple crée Jim Crow, une figure d'esclave dépenaillé, insouciant, gesticulant... sous l'œil de

¹ Voir G. Fabre, *Le théâtre noir au États-Unis*, CNRS, 1982.

² Thomas Rice était un Anglais émigré aux États-Unis.

spectateurs blancs qui trouvent l'imitation du nègre essayant de ressembler à son maître absolument désopilante. Il s'agit de rire du nègre paresseux, hâbleur, étourdi, mais toujours chanceux.

Après la fin de la guerre de Sécession, les esclaves libérés sont presque tous analphabètes et auront bien peu de perspective d'embauche et de travail, ils émigrent vers le nord des États-Unis et ceux qui ont un talent d'artiste se mettent à faire du spectacle pour les Blancs et à endosser notamment la défroque du Jim Crow, du *blackface*. Situation difficile, car il vaut mieux que les spectateurs blancs ne sachent pas que sous le masque de suie, il y a un vrai Noir. Et face à la communauté noire, ce n'est pas toujours bien accepté non plus, la « négrofication du nègre », pour reprendre Jean Genet¹, étant vécue comme un avilissement. Pourtant ces « artistes noirs noircis » vont faire évoluer le *blackface*. De l'esclave misérable, on passera à une autre figure, celle du « *Black dandy* » qui, lui, s'est arraché à sa condition. Bientôt, artistes en *blackface* et danseurs se lancent dans des tournées hors des États-Unis et découvrent le Vieux continent.

Quand celui que l'on appellera « le clown Chocolat » débarque dans le paysage du divertissement parisien des années 1870, les *negros burlesques* sont déjà à la mode dans toute l'Europe. A Paris, les Folies-Bergère, l'Alcazar et bientôt le Nouveau-Cirque qui ouvre ses portes en 1886, produisent des spectacles de *blackface* auxquels s'ajoutent des démonstrations acrobatiques de bagarres, coups de savate et baffes alertement chorégraphiées. Très vite, le *negro musical comic* devient la coqueluche du public parisien. En 1878, l'Alcazar accueille Jilson et Reed, l'année suivante les Folies-Bergère programment les Raynors, puis *Mack et Dixon*. Le succès de ces spectacles contraint les artistes européens à s'adapter : les Bellonini Brothers jouent les « Hottentots à l'oeil blanc », Santandier, déguisé en Jim Crow, donne des « récréations diaboliques » en tapant sur des tambours.

¹ Voir J. Genet, *Les nègres* [1958], éd. M. Corvin, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2005.

Ces spectacles de *negro minstrel* se retrouvent même au théâtre. Le Théâtre Cluny fait un triomphe en 1892 avec la *Tournée Ernestin*, un vaudeville à grand spectacle de Gandillot qui racontait les aventures de comédiens français en tournée Outre-Atlantique. A cause d'un imprésario malhonnête, ils se retrouvent sur la paille et se recyclent alors dans un spectacle de *minstrels* : le clou comique de la pièce. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin reprendra en juillet 1901 *La Case de l'Oncle Tom* de Dumanoir et Dennery en y introduisant « une troupe de véritables *minstrels* américains »¹ et une authentique chanteuse noire. Les annales du théâtre ne manquent pas de relever le succès : « Une noire chanteuse, à la voix assez extraordinaire, s'est fait applaudir, au second acte, au milieu d'une douzaine de « chocolats », chargés de la partie du choeur à bouche fermée. »²

Bientôt les Noirs des Amériques issus du spectacle arrivent en masse en Europe et tout particulièrement à Paris. Ils fuient la ségrégation. Beaucoup ne rentreront jamais aux Etats Unis et feront souche en Europe. Ils introduisent le Cake-Walk (identifiée comme la danse des Noirs) et découvrent surtout qu'en Europe, l'artiste noir n'a pas besoin de se grimer pour jouer les clowns et qu'il peut danser avec les Blancs et même danser avec une partenaire blanche. La situation est certes sulfureuse et provocatrice, elle fait rire, mais il n'y a pas d'interdit.

Eugène Labiche la met en scène dans *Les Trente millions de Gladiator* en 1875 au Théâtre des Variétés. Le ressort comique de la pièce repose sur la présence d'un Noir qui se retrouve à danser au beau milieu d'un salon bourgeois avec des dames du monde. Une Cocotte cherche à épouser Gladiator, un riche Américain. Elle charge Jean, son valet, d'organiser un bal chic où elle invite plusieurs de ses admirateurs pour créer une rivalité et acculer Gladiator au mariage. Jean engage un domestique noir, mais son initiative n'est pas du meilleur effet. Dérapage comique : le « nègre » danse une mazurka

¹ Stoullig et Noël, *Annales du théâtre et de la musique, Théâtre de la Porte Saint-Martin 1884-1914*.

² *Ibid.*

avec une des invitées, certes un laideron, mais tout de même !
« Qu'est-ce que ce nègre qui gigote dans le salon ? » s'écrie Suzanne,
qui a décidément bien du mal à paraître une femme du monde...¹

Le « nègre » est bien un argument humoristique dans le théâtre comique des boulevards. C'est d'abord le travestissement qui fait rire, autrement dit le fait de vouloir se faire passer pour un « nègre ». Le théâtre utilise la figure du domestique noir pour se moquer des nouveaux riches : un portier nègre en livré est du dernier chic, c'est le sujet de la *Poudre aux yeux*, une autre comédie de Labiche. Le vaudeville exploite le filon, car cela permet de pousser la chansonnette, mais aussi de fustiger l'Amérique terre d'esclavage et de faire de la France le paradis des Noirs. Comme le chante Domingo dans *Le Laquais d'un Nègre*, comédie-Vaudeville de Brisebarre et Nyon, jouée en 1852 au Théâtre des Folies- Dramatiques :

*Bon nègre, dans la France,
Trouve sa délivrance ;
Il est, pour son argent,
Domestiqué par blanc.
Plus soupire,
Plus martyr,
Pour nègre, quel beau sort!
(....)
Hi! hi! hi! hi! ho! ho! ho! ho!
Qu'il est heureux beau Domingo !
Par-delà l'Atlantique,
Nègre servir les blancs :
Ici point l'Amérique,
Usages différents !
.....
Hi! en! hi! hi! hi! en! hi! hi! hi! en! hi!
Hi! hi! hi! hi! hi! en! Domingo bien content ^P*

¹ E. Labiche, *Les Trente millions de Gladiateur*, 1875, Acte IV, scène 1.

² *Ibid.*, Acte II, scène 1. Voir S. Chalaye, *Du Noir au nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, coll. « Images plurielles », L'Harmattan, 1998.

La Noce de Chocolat, pantomime nautique donnée au Nouveau-Cirque en 1888, est le spectacle par lequel Rafaël va être propulsé comme « clown Chocolat » dans l'univers du Music-hall parisien de la Belle Epoque. L'idée est de monter un spectacle burlesque qui repose sur un mariage improbable avec un « chocolat » ; sans doute Rafaël n'a-t-il pas encore gagné le sobriquet de Chocolat, qui deviendra définitivement son nom de scène après le spectacle. La pantomime menée tambour battant joue sur l'énergie du *negro burlesque*. La danse du *Cake-Walk* est bien au rendez-vous comme le montrent les affiches du spectacle et surtout la noce qui convoque robes et dentelles blanches, associées à l'image d'un mari « Chocolat », annonce immédiatement le registre humoristique et gaguesque. Chocolat a perdu sa mariée et est pris dans une course poursuite burlesque pour la retrouver. C'est d'ailleurs à ce prix que le couple domino est possible : une mariée blanche qui n'est pas au rendez-vous. Le succès de ce spectacle sera retentissant et repris presque chaque année entre 1888 et 1907. Et le thème du mariage domino se retrouve dans d'autres pantomimes dont Chocolat est le héros, comme *Boule de Siam* par exemple. Or, à chaque fois, Chocolat danse. Si on étudie les numéros de Chocolat dans les pantomimes nautiques et les spectacles du Nouveau-Cirque, on s'aperçoit qu'il danse ce que l'on appelle la gigue et qui n'est pas encore identifié comme *Cake-Walk*. Il faut attendre 1902 pour que l'habitude se prenne de parler de *Cake-Walk* avec la troupe des « Joyeux nègres » qui se produisent au Nouveau-Cirque et qui feront surtout danser les Blancs. Cette danse fait à ce point sensation qu'elle fera même l'objet d'un film des Frères Lumière. Et si Toulouse-Lautrec montre dans ses dessins, le clown Chocolat martyrisé dans l'arène du cirque, il en dessine aussi en 1896, pour le journal *Le Rire*, la silhouette dansante dans le bar irlandais dont il était l'habitué.

On sait peu de chose sur ce clown que la presse désignera régulièrement comme le « fameux Chocolat ». Il venait des Amériques, né sans doute à Cuba vers 1866-1868, mais il parlait peu, et la Presse se moquera régulièrement de la langue incompréhensible qui était la sienne. Rafaël de Leios est le nom avec lequel les



Fig. 1. Affiche pour *La Noce de Chocolat*.

journalistes le désignent le plus souvent, mais il mourut en 1917 en tournée à Bordeaux et fut enterré par ses amis sous le nom de Padilla.

Il faut surtout se rendre compte que la presse de l'époque, en particulier en ce qui concerne le monde du spectacle, ne cherche pas à faire connaître la vérité au public, mais à construire de l'attractivité et elle n'hésite pas à inventer afin de construire un personnage et sa légende.

En 1907, alors que Chocolat reprend son duo avec Foottit, Franc-Nohain sort un ouvrage pour enfants qu'il intitule *Les Mémoires de Foottit et Chocolat* et où il se présente comme le confident des deux clowns. Mais il s'agit d'une romance, destinée à entretenir la légende du duo qui avait une notoriété extraordinaire auprès du jeune public et de revaloriser la place de Foottit, car c'était Chocolat la mascotte des Parisiens. Le tandem était devenu l'emblème des magasins Félix Potin qui exploitaient la charge de sympathie dont ils bénéficiaient. Le discours publicitaire récupérera largement leur image jouant sur l'opposition noir et blanc pour vendre du chocolat bien sûr, mais aussi toute sorte de produit, du savon à la photographie, en passant par les pneumatiques.

Il ne faut pas prêter grand crédit au récit de Franc-Nohain qui fait de Chocolat un pauvre « nègre » recueilli par le Clown Tony Grice, puis sauvé par Foottit qui le prend sous son aile pour en faire un partenaire de cirque. La vie du clown est délibérément romancée, il lui invente un passé d'esclave vendu par son maître, exploité par une vieille sorcière, racheté par un portugais. Il raconte qu'il battait le pavé en Espagne quand le célèbre Tony Grice en tournée à Bilbao le recrute dans sa troupe. Il raconte encore que Tony Grice l'avait passé au cirage, qu'il était son domestique et que le jour du baptême de son fils, parce qu'il avait renversé une saucière, Tony Grice l'avait renvoyé et brutalisé. C'est Foottit qui le sauve et l'engage pour jouer en duo avec lui. Pour créer du rêve et attendrir les petits-enfants, Franc-Nohain invente encore que c'est le Guignol du Luxembourg qui lui aurait donné le sobriquet de Chocolat. Les biographes ont encore du mal à se défaire de cet ouvrage fantaisiste, comme en

attestent les recherches récentes de l'historien Gérard Noiriel et le film *Chocolat* réalisé par Roschdy Zen avec Omar Sy.¹ Mais n'était-ce pas l'objectif de Franc-Nohain : perpétuer une légende ?

Le tandem Foottit et Chocolat a été à l'affiche du Nouveau-Cirque presque sans discontinuer entre 1895 et 1905, et on le retrouve aussi aux Folies-Bergère, à l'Eldorado ou au Moulin-Rouge. Après 1905, les deux clowns ont continué de faire des spectacles ensemble, mais aussi avec leurs fils respectifs, notamment au Cirque Métropole, devenu Cirque de Paris, sans forcément travailler systématiquement en duo.

Avant de se produire avec Foottit, Chocolat s'est construit une notoriété importante dès 1890. Après la réussite de *La Noce...* au printemps 1888, Chocolat travaille au Nouveau-Cirque dans toutes les productions avec d'autres artistes noirs et est la vedette de plusieurs spectacles (*Les 28 jours de Chocolat* en 1890, *La Boule de Siam* en 1894, qui reprend le thème du mariage). Il appartient à la troupe, comme Foottit ou Medrano qui jouent à ses côtés. Chocolat est devenu une vedette, mais il n'est pas le seul Noir du Nouveau-Cirque. Dès le mois de décembre 1888, une nouvelle pantomime *L'île des singes* se joue dans une plantation en Amérique du Sud et convoque une « troupe de nègres » qui danse la Bamboula avec tambourin et banjos selon la description des critiques. Dans *America*, une bouffonnerie exotique créée le 12 janvier 1895, qui sera reprise en 1902 au moment où le Cake-Walk fera fureur avec la troupe des Elks, Chocolat joue un garçon de café dansant, riant et sautillant qui a tous les attributs du « *Very coons* », comme disent les Américains. Comme en atteste le synopsis, il n'est pas l'unique Noir du spectacle, mais est le seul à être désigné par son nom :

¹ G. Noiriel, *Chocolat, clown nègre : l'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Bayard, 2012 et *Chocolat : la véritable histoire d'un homme sans nom*, Montrouge, Bayard, coll. « Bayard culture », 2016. Plus ou moins inspiré des ouvrages de Gérard Noiriel, le film de Roschdy Zen s'écarte considérablement de la vraie histoire du clown Chocolat.

Rentre par la face un nègre (Chocolat) garçon du bar. Il porte un panier à bouteilles. Il traverse la piste en riant et en indiquant un pas de gigue.

Il va regarder à l'entrée, pose son panier, grimpe pour mieux voir au poteau télégraphique. A ce moment rentre par la face, master Jim, le barman.

Jim : Tom ! Tom ! Vite... ici ! Où est-il ? Ah ! le voilà ! Qu'est-ce que vous faites là ? Voulez-vous descendre (Il lui donne un coup de pied)

Le nègre saute en bas. Jim lui donne la bouteille.

Jim : Vite débouchez-moi ça ! Mais où est donc l'autre ?

Ils sont allés jusqu'au bar. Entre un autre nègre en riant et en sautillant.

(...)

Les nègres bousculent tout le bar.

(...)

*Les deux nègres sont de l'autre côté de la voie et dansent l'un près de l'autre au rythme de la musique.*¹

Mais Chocolat incarnait surtout un clown d'un nouveau genre, un « clown moderne », cascadeur à la manière américaine qui assurait des numéros sportifs au Nouveau-Cirque comme *Kanguroo danseur avec Chocolat*, une performance entre boxe et danse. C'est d'abord avec Kesten qu'il a travaillé en tandem dès 1894, et donc bien avant ses numéros avec Foottit.

¹ *Amérique*, Bouffonnerie exotique, créée le 12 janvier 1895 au Nouveau-Cirque, Musique : Laurent Grillet, Livret : Raoul Donval. Collection de la Théâtrothèque Gaston Baty / Institut d'Etudes Théâtrales de Paris 3.



Fig. 2. Kesten et Chocolat, dessin paru dans *Le Courrier français* du 11 mars 1894.

Ce premier duo, qui jouait sur l'opposition noir et blanc et faisait se rencontrer deux énergies différentes a sans doute inspiré Foottit, comme en témoigne *Le Courrier Français* :

Signalons le succès de fou rire obtenu par les clowns KESTEN et CHOCOLAT. Ces deux joyeux compères ont très agréablement présenté un intermède comique spécialement arrangé pour la circonstance. Les deux leaders-clowns du Nouveau-Cirque sont connus : ils détiennent la manne de joie quotidienne qu'ils versent tous les

soirs sur le public de l'élégante salle de la rue Saint-Honoré. Kesten est un clown de la vieille école, habile aux cabrioles, savant en cris gutturaux, prompt à la riposte, vibrant, grouillant, occupant à lui seul la piste tout entière avec ses folles gambades. C'est un représentant de cette race de clowns dont Claretie a écrit le poème dans le *Train 17* et qui s'en va de plus en plus. Dans son genre c'est un véritable artiste.

Quant à Chocolat, il est légendaire. C'est l'antithèse de Kesten. D'abord, il est nègre, et il continue ¹ Ensuite, autant Kesten met de verve dans ses gesticulations, autant Chocolat pose à l'impassibilité. Mais il est si drôle dans son inertie, ses ahurissements sont si comiques, son rire est d'une si savante bêtise, qu'il est vraiment irrésistible. Au Nouveau-Cirque, il est l'enfant gâté de la piste. Son triomphe, *La Noce à Chocolat*, l'a révélé au grand public qui l'a depuis adopté pour son amuseur favori. Inutile d'ajouter que ce couple extraordinaire a inventé, pour la soirée de l'Elysée-Montmartre, une farce qui eût fait sourire Rabelais, et qu'ils ont été applaudis à outrance.²

Le ressort comique du duo reposait sur l'attentisme et la placidité qui caractérisaient Chocolat face à l'impatience trépignante du Clown blanc. On a beaucoup dit que Chocolat jouait l'Auguste, recevant coups de savate et baffes et que le héros du tandem était Foottit martyrisant le pauvre Chocolat, c'est ce qui ressort de l'ouvrage de Franc-Nohain, mais les sketches ne sont pas si simplistes. Le rire que provoque le *negro burlesque* reste intimement attaché au contexte américain. Britannique, né à Manchester³, Foottit joue avec un accent anglais, qui participe de son personnage humoristique. Ses cheveux roux, son costume coloré en font une caricature d'anglo-saxon (il avait d'ailleurs commencé sa carrière au cirque franco-américain de

¹ Plaisanterie qui émaille la presse fin XIX^e- début XX^e siècle. Elle fait écho à un bon mot de Mac-Mahon venu visiter l'école de Saint-Cyr, où la tradition potache voulait que le major de promotion soit « le nègre », autrement dit celui qui travaille le plus. Et Mac-Mahon aurait dit au major : « C'est vous le nègre ? Eh bien continuez ». Or cette année-là le major était Mortenol qui était martiniquais.

² *Le Courrier Français* du 11 mars 1894.

³ Foottit appartenait à une famille de circassiens anglais qui exerçait à Londres. Après la faillite du cirque de son père, il vient s'installer à Paris et acquiert une notoriété comme acrobate et clown-écuyer. Au sujet de la légende iconique dont fit l'objet Foottit, voir l'article d'A. Rykner, « Portrait de clown en artiste. Iconologie footistique », in *Registres*, n°20, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 47-55.

la place de la République) et il incarne l'autorité, celle de celui qui se prend pour le maître. Le duo repose sur un rapport de force comique que l'on retrouvera au cinéma dans le burlesque de Laurel et Hardy, une situation qui vient de loin, héritée de la farce et des maîtres et valets de comédie, ces valets de la *Commedia dell'arte* : Scapino, Sganarelle, Figaro, Arlequino... Certes ils se prennent des coups, mais, rusés et sornois, ils se vengent et c'est aux dépens du maître que l'on rit le plus souvent.

Chocolat n'est pas le dominant, c'est pourquoi il a la sympathie des enfants qui s'identifient à lui. La presse décrit notamment son jeu de résistance face à l'exaspérant Foottit. Or en cette fin du siècle, il s'agit bel et bien de se moquer de la domination américaine, de cette société ségrégationniste où règne les lois Jim Crow et qui traite aussi mal les Noirs. En 1890, Chocolat n'est pas une figure du colonisé, mais bien plutôt un faire-valoir de la bonne conscience française, dans un pays qui a depuis longtemps aboli l'esclavage dans ses colonies. Bien sûr on veut le blanchir, on lui fait jouer le « roi nègre » et sa couleur est le sujet de multiples traits d'esprit, mais, il ne faut pas oublier que l'entreprise coloniale se présente comme un projet humanitaire, de pacification, d'assainissement, un projet de la responsabilité des nations supérieures pour amener sur la voie du progrès les peuples inférieurs qu'il faut sauver et arracher à leurs propres déficiences. Chocolat cristallise tous les bons sentiments d'une nation convaincue d'avoir raison et qui presse sur son cœur ces grands enfants de couleur. Les qualificatifs systématiquement utilisés par la Presse pour l'évoquer sont révélateurs : le « fameux Chocolat », « l'éternel Chocolat », « le sympathique Chocolat ».

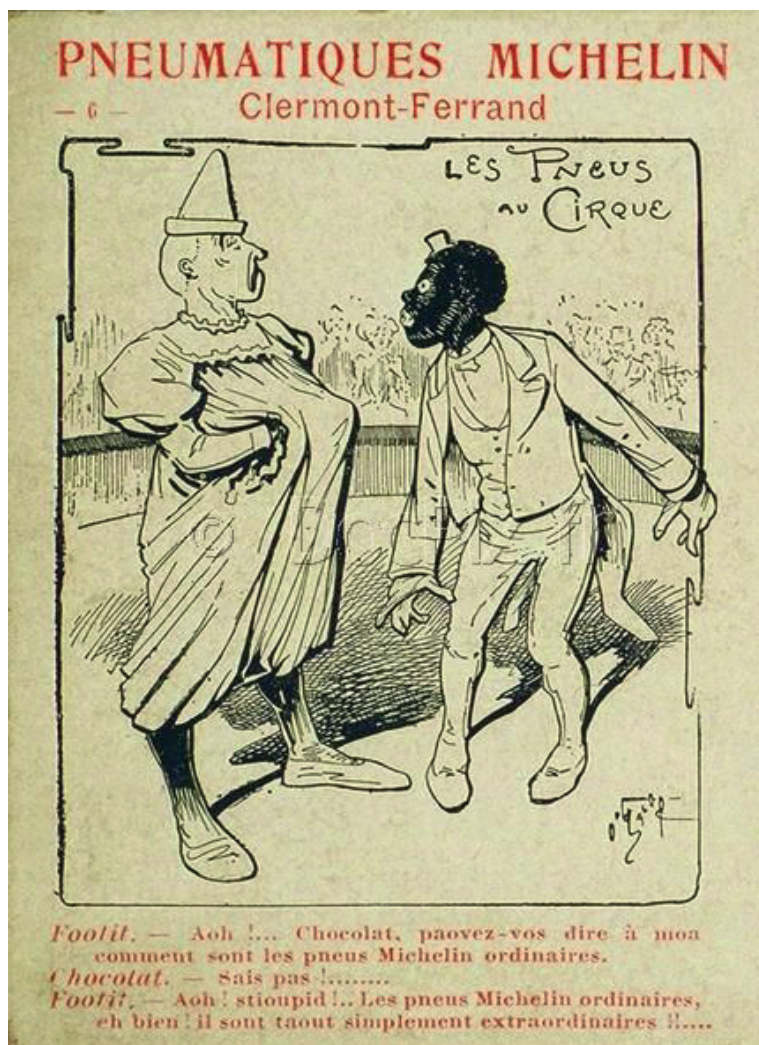


Fig. 3. Publicité pour les pneumatiques Michelin.

Bien sûr les coups de pieds au derrière que prend Chocolat, « les pan-pans au cul du nègre », selon la formule des dadaïstes, font rire,

mais on rit aussi de l'outrance du gros Foottit et de son arrogance imbécile à l'américaine, selon les caricatures de l'époque. Les saynettes de *Môssieu Clown* parues quelques années avant 1914 convoquent exactement les ressorts grotesques du tandem Foottit et Chocolat.¹ *Le riche Voyageur* en est un exemple éclairant qui met en scène un garçon d'hôtel désigné comme « négro » : il croule sous les bagages, se fait bousculer, tombe avec perte et fracas, et provoque le rire. Le voyageur américain, s'excuse en dollars, le Nègre se redresse en prenant l'argent. Le riche Américain veut tout acheter, toutes les chambres, tous les cigares, toutes les bouteilles de l'hôtel.... Il jette par la fenêtre tout ce qui l'embarrasse et le fait mettre sur sa note. Ce qui fait l'objet d'un gag, le maître d'hôtel inscrivant les dépenses sur un long papier qui n'en finit pas, quand soudain lui prend l'idée de tuer le Nègre et que ce soit, comme il se doit, mis sur sa note ! On lui annonce le prix de 100 000 dollars. Il trouve que c'est tout de même un peu trop cher pour un « nègre » et veut tirer sur le maître d'hôtel blanc qui bien sûr n'est pas d'accord même pour 300 000 dollars. Alors l'Américain, pose 400 000 dollars sur la table et lui tire dessus. Finalement ivre, il va se coucher et les deux garçons d'hôtel dansent une gigue désordonnée, tout heureux de l'argent gagné. Cette situation comique tourne en ridicule la morgue américaine, et la violence héritée de l'esclavage.

Situation comique qui n'aura plus sa place après 1918, car l'Amérique aura soutenu la France durant la Grande Guerre et la France fermera les yeux sur la ségrégation des années 20.

Certes, Chocolat est passé à la postérité à travers cette image clownesque qui l'associait à Foottit, vulgarisée par la publicité bien au-delà du Nouveau-Cirque et stigmatisé par le dessin de Toulouse Lautrec² facilement décontextualisé et d'ailleurs inspiré d'une

¹ Montfrileux, *Môssieu Clown !*, dessins de M. Poussin, Delagrave, 1912.

² On réduit Chocolat et son duo avec Foottit à ce fameux dessin de Toulouse – Lautrec. Or cette esquisse parue dans la Revue Blanche se moquait surtout de la présence des nombreux « Chocolats » arrivés dans la capitale en cette fin du XIX^e siècle. La légende édifiante disait : « Sale Nègre vous n'êtes pas

caricature de Daumier, mais il a surtout occupé la scène du music-hall sans discontinuer de 1886 à 1917 et a imposé aux spectateurs de son temps un style nouveau. Il fut bel et bien le premier des « Joyeux nègres » en France, comme le prouve par exemple ce compte rendu de presse de 1902 :

C'est un public des plus élégants qui applaudissait à tout rompre, hier soir, la curieuse pantomime Les joyeux nègres, une charge à fond de train de l'existence des Noirs aux Etats-Unis ; fantaisie ultra-comique que conduisent ces deux artistes hors ligne dans leur genre, Footit et Chocolat. Et nous voyons, entre autres folies épiques, une partie de billard hilarante ; une séance de boxe inénarrable ; une danse burlesque, le cake-walk, qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons et que l'on a redemandée ... Citons, outre nos deux fameux clowns, M. et Mme Elks, Mlles Lina et James Pérès, MM. Gregory et Brown, ainsi que la Maîtresse de Ballet Mme Pérès et l'excellent chef d'orchestre Wittmann dont la musique est étroitement appropriée à cette fantaisie.¹

Sylvie CHALAYE

Chocolat, il n'y a qu'un Chocolat, c'est le Chocolat Potin » (1895). Cet humour raciste était inspiré d'une caricature de Daumier se moquant des anti-esclavagistes ; mais n'était pas le reflet du numéro des deux clowns.

¹ *Le Figaro* du 25 octobre 1902.

Chapitre 2

Le rire comme interface humaine et culturelle



Christian Béthune

L'Africain paroît être une machine qui se monte et se démonte par ressorts, semblable à une cire molle, à qui l'on fait prendre telle figure que l'on veut.¹

L'hypothèse dont nous partirons, c'est que dans l'Amérique esclavagiste, puis ségrégationniste des lois « Jim Crow », le rire aura été l'interface, à la fois sociale et culturelle, à partir de laquelle un contact entre les Noirs et les Blancs, fondé sur une forme de réciprocité, aura pu s'établir. Ou, si l'on veut, que le rire a rendu d'emblée possible ce que l'argumentation rationnelle et l'action politique n'ont pour leur part réussi que beaucoup plus tard à accomplir. En effet, le rire et l'humour ne participent pas seulement d'un dispositif symbolique qui a permis aux Afro-américains de survivre dans un contexte particulièrement hostile, mais ils s'inscrivent à l'intérieur d'un processus qui aura également permis aux Blancs d'entendre les Noirs, au plein sens du terme, c'est-à-dire de les reconnaître – bon gré mal gré – en tant que sujets. Tant il est vrai, ainsi que nous le rappelle Bergson, qu'« il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est

¹ Abbé Demanet, *Nouvelle histoire de l'Afrique française*, 1767, Tome 2, p. 1.

proprement humain»¹. Même si, on le devine, cette reconnaissance mutuelle n'aura pas été sans mal, ni sans malentendus.

Si le rire a pu fonctionner comme une interface efficace entre deux communautés raciales qu'en apparence tout semblait opposer, et remplir une fonction de médiation, cela tient d'abord à la particularité des mécanismes liés à tout ce qui participe du rire et qui font que le comique ouvre un « champ transitionnel » au sens que confère le psychanalyste Donald W. Winnicott à l'adjectif « transitionnel »². Un propos énoncé « pour rire » est en effet un propos qui prétend disqualifier la vérité du contenu propositionnel de ce qui est formulé dans le mouvement de l'énonciation même, et qui, par conséquent, en annule ou en détourne *a priori* les effets. Le rire implique au sein d'un même mouvement, la transgression et la dénégation de l'acte de transgresser. C'est bien pourquoi le contraire de l'expression familière « pour de rire » n'est ni « pour de triste », ni « pour de pleurer », mais « pour de vrai ». Alors que le sérieux colle inéluctablement à la réalité, le rire se décale en quelque sorte du réel, et tend à le rendre inoffensif, en donnant l'impression d'en neutraliser, au moins en partie, les effets³. Si, en voyant quelqu'un tomber, il nous arrive de nous mettre à rire, c'est peut être, comme l'affirme Bergson, dans la mesure où nous croyons percevoir « du mécanique plaqué sur du vivant »⁴, mais c'est surtout parce que nous anticipons le caractère bénin de la chute : que certains indices, dans le déroulement de l'action, incitent par exemple à penser que la chute a pu être grave, et la réaction du spectateur serait tout autre que le rire – quitte à éclater de rire par la suite s'il apparaît qu'au bout du compte, la chute s'est avérée sans conséquences dommageables.

Confrontés dans le cadre de « l'institution particulière » à une implacable réalité, Noirs et Blancs ne pouvaient humainement se

¹ H. Bergson, *Le Rire*, PUF, 1967, p. 2.

² Voir en particulier *Jeu et réalité*, traduction C. Monod et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975.

³ Un champ transitionnel est précisément « un champ neutre d'expérience ».

⁴ H. Bergson, *op. cit.*, p. 29.

rencontrer qu'à l'intérieur d'un espace décalé, et le rire permettait précisément d'instaurer ce décalage propice à la rencontre, en offrant à chacun un terrain neutre d'expression, où l'émotion pouvait néanmoins circuler en limitant le choc des affects. Obligés de recourir systématiquement au subterfuge, à la dissimulation, à l'ironie et de continuellement distordre le réel en y introduisant le non-sens et l'absurde¹, les Noirs ont, par la force des choses, cultivé les ingrédients propres à engendrer le comique et l'humour, faisant de ce fait du rire l'interface indispensable aux relations entre les races.

Sur la plantation, les esclaves vont apprendre à sur-jouer le personnage comique et insouciant auquel les assigne le regard du maître et à utiliser à leur avantage « les traits dont les stéréotypes négatifs des Blancs les créditaient »² : maladroites verbales, accent caricatural, gesticulations inconsidérées et postures outrées, etc., autant de stéréotypes qui vont paradoxalement contribuer à ouvrir un espace de liberté (modeste, mais réel) pour les esclaves, mais également à induire chez les maîtres une manière (limitée, mais effective) d'apprécier humainement des individus qui, sur le plan juridique, n'étaient considérés, rappelons-le, que comme simples éléments d'un cheptel. Prenons l'exemple suivant, cité par Mel Watkins³ :

Le maître : Dis donc, scélérat, tu as mangé ma dinde !

L'esclave : C'est su' Massa, maintenant vous avez moins de dinde mais plus de nègre.

¹ Un non-sens est un énoncé qui possède en apparence la forme logique d'une proposition, mais qui n'est ni vrai ni faux ; par exemple les vers du *Jabberwocky* de Lewis Carol sont de l'ordre du non-sens. Une proposition absurde est une proposition fausse mais dont – par opposition à une proposition simplement erronée – la contradiction est également fausse comme dans l'exemple, canonique depuis Russel, de la calvitie de l'actuel roi de France.

² Robert Toll *Blacking Up, The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, NYC, Oxford University Press, 1974, p. 50.

³ Mel Watkins, *On the real Side Laughing, Lying and Signifying, The Underground Tradition of African-American Humor that transformed American Culture, From Slavery to Richard Pryor*, Touchstone, NYC, 1994, p. 32.

On perçoit clairement, comment, grâce à l'humour, l'esclave pouvait jouer à son avantage sur le double registre du bétail et de l'humain et extraire à son profit toute l'absurdité de la situation vécue. D'un côté, l'esclave conforte avec une apparente bonne humeur l'équation monstrueuse : nègre=bétail. Il renforce de surcroît aux moins deux autres stéréotypes. Premièrement, en accréditant le stéréotype selon lequel les nègres sont des voleurs congénitaux ; deuxièmement, par la spontanéité de son aveu, l'esclave confirme en outre le stéréotype selon lequel les nègres sont naïfs. Cette technique de défense par l'humour s'avère en l'occurrence beaucoup plus efficace que le simple déni qui, aux yeux du maître, aurait fait de notre chapardeur de dinde un nègre sournois, retors et donc dangereux. Toutefois, par l'effet dévastateur de son trait d'esprit, non seulement l'esclave affirme radicalement son humanité – montrant au passage l'inanité paradoxale de cette équation intenable –, mais il place de surcroît le maître en porte-à-faux et le met, de ce fait, dans l'impossibilité de prendre son larcin au sérieux et donc de le punir. On peut supposer qu'à cette occasion l'esclave a probablement forcé le trait en ne lésinant ni sur l'accent, ni sur les jeux de physionomie, afin de donner corps à la caricature et ancrer une image stéréotypée rassurante, conforme aux attentes du maître, en dépit de la transgression commise et de l'insolence sous-jacente du propos. Les propriétaires savaient pertinemment que le vol était une pratique universelle chez leurs esclaves, un esclave vraiment considéré comme un voleur était en fait un esclave qui dépassait certaines limites tolérées ; c'est-à-dire qui ne consommait pas le fruit de ses larcins mais les utilisait pour en faire commerce¹. Avec son trait d'esprit, l'esclave qui a chapardé la dinde du maître espère pouvoir repousser les limites de sa tolérance jusqu'à un volatile de taille respectable. D'une façon générale, les esclaves sauront régulièrement jouer sur leur prétendue ignorance et sur leur incapacité supposée à manier les subtilités de la langue anglaise pour manifester de

¹ E. G. Genovese, *Roll Jordan Roll, The World Slave Made*, NYC, Vintage Books, 1972. Voir en particulier le chapitre : « Roast pig is a wonderfull delicacy, especially when stolen ».

l'effronterie : « Maintenir une apparence de naïveté, nous dit Mel Watkins, était une technique cruciale de survie qui permettait de déguiser l'humour agressif et les traits d'esprit. »¹

Dans la mesure où ils suscitent l'amusement et déclenchent l'hilarité des maîtres, les prétendus stéréotypes gestuels ou verbaux de l'esclave, tout comme sa soi-disant ingénuité, ont, pour les propriétaires d'esclaves un effet rassurant dans la mesure où ils les confortent dans leur vision du monde. En jouant leur propre caricature, les esclaves sont plus à même de susciter l'indulgence et de ce fait de déjouer la censure : sous couvert du rire, et de sa naïveté congénitale, l'esclave pouvait soudain se permettre d'exprimer et de faire ce qu'il n'aurait pu se permettre ni de formuler, ni d'accomplir de manière sérieuse. On n'imagine guère un esclave traiter son maître de bourrique, toutefois dans le dialogue suivant la chose devient possible :

- *Pompey, de quoi j'ai l'air ?*
- *O, massa puissant, vous avez l'air puissant.*
- *Mais qu'est-ce que tu veux dire par « puissant », Pompey ?*
- *Eh bien, vous avez l'air noble.*
- *Qu'est-ce que tu veux dire par « noble » ?*
- *Eh bien, pour sûr, vous avez l'air d'un lion.*
- *Dis-donc, Pompey, où as-tu déjà vu un lion ?*
- *J'en ai vu un dans votre champ l'autre jour, massa.*
- *Pompey, t'es dingue, c'était un âne.*
- *Ah bon maître ? Eh bien, c'est sûr vous lui ressemblez.*

Le dialogue est de forme quasi socratique, mais par l'effet de sa maïeutique pleine de suffisance, le maître n'accouche, à l'issue de

¹ M. Watkins, *op. cit.*, p. 66.

l'échange, que sa propre stupidité. Fugacement, le jeu des mots déjoue l'ordre hiérarchique des situations.

Comiques aux yeux de leurs propriétaires, les tournures de langage et le comportement des esclaves confortaient les maîtres dans leur conviction d'une supériorité ontologique de la race blanche, et légitimait le pouvoir exercé sur leurs esclaves, jugés naïfs, fantasques et maladroits. Mais obnubilée par l'écran du rire, cette apparente maladresse ingénue ouvrait la voie à une expression propre, capable de subvertir un ordre arbitrairement instauré : « Les Blancs supposaient que les Noirs s'efforçaient de se conformer naïvement à une culture supérieure, tandis que les Noirs jouaient rituellement le scénario pour leur bénéfice et leur propre bien-être »¹. Nous sommes en l'occurrence dans un rapport en abyme de caricatures infiniment imbriquées.

On connaît à ce sujet l'histoire du cake-walk, cette parade extravagante, à mi-chemin entre la marche et la danse et pratiquée avec exubérance par les Noirs depuis la fin du XVIII^e siècle. En assistant à ce spectacle, les Blancs se gaussaient du ridicule des Noirs essayant, à leurs yeux, de singer leur tournure élégante et leurs manières raffinées, alors que, pour les Noirs, les postures affectées, les cabrioles et les gesticulations du cake-walk représentaient une manière de parodier et de tourner en dérision la démarche ampoulée pleine d'affectation et de raideur des Blancs huppés se pavanant pour la galerie. C'est ce qu'Amiri Baraka appelle « la remarquable ironie » du *cakewalk*².

À ce titre, le *cakewalk* occupe un territoire de résistance psychologique et culturelle et offre aux Afro-américains la possibilité d'inverser à leur profit les stéréotypes racistes³. Mais il n'est toutefois

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Leroy Jones, *Blues People, The Negro Experience in White America and the Music That developed from it*, NYC, Apollo Books, 1963.

³ D. Brooks, *Bodies in Dissent, Spectacular performance of Race and Freedom 1850-1910*, Durham, Duke university Press, 2006, p. 269-280.

pas exclu que, pour une autre part, les esclaves aient également été séduits par l'élégance des costumes et la distinction un peu rigide affichée par les Blancs, signes d'un mode de vie privilégié, comme semblera l'attester plus tard une certaine bourgeoisie noire, soucieuse de paraître et de respectabilité. Mais du côté des esclaves également, cette part d'admiration pour les mœurs et le genre de vie des maîtres ne pouvait, à son tour, se manifester que par le rire, la raillerie et la dérision. L'ambivalence du rire fonctionne en effet dans les deux sens, c'est précisément pour cette raison que le rire a joué un rôle d'interface dans les relations entre les races.

Si, grâce à la duplicité qu'ils ont su entretenir, par l'humour et le rire, les Noirs assujettis gagnaient un espace de liberté, pour les propriétaires d'esclaves – qui n'étaient pas toujours dupes de ces simagrées ni de ces outrances – le rire et la dérision représentaient les seules façons de s'intéresser à d'autres choses qu'à la force productive de leur cheptel humain et à la rentabilité du travail servile. En suspendant, le temps de s'esclaffer, la relation valeur d'usage-valeur d'échange propre aux marchandises, le rire ouvrait aux maîtres une porte pour se confronter à l'altérité de ceux qu'ils exploitaient, sans menacer directement l'idéologie au nom de laquelle ils justifiaient leur domination. En faisant mine de s'intéresser « pour rire » au parler, aux postures, aux gesticulations et aux traits de caractère des Noirs asservis, les Blancs confortaient, en apparence, l'illusion de leur suprématie, mais, à leur insu, ils se laissaient du même coup séduire par un usage inédit de la langue et par ce que W.T. Lahmon a pu décrire comme une « gestuelle charismatique »¹. À ce titre, le rire aura donc fonctionné comme un dispositif inopiné de contamination mutuelle.

Les effets de cette séduction vont essentiellement se manifester par le biais des « *minstrels shows* », ces spectacles de « *blackfaces* » dans lesquels les acteurs avaient l'habitude de se grimer en se passant

¹ W.T. Lahmon, *Raising Cain, Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

sur le visage un mélange de charbon de bois, de cirage et d'huile de pétrole¹.

Popularisé par Thomas « Daddy » Rice et son personnage Jim Crow, les *blackfaces* et les spectacles de *minstrels* ont acquis une réputation sulfureuse (nul n'ignore que le personnage incarné par Thomas D. Rice a fourni un nom générique pour toutes les lois ségrégationnistes et discriminatoires votées dans les états du Sud après la reconstruction). La scène des spectacles de *minstrels* comporte une composante raciste indiscutable : c'est le lieu où les Blancs maquillés en *blackfaces* caricaturent les Noirs, en jouant de manière outrancière sur les stéréotypes raciaux qui les rassurent. Mais c'est également le lieu où se fonde une authentique culture américaine, et où les artistes blancs font en quelque sorte allégeance à la gestuelle « charismatique » des Noirs, à leurs talents de conteurs, de musiciens, et de chanteurs, à leur sens de la répartie et de l'humour. C'est donc aussi le lieu où l'Amérique blanche prend définitivement conscience d'elle-même en intégrant comme une particularité de sa culture le talent artistique des Noirs. Robert Toll souligne :

*La chanson de « Jim Crow », observait l'écrivain Y.-S. Nathanson en 1855, faisait résonner une corde dans le cœur américain qui jusqu'alors n'avait jamais vibré. Elle apportait la culture aux Américains blancs qui ne pouvaient pas plus résister dans les années 1830 à l'appel des nouvelles danses Noires que pourront résister les Blancs du XX^e siècle au Charleston.*²

Dans l'Amérique du XIX^e siècle, la seule voie possible pour faire référence aux compétences des Noirs était paradoxalement la dérision, ou ce que je serais tenté d'appeler « le déni du rire ». Une évaluation positive, émise par des Blancs à propos des Noirs, et formulée sans la distance de l'humour eut été tout simplement impensable. Derrière le masque hilare de *blackface*, Noirs et Blancs forgeaient de concert une culture commune, authentiquement

¹ Les artistes avaient leur recette personnelle qu'ils tenaient secrète.

² R.-C. Toll, « Behind The Blackface, Minstrel Men & Minstrel Myths », *American Heritage*, vol. 29, avril/mai 1978.

américaine ; il est d'ailleurs significatif que la plupart du temps l'assistance des spectacles de *minstrel* était une assistance mixte où chacun entendait et voyait ce qu'il voulait bien voir et entendre, tout en laissant à l'arrière-plan de sa conscience ce qu'il ne voulait pas assumer explicitement :

Y a-t-il une meilleure façon de confectionner une culture commune sur des bases humaines que de mettre en lumière un type comique dont l'individu moyen pourrait rire, tout en y reconnaissant certains éléments lui appartenant en propre, et cela sans cesser dans le même temps de se sentir supérieur¹ ?

Telle est bien l'équation culturelle que permettait, sinon de résoudre, du moins de poser les spectacles de *minstrels*. Par le truchement de ce genre de divertissements, les américains

s pouvaient soudain prendre leurs distances avec la vieille culture européenne de référence, encore omniprésente. On a beaucoup insisté sur le fait que les *blackfaces* caricaturaient les Noirs, mais, dans l'esprit de la *minstrelsy*, la charge contre la culture élitiste, issue du Vieux Continent était sans doute encore plus prégnante : la littérature et le théâtre de la classe dominante (en particulier Shakespeare) la musique sérieuse et l'opéra (et surtout le *bel canto* italien), le positivisme scientifique, la rhétorique politique etc., sont passés à la moulinette d'un comique dévastateur et politiquement incorrect. On ne compte pas les tirades de Macbeth et les scènes du balcon (*Roméo et Juliette*) ridiculisées, les airs de *Rigoletto* massacrés dans l'hilarité générale², ni les pseudos discours scientifiques tournant à l'absurde, ni ceux parodiant la grande rhétorique politique. Par-delà les clichés raciaux, les *minstrels shows* sont aussi une revanche des classes populaires sur la bourgeoisie et sur les représentants de la classe dominante volontiers tournée en dérision. On ne compte pas non plus les médecins, les juges, ou les officiers, bref les membres de la

¹ M. Watkins, *op. cit.*, p. 62.

² En récrivant *Othello* en opéra burlesque, en 1853, un certain B. Wright jouait sur le tableau de la littérature et anticipait sur celui du théâtre lyrique. Voir T.D. Rice, *Jim Crow; American Selected Songs and Plays*, W. T. Lhamon Jr (ed.), Cambridge, John Harvard Library, 2009, p. 110-158.

« bonne société » et d'une façon générale les gens de pouvoir, tournés en dérision dans les spectacles de *minstrels*.

Prenons l'échange suivant, entre le capitaine Rifle et l'esclave Ginger relevé dans une loufoquerie de T.D. Rice datant de 1835, intitulée *Virginia Mummy* (La momie de Virginie) :

Ginger : Voici le journal, Massa

Rifle : Bon alors qu'est-ce que dit le journal ?

Ginger : Je ne sais pas, il n'a pas prononcé un seul mot.

Rifle : Donne-le !¹

On peut certes expliquer la remarque de Ginger conformément au stéréotype rassurant des Noirs illettrés (ce qui en 1835 était la règle pour les esclaves, puisque apprendre à lire leur était interdit), toutefois, même illettré, il est peu probable qu'un esclave ignore à ce point la fonction symbolique de l'écriture. La remarque de Ginger peut donc également être entendue comme une insolence de sa part : Ginger prend prétexte de son illettrisme pour se moquer de l'impatience du capitaine Rifle à consulter le journal en faisant semblant de prendre le sens figuré de son propos pour le sens littéral, une technique classique du *signifyin'* dont Rifle convaincu de sa supériorité fait les frais sans s'en apercevoir, tout impatient qu'il est de vérifier la publication d'une annonce qu'il vient de faire paraître.

Après la guerre civile, les Noirs s'engouffreront à leur tour dans cette brèche expressive, ils n'hésiteront pas, pour faire valoir leurs talents, à se grimer eux-mêmes en *blackface* et à jouer sur l'ambivalence des stéréotypes, tant il est vrai qu'un stéréotype caricature autant l'objet représenté que la perception de celui qui construit la représentation caricaturale. Une fois de plus, avec le rire,

¹ Cité in W. T. Lhamon, *op. cit.*, p. 53.

nous nous trouvons placés dans une situation d'interface, de chiasme, d'image spéculaire et de mise en abyme. Dès 1865 la première troupe entièrement noire des « *Original Georgia Minstrels* » gagne une notoriété certaine. A partir de ce terreau de comédiens, que le masque rendait anonymes, émergeront certaines individualités qui parviendront à se faire reconnaître sur le plan professionnel à l'instar de Billy Kersands¹ qui sut donner au stéréotype du nègre hilare sa dimension d'inquiétante étrangeté, ou encore de Jimmy Bland à qui l'on doit notamment *Carry Me Back to Old Virginie* devenu l'hymne officiel de l'état ségrégationniste de Virginie et dont beaucoup ignorent encore que le morceau est de la plume d'un Afro.

La tradition du visage noirci se poursuivra à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle avec les spectacles de vaudeville et sera presque systématiquement utilisée tant par les comédiens blancs que par les comiques afro-américains, au premier rang desquels l'immense Bert Williams en duo avec George Walker, puis en solo après la mort prématurée de son partenaire en 1911. Durant une bonne partie du XX^e siècle, le rire restera encore l'interface privilégiée de la rencontre humaine et culturelle entre Noirs et Blancs, à preuve le duo Amos & Andy créé par deux comédiens Blancs grimés en *blackface* pour une série radiodiffusée, puis télévisée qui intégrera presque exclusivement des artistes noirs. Ces derniers joueront non seulement la plupart des personnages annexes (Nick Stewart as Lighn' in', Amanda Randolph « Mama » Smith), mais reprendront également les deux rôles titres pour le petit écran avec Alvin Childless (Amos) et Spencer Williams (Andy).

L'artiste afro-américain Dewey « Pigmeat » Markham (1804-1981), qui avait commencé sa carrière dans les années 1910 avec les *medecine shows*, puis les tournées de vaudeville, a tenu à se produire grimé en « *blackface* » jusqu'au début des années 1960, presque toujours devant des publics exclusivement Noirs ; du fait de ce maquillage, de nombreux spectateurs pensaient d'ailleurs qu'il s'agis-

¹ Membre des « Callenders Minstrels » alias les « Georgia Minstrels ».

sait d'un comédien Blanc, y compris parmi les membres du public afro-américain.

Si l'on excepte le champ transitionnel du rire, rares sont les autres interfaces humaines et culturelles entre Noirs et Blancs sur le sol américain. Étant donné le nombre de mulâtres, on pourrait présumer que la sexualité en fut une, mais du fait des conditions déséquilibrées et répressives qui réglaient les rapports entre les races – sur lesquelles il serait trop long de se pencher ici – la sexualité aura davantage été un lieu de prédation ethnique qu'un véritable lieu d'échange. Même si la part symbolique n'est pas négligeable dans une relation sexuelle, celle-ci reste trop ancrée dans le réel pour assumer une médiation jugée inquiétante pour une société figée sur ses préjugés. Dans ces conditions, il ne reste guère que la musique pour assumer également ce rôle d'interface ; or, on le sait musique et veine comique ont, au demeurant, souvent été considérées comme allant de pair dès qu'il s'est agi d'impliquer les Afro-américains. Pensons par exemple à Fats Waller qui à son corps défendant dût se cantonner à ce filon ambivalent et jouer les amuseurs pour faire reconnaître ses talents de pianiste, alors qu'il aspirait à enregistrer des pièces de « musique sérieuse ».

Christian BETHUNE

Chapitre 3

Le rire blackface sur la scène contemporaine américaine ou le « retour du refoulé »



Raphaëlle Tchamitchian

Banni des scènes pendant près d'un demi-siècle, le *minstrel show*, ce spectacle profondément américain où des acteurs (blancs et noirs) se maquillaient le visage de noir (*blackface*) pour jouer un personnage de Noir stéréotypé, a fait à la fin du XX^e siècle un grand retour dans les arts. De nombreux artistes de toutes disciplines se sont emparés de cette histoire et de ses motifs pour les interroger et les subvertir. Pour Shawn-Marie Garrett, à qui nous empruntons notre titre, « à la fin des années 1990, un acteur blanc en *blackface* dans un théâtre expérimental à Manhattan était devenu une sorte de cliché¹ » — à quoi nous ajoutons que les acteurs et les actrices noir(e)s aussi jouent avec cette (leur) histoire.

En 1979, la pièce de Ntozake Shange, *Spell #7*, s'ouvrait déjà sur la reconstitution d'un *minstrel show* et se terminait sur la vision d'un gigantesque masque *blackface*. En 1981, le Wooster Group crée une

¹ Sh.-M. Garrett, « Return of the Repressed », *Theater*, 32.2, 2002, p. 27. Toutes les traductions sont les nôtres. Citation originale : « By the late 1990s a white actor blacking up in a downtown Manhattan experimental theater had become something of a cliché. »

controverse avec *Route 1&9*, un spectacle qui mélange des passages de *Our Town* de Thornton Wilder (1938) et une reconstitution d'une routine comique de Dewey « Pigmeat » Markham, l'un des derniers comédiens noirs *blackface* du XX^e siècle, et qui comprend quatre acteurs blancs maquillés en noir. À cause de cette création, le Wooster Group perd près de la moitié de ses subventions. En 1985, George C. Wolfe publie *The Colored Museum*, où toute une galerie de personnages redonne vie aux stéréotypes issus — entre autres — du *minstrel* de manière parodique. En 1989, dans *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, Suzan-Lori Parks propose une méditation poétique sur l'identité de l'homme noir face aux stéréotypes, que nous analysons plus loin dans ce chapitre. En 1999, Max Sparber fait parler deux *minstrels* itinérants, deux comédiens noirs en *blackface* qui racontent en détail le lynchage dont ils ont été témoins, dans *Minstrel Show or The Lynching of William Brown*, une pièce créée à New York.

Du côté des autres arts, on retrouve des jeux similaires au cinéma (nous reviendrons sur *Bamboozled*, *The Very Black Show* de Spike Lee), en photographie (Carrie Mae Weems, David Levinthal), dans l'art contemporain (Kara Walker), dans la peinture (Michael Ray Charles)... Il ne s'agit pas ici de dresser une liste exhaustive des œuvres qui utilisent et/ou détournent le motif *blackface*, mais de donner un aperçu de l'ampleur du phénomène. Première forme de spectacle née sur le sol américain, le *minstrel* est l'ancêtre de toute l'industrie du spectacle de ce pays. Selon les mots de George C. Wolfe, « le *minstrel* est une incroyable métaphore pour l'identité culturelle fracturée de l'Amérique, ainsi que l'ADN de toutes les formes théâtrales qui s'y sont développées depuis »¹. Dans ce chapitre, nous examinerons ce qu'est devenu le *minstrel* sur la scène

¹ G.C. Wolfe, « Performance Method » in P. Carter Harrison, V. L. Walker II, G. Edwards (dir.), *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, Philadelphie, Temple University Press, 2002, p. 401. Citation originale : « Minstrelsy is an astonishing metaphor for America's fractured cultural identity and also the DNA for all the theatrical forms that have evolved in America since. »

contemporaine à travers trois motifs : le banjo, la pastèque et la fausse généalogie, dans le but de montrer toute l'ambivalence de son héritage dans la culture américaine.

Le voyage des stéréotypes dans l'ère post-minstrel : le banjo et la pastèque

En 2007, l'artiste performeur Sanford Biggers crée un « post-minstrel show », baptisé *The Somethin' Suite* et décrit comme un « dark-e-xperiment ». Nous n'avons pas pu hélas voir le spectacle, mais nous nous attarderons sur son affiche, qui est une parodie des affiches historiques de *minstrel shows*. Deux personnages noirs sont assis côte à côte ; l'un chante et s'accompagne au banjo, l'autre mixe sur une platine DJ dont le dessin rappelle également le banjo. Il a des baskets blanches de rappeur au lieu des souliers noirs du ménestrel, mais c'est lui qui porte le chapeau haut de forme, tandis que son voisin est coiffé à l'iroquoise. Cette image juxtapose et relie deux réalités temporelles éloignées : le *minstrel* et le hip hop, portant ainsi notre attention sur la généalogie de la culture africaine américaine, et sur le continuum qui la traverse.

Sur cette affiche, le *minstrel* est représenté par le joueur de banjo et de tambourin. Le banjo est l'un des nombreux motifs *blackface* repris et détournés par les artistes contemporains. Nous avons évoqué le théâtre, le cinéma et l'art contemporain, mais on retrouve également ces motifs à la télévision. Celui du banjo apparaît ainsi dans la série *30 Rock*, un sitcom sur les coulisses d'une émission comique typiquement américaine, c'est-à-dire composée d'une succession de sketches tournés devant un public réel¹. L'épisode dont il s'agit, diffusé en avril 2012 sur NBC, a lui-même été tourné devant un public réel : la mise en abyme est redoublée, et l'épisode fait son propre commentaire, tout en dressant un historique de la tradition des

¹ *30 Rock* est une série télévisuelle créée par Tina Fey et diffusée sur NBC entre 2006 et 2013. L'épisode étudié ici, « Live from Studio 6H », est le 19^e de la saison 6 et a été diffusé le 26 avril 2012 aux États-Unis.

talk shows diffusés en soirée (les « *late shows* »). Au moment où la scène commence, l'un des personnages de la série a réuni toute l'équipe de production dans une pièce pour la convaincre de l'importance culturelle de la télévision *live* et en retrace l'histoire. Par un fondu enchaîné, le spectateur bascule dans un flash-back et se retrouve devant une série historique en noir et blanc, *Alfie and Abner*, dans laquelle deux frères vivent ensemble dans une maison qui évoque un XIX^e siècle rural. Le premier, habillé avec soin, est interprété par un acteur noir non maquillé (Tracy Morgan), le second, en salopette, est joué par un acteur blanc en *blackface* sommaire et perruque afro (Jon Hamm).

Cette scène est en fait une parodie de *Amos'n' Andy*, une émission télévisuelle produite dans les années 1950, et dérivée d'un feuilleton radiophonique extrêmement populaire créé en 1928. On y retrouve les ingrédients du *blackface* parodiés dans cette scène : les héros forment un duo aux personnalités opposées mais complémentaires, un topos hérité de la tradition des *endmen*, que l'on retrouve aussi chez Spike Lee. Dans la structure traditionnelle du *minstrel*, établie dans les années 1840, pendant la première partie du spectacle, les *endmen* sont assis autour de l'*interlocutor*, une sorte de maître de cérémonies un peu guindé, et plaisantent et chantent des chansons humoristiques. Dans la série que nous étudions, l'humour de la scène repose surtout sur le décalage entre les discours : au discours stéréotypé du personnage en *blackface* répond celui de l'acteur noir outragé — baptisé Theodore Freeman — ; deux niveaux d'énonciation s'entrechoquent sans se répondre. Tandis que Theodore Freeman lui demande dans un langage châtié « d'arrêter de parler comme cela », et affirme que, même s'il est énervé, « la non-violence est la voie du changement », le personnage en *blackface* parle le dialecte « *darky* », censé reproduire la façon de parler des Noirs, marche en se dandinant, fait la moue, vole, fait preuve de gourmandise, danse, et entonne un « Zeep-a-dee-goo-goo » parodique pour finir sur un seul mot, en forme de provocation : « *Banjo* ! ». Il n'y a pas de véritable banjo à l'écran, seul le mot est utilisé en tant qu'il signifie le *blackface*. Privé de contexte, il prend une dimension symbolique, porte en lui

l'essence du stéréotype, et constitue une provocation comique d'autant plus drôle et absurde qu'elle ne repose sur aucune situation fictionnelle concrète.

Beaucoup d'œuvres évoquées ici font appel à un autre motif, celui de la pastèque. Les personnages de Spike Lee en mangent dans *Bamboozled*, et le nom complet du Last Black Man dont il est question dans le titre de la pièce de Suzan-Lori Parks, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, est « Last Black Man With Watermelon ». Il est souvent représenté dans les mises en scène avec une ou plusieurs pastèques à côté de lui, ou posées sur ses genoux. La pastèque est ici une sorte d'accessoire qui permet d'identifier le personnage, mais que celui-ci ne semble pas reconnaître au premier abord. Au début de la pièce, il se demande même si elle fait partie de lui. « *Melon mine? —. Dont look like me. [...] Was we green and stripe-dly when we first comed out* »¹

La question, absurde et comique, étrange la pastèque pour mieux renvoyer au fait que cet accessoire identificatoire lui a en fait été imposé de l'extérieur, ce qui est matérialisé sur scène par le fait qu'elle l'encombre plus qu'autre chose. De plus, cela fait référence au *Watermelon Man*, un emploi *blackface* créé, selon Robert Toll, par un comédien du nom de McAndrews en 1856². D'après cet historien du *minstrel show*, la routine du *Watermelon Man* aurait été empruntée à un vendeur de pastèques ambulant qui chantait pour attirer ses clients, tout comme Herbie Hancock raconte que, pour écrire le thème « *Watermelon Man* », il s'est inspiré du rythme que créaient sur le pavé les roues de la carriole d'un vendeur de pastèques ambulant, durant son enfance à Chicago.

¹ S.-L. Parks, *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World in The America Play and Other Works*, New York, Theatre Communications Group, 1995 [1989], p. 107.

² R. C. Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 45.

Un troisième topos post-minstrel : la généalogie démantelée

Outre le banjo et la pastèque, quantité d'autres motifs *blackface* se retrouvent subvertis sur les scènes contemporaines. L'un d'entre eux est particulièrement intéressant à étudier, celui de la fausse généalogie. Le monologue de la fausse généalogie est un *topos* repris par Spike Lee dans *Bamboozled*, *The Very Black Show*, et par Suzan-Lori Parks dans *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*. Ces monologues sont des parodies de « *stump speech* », littéralement : « discours sur un tronc d'arbre ». Le *stump speech* est un type de monologue *blackface* sur des sujets politiques, sociaux, ou purement absurdes, rempli de fautes de langue et de jeux de mots destinés à parodier l'anglais vernaculaire africain- américain. L'humour repose également sur le fait que le locuteur est dépassé par son sujet, qu'il ne sait pas, le plus souvent, de quoi il parle.

Sorti en 2000, *Bamboozled* raconte l'histoire d'un *minstrel show* moderne produit à la télévision, qui se révèle, contre toute attente, avoir énormément de succès. Le monologue intervient au cours d'un des sketches tournés en direct devant un public au moment où l'émission *The Very Black Show* est au faîte de sa popularité. Les spectateurs portent tous un masque *blackface* en signe d'adhésion au spectacle. Le duo star (Savion Glover et Tommy Davidson) entre sur scène par la bouche rouge d'une gigantesque figure noire en *blackface*, acclamé par la foule, et l'un d'entre eux, Sleep'n Eat, raconte à son compagnon qu'il ne sait pas qui il est, car il ne trouve plus sa place dans son propre arbre généalogique. L'arbre est en effet faussé par la mise en couple des deux mauvaises personnes : le père et la belle-fille du locuteur. Tout le monologue développe les conséquences de ce mauvais choix de départ. L'humour vient autant de la situation contre-nature que de l'accumulation de phrases dont on perd peu à peu le fil, si bien qu'on ne se souvient plus de la cause première. Le monologue nous perd comme pour mieux nous faire sentir l'errance du personnage, lui-même perdu au sein d'un arbre généalogique qui tient du non-sens, et qui renvoie en dernier recours à la généalogie mutilée, niée, perdue des esclaves noirs américains.

C'est à la même métaphore que renvoie le monologue du personnage de Ham chez Parks, qui est à la fois une parodie de *stump speech*, des mythes de la création et d'une vente d'esclaves aux enchères. On y retrouve une confusion et une accumulation similaires à la scène de Spike Lee, mais la généalogie naturelle y est perturbée non pas par un mauvais choix de départ, mais par des incestes, des viols ou des alliances surnaturelles. Par exemple, un personnage donne naissance à cinq enfants grâce à la friction entre l'éclat de son rire et l'air, faisant ainsi du rire une source de fécondité et une force de vie.

*HAM: Ham's Begotten Tree (catchin up to um in medias res that is we takin off from where we stopped up last time). Huh. NOW: She goned begotten One who in turn begotten Ours. Ours laughed one day uhloud in from thuh sound hittin thuh air smakity sprung up I, you, n He, She, It.*¹

Le labyrinthe généalogique est redoublé par un jeu sur la nomination : les noms propres ont disparu, ils ont été remplacés par des pronoms (« *They* », « *We* », « *She* », « *She (thuh 2nd)* »), des formules de politesse (« *Yes Missy* », « *Yes Suh Mistuh Suh* » [*Yes Sir Mister Sir*]), des transcriptions phonétiques de syntagmes qui poétisent la langue (« *Wassername* » [*What's her name*]), ou des expressions argotiques comme « *Yo* », ce qui perturbe considérablement la lecture et la compréhension. L'anonymisation des personnes renvoie à la violente disparition des ancêtres et au processus de déshumanisation des esclaves, et inclut des références directes aux stéréotypes *blackface*, comme le personnage de Bro, qui s'excuse constamment pour ses bruyantes et odorantes émissions corporelles. Mais, dans le même mouvement, Parks témoigne d'une réappropriation comique de l'histoire à travers des emprunts à l'argot africain-américain, avec des prénoms comme « *Yo* », « *AllYall* » [*All of you*] ou « *WhoDat* » [*Who's that*], ainsi que par une insistance grotesque sur l'attitude servile exigée des esclaves, comme dans le jeu de mots « *let us not forgetyessuhmassuhsuh* » [*let us not forget*

¹ S.-L. Parks, *op. cit.*, p. 121.

yes sir master sir], qui contracte la formule « n'oublions pas » et le nom propre « oublions oui m'sieur maître m'sieur » et, par là, invite bel et bien à oublier, c'est-à-dire à désinscrire du corps noir l'attitude du dominé, tout en se souvenant de la situation de domination. L'arbre généalogique de Parks est un arbre biblique africain-américain, et Ham est à la fois Cham, fils de Noé et ancêtre du peuple noir, un cabotin, selon le sens argotique du terme, et un jambon, tout comme le héros est une pastèque.

Dans la deuxième partie du monologue, Parks insère à l'intérieur du discours des chiffres en exposant aux prénoms et la mention « SOLD » en majuscule à sept reprises. Difficile à interpréter pour les acteurs, cette partie possède une dimension purement plastique.

HAM: SOLD! allyal⁹ not tuh be confused w/allus¹² joined w/allthem³ in from that union comed forth wasshisname²¹ SOLD wassername¹⁹ still by thuh reputation uh thistree one uh thuh 2 twins loses her sight through fiddlin n falls w/ugly old yuh-fathuh⁴ given she⁸ SOLD whodat³³ pairs w/you (still polite) of which nothinmuch comes nothinmuch now mothinmuch⁶ pairs with yessuhmistuhsuh¹⁷ tuh drop one called yo now yo⁹⁻⁰ [...]'

Les prénoms ont ici perdu leurs majuscules : ce qui restait d'humanité à ces prénoms-pronoms a été remplacée par des chiffres, c'est-à-dire par les prix des esclaves vendus aux enchères. Chaque vente réalisée déchire encore un peu plus les familles en interrompant le monologue, qui devient un palimpseste à trois niveaux : le *blackface*, le mythe de la création et le marché d'esclaves. Parks parodie ainsi la parodie, et « *signifies*² » sur le rire *blackface*.

Le rire *blackface* sur les scènes contemporaines est un rire très ambivalent. Dans le film de Spike Lee, le *minstrel show* recréé pour la télévision connaît un si grand succès qu'il en devient fatal pour ses héros. Lors de la création de *Spell #7*, Ntozake Shange s'est rendue

¹ *Ibid.*, p. 124.

² Au sens du *Signifyin(g)* identifié par H. L. Gates Jr. dans *The Signifying Monkey*, Harvard, Harvard University Press, 1988.

compte que le prologue *blackface* de sa pièce avait lui aussi beaucoup de succès. Ce qui était une tentative d'exorcisme s'est révélé être un divertissement très applaudi. Dans la préface de la pièce, elle écrit les mots suivants, qui pourraient tout à fait s'appliquer au personnage de Pierre Delacroix (Damon Wayans), le producteur du *Very Black Show* dans le film de Spike Lee : « we believed we cd escape his powers / how naive cd we be »¹.

Les artistes évoqués ici se sont parfois vus reprocher un manque de distance par rapport à leur objet, de sous-estimer le pouvoir destructeur des images, ou encore de tomber dans la ré-exhibition des corps. Mais, quel que soit leur médium, il s'agit toujours pour eux de faire œuvre de mémoire en ré-interrogeant l'histoire de la représentation des Noirs aux États-Unis, et ce qu'il reste aujourd'hui de cet encombrant passé. Le retour du rire *blackface* sur la scène contemporaine se situe précisément à cet endroit trouble entre le rire et la provocation, car, selon le mot de Suzan-Lori Parks, « humor is the only way to remember, because the relationship between throwing up and laughing is so close »².

Raphaëlle TCHAMITCHIAN

¹ N. Shange, *Spell #7 in Plays I*, Methuen Drama, 2002 [1979], p. 69.

² Parks citée par H. Ong, « Suzan-Lori Parks », in Ph. C. Kolin et H. Young (dir.), *Suzan-Lori Parks in Person*, New York, Routledge, 2014, p. 40.

Deuxième partie

Le jazzman et le clown

Comme l'acteur grimé en *blackface* qui fait rire de soi, le musicien de jazz a souvent été comparé – c'est-à-dire en général, rabaisé – à un clown. La deuxième partie de notre enquête questionne cette relation traditionnelle entre le jazzman et le clown. Si Agathe Bel-Frankian écarte la tradition historique négative de cette association, pour s'interroger de façon générale sur les liens entre le free jazz et l'art du clown, et montrer qu'ils se retrouvent dans plusieurs dramaturgies afro-descendantes, tant dans leurs visées que dans leurs procédés techniques (Chapitre 5 : « Jazz et Clown, deux arts de la marge au cœur des dramaturgies afro-descendantes contemporaines »), les deux autres chapitres de cette partie axent à l'inverse leur réflexion sur le côté négatif et péjoratif de cette comparaison, aussi bien dans la pensée des musiciens issus du *bop* que dans celle d'un Adorno, en cherchant à chaque fois à nuancer et relativiser le sens de cette association dépréciative.

Dans « *The Clown* de Charles Mingus. Un portrait du jazzman en clown » (chapitre 4), après avoir rappelé comment dans les années 50 l'image du jazzman noir *entertainer* représenta pour les musiciens *bop* une forme de compromission artistique et d'atteinte absolue à la dignité de l'artiste noir, Thomas Horeau montre que malgré leur opposition ces deux postures d'artiste n'étaient pas indissociables, et surtout que le rire peut avoir une vertu cruelle qui rejoint celle de

l'improvisation : tout en fonctionnant comme une sanction sociale, le rire provoqué par le musicien peut en effet correspondre à une perte de contrôle, et dans ce cas, ce moment où son corps et la situation échappent à l'artiste peut déboucher sur un moment de création authentique. Le rire provoqué par la clownerie du jazzman pourrait donc associer dans un même mouvement d'excentricité la honte sociale et la création artistique.

De même, la critique adornienne pourrait reconnaître quelques vertus paradoxales à cette proximité entre le jazzman et le clown, si l'on suit la démonstration de Joana Desplat-Roger dans « Clownerie du jazzman et de la philosophie : Etude d'un double usage du « clown » dans la philosophie d'Adorno. » (Chapitre 6). Pour Adorno, le jazz se comprend en effet comme une tentative d'excentricité sociale et musicale, qui s'appuie sur le rire, dans la mesure où celui-ci permet de s'écarter du monde social et musical qu'il rejette, tout en faisant rire de soi en retour ; or, on connaît la critique adornienne : la révolte affichée du jazzman est une fausse révolte, instrumentalisée par le pouvoir en place, politique et culturel. De ce point de vue, les rires de jazz sont donc des rires vains, stériles, qui ne renvoient qu'au ridicule et à la misère du jazzman. Pourtant, Joana Desplat-Roger se demande si, à travers cette critique réitérée de la clownerie inhérente au jazz, en pointant cette tentative du jazz (qu'il lui dénie pourtant) de combattre ce qui relève d'un totalitarisme social et musical, Adorno ne reconnaît pas en creux la vertu du mouvement même de l'autodérision et de l'ironie inhérent au jazz, comme seul capable de lutter contre le totalitarisme dans le monde d'après Auschwitz. Ce qui signifierait que la clownerie du jazz serait une révolte déniée d'efficacité (dans le jazz) tout en constituant en même temps un modèle idéal de subversion ?

Chapitre 4

***The Clown* de Charles Mingus – un portrait du jazzman en clown**



Thomas Horeau

The Clown est une composition de Charles Mingus mêlant jazz et narration improvisée. Le morceau est enregistré le 13 février 1957 par le quintet du contrebassiste auquel se joint l'animateur de radio Jean Shepherd qui prend en charge le rôle du récitant. Dans le cadre d'une réflexion collective consacrée aux « rires de jazz », il me semble pertinent d'examiner la manière dont un créateur majeur du jazz s'est emparé de cette figure paradigmatique du rire qu'est le clown.

Dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski avance l'idée que pour les artistes de la modernité, « le choix de l'image du clown n'est pas seulement l'élection d'un *motif* pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art »¹. De sorte que « le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de

¹ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Éd. Albert Skira, 1970, p. 9.

la condition de l'art »¹. Si ce propos s'applique assez précisément à la pièce de Mingus, il convient toutefois de préciser qu'il n'y est pas question de l'art ou de l'artiste en général, mais de leur statut dans un contexte socio-historique précis, à savoir celui de la société américaine des années 1950. C'est ainsi que nous proposons d'aborder l'œuvre, comme un portrait du jazzman en clown, c'est-à-dire en tâchant de comprendre ce que cette caricature révèle des positions de Mingus à une époque où la question du rôle de l'artiste et de l'image qu'il renvoie fait l'objet de dissensions dans le milieu du jazz. Le présent travail consistera donc à montrer comment la pièce s'inscrit dans un mouvement de critique des conventions de l'*entertainment* héritées du *blackface*. Afin de ne pas réduire l'œuvre à un discours polémique, quelques réflexions d'ordre esthétique portant sur la conception du rire qu'elle renferme seront proposées en guise de conclusion.

Partons de la fable. La pièce raconte l'histoire d'un clown travailleur mais néanmoins médiocre qui s'acharne soir après soir à faire rire un public insensible à son humour. Malgré ses échecs répétés, l'acteur ne se détourne jamais de sa seule vocation : « faire rire les gens » – « *to make the people laugh* » – une expression qui revient comme une litanie dans le discours de Shepherd. Le clown s'aperçoit progressivement que son public ne s'amuse qu'à ses dépens. Seuls les accidents, seuls les imprévus provoquent un rire substantiel. Plus encore, c'est manifestement lorsque quelque chose de fâcheux lui arrive que l'assistance se réjouit sincèrement. Tâchant de s'adapter, il se met alors en scène dans des situations de plus en plus dégradantes, obtenant ainsi un semblant de succès. Bien qu'il pressente confusément la cruauté du rapport qui le lie à son auditoire, les véritables ressorts du comique continuent de lui échapper. La révélation ne lui viendra qu'à l'occasion d'un dernier numéro, au cours duquel il se blesse mortellement, agonisant dans l'hilarité générale.

¹ *Ibid.*

Loin d'être salvateur, le rire se présente à première vue comme un phénomène cruel à travers lequel la foule raille la faiblesse. Le dévouement de l'acteur le conduit directement à sa perte, tandis que le public semble se fédérer autour du sentiment de sa propre supériorité. Le rire symbolise la satisfaction du spectateur, et le clown apparaît comme celui qui comble ses attentes. À travers cette relation de subordination, Mingus propose donc une vision très sombre du comique, aux antipodes de l'idée de subversion que l'on attribue généralement aux facéties des jazzmen. Que signifie cette représentation du rire ? En quoi la pièce fait-elle écho à la mise en cause de l'*entertainment* ?

C'est en premier lieu parce qu'elle suggère une analogie entre le jazzman et ce cabotin naïf qu'elle comporte une dimension critique. Dans les *liner notes* de l'album, Mingus compare explicitement son personnage aux jazzmen qui « essayent de plaire aux gens »¹. Et dans la fiction, plusieurs éléments incitent à faire le rapprochement entre le clown et le musicien de jazz. La fable, en effet, n'a rien d'une évocation onirique de l'univers circassien. Le clown y est présenté comme un travailleur du *show business* soumis aux rudes cadences de la tournée. Il est d'ailleurs musicien, joueur de bugle pour être plus précis, un instrument qui devient justement à la mode chez les trompettistes des années 1950. Autre indice, la mention de plusieurs institutions de l'industrie musicale : le Palladium Ballroom, la firme d'enregistrement MCA et la puissante agence William Morris. Avec ces quelques éléments, Mingus pose en toile de fond un décor qui est précisément celui dans lequel lui et ses confrères évoluent quotidiennement, favorisant ainsi l'identification du jazzman *entertainer* au clown.

Si ces éléments de contextualisation ont assurément leur importance, le caractère allégorique de l'histoire réside davantage dans la manière dont Mingus et Shepherd représentent le rapport que le clown entretient avec son auditoire. Ayant pour seul objectif de faire rire, recherchant somme toute une forme d'efficacité, l'acteur

¹ Cf. « Liner notes », dans Charles Mingus, *The Clown*, Atlantic, ATL-1260, 1957.

comique se soumet sans conditions aux attentes du public, quitte à s'auto-dénigrer. L'art du clown de la fable est un art de consommation qui s'adapte à la demande sans se soucier des images qu'il véhicule. Et c'est précisément cette attitude que dénonce Mingus. En effet, pour le contrebassiste comme pour la plupart des musiciens afro-américains apparentés au bop, les prestations burlesques des jazzmen du *mainstream* sont perçues comme des actes de compromission qui entravent la créativité et portent atteinte à la dignité de l'artiste noir. À l'heure de la lutte pour les droits civiques, nombre d'artistes estiment que le combat doit également se mener sur le terrain symbolique. Et dans cette perspective, accepter les conventions d'un monde du divertissement empreint de l'esthétique du *blackface* équivaut à perpétuer l'image infamante du Noir docile et souriant qui se contente de la place qu'on lui assigne. Derrière le personnage du clown, c'est la figure de l'Oncle Tom qui est visée.

La fable de Mingus ne dit pas si le clown est noir. En revanche, son public est à n'en pas douter un public blanc. La mention du Rotary Club et du Kiwanis Club atteste d'une volonté de présenter l'auditoire comme une assemblée essentiellement masculine, blanche, bourgeoise et pétrie de bonne conscience¹. La référence à l'American Legion, une organisation qui se réclamait ouvertement du fascisme dans les années 1920², suggère par ailleurs la présence diffuse de l'idéologie suprématiste dans les rangs du public que le clown tente de séduire. Or, c'est ce public qui dicte ses conditions à l'artiste en saluant ou non ses prestations par le rire. C'est le regard de ce monde blanc qui le façonne et qui l'encourage à sourire dans la douleur. En ce sens, le comportement du clown relève précisément de l'« Oncle-Tomisme », c'est-à-dire d'une attitude qui, comme l'explique Joel Dinerstein, répond au besoin de l'oppresseur de voir

¹ Cf. M. Dunkel, *Aesthetics of Resistance. Charles Mingus and the Civil Rights Movement*, Berlin, Lit Verlag, 2012, p. 29.

² En 1923, Alvin Owsley, le commandant en chef de l'*American Legion*, déclarait : « *Do not forget that the Fascisti are to Italy what the American Legion is to the United States* » (cité par J. P. Diggins, *Mussolini and Fascism : the View from America*, Princeton University Press, Princeton, 1972, p. 206).

l'homme qu'il oppresse se parer d'un masque de contentement¹. Ainsi considéré, le sourire de l'Oncle Tom constitue donc un instrument de légitimation de la domination raciale. Les choses, on le sait, ne sont pas si simples, puisque ce masque d'affabilité fut également utilisé à des fins de résistance. Mais dans l'histoire de Mingus, cette dimension de l'« Oncle-Tomisme » n'apparaît pas, et il semble que l'artiste accepte tout bonnement de correspondre à l'image que la bonne société projette sur lui.

Cette assimilation du clown à l'Oncle Tom n'est pas une invention de Mingus. À partir des années 1940, l'association des deux termes devient courante au point que les expressions « *to clown* » (faire le clown) et « *to tom* » (faire l'Oncle Tom) deviennent quasiment synonymes. En 1941, Ellington déclarait déjà : « [l'artiste noir] doit affronter des stéréotypes insultants, que des siècles de dénigrement et de mépris ont instillé dans l'esprit américain. Le public a été éduqué à attendre d'un Noir qu'il joue au clown sur scène, à l'Oncle Tom, c'est-à-dire qu'il endosse le rôle d'un être servile ; attachant certes, mais inférieur »². Pourtant, si Ellington s'efforçait à sa manière de déconstruire cette représentation séculaire du Noir, s'il affirmait vouloir « chasser l'Oncle Tom des théâtres »³, il ne s'opposait pas pour autant au principe du divertissement⁴.

¹ J. Dinerstein, « *The Mask of Cool in Postwar Jazz and Film Noir* », dans U. Haselstein, I. Hijya-Kirschner, C. Gersdorf & E. Giannouli (ed.), *The Cultural Career of Coolness : Discourses and Practices of Affect Control in European Antiquity, The United States, and Japan*, Maryland, Lanham, 2013, p. 118.

² G. Lock, *Blutopia : Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 93.

³ Citation originale : « *a show that would take Uncle Tom out of the theater, eliminate the stereotyped image that had been exploited by Hollywood and Broadway, and say things that would make the audience think* » (D. Ellington, *Music is my Mistress*, New York, Da Capo Press, 1973, p. 175).

⁴ Aussi Ellington n'hésitait-il pas à qualifier son spectacle *Jump for Joy* de « divertissement » : « *"Jump for Joy" provided quite a few problems. There was the first and greatest problem of trying to give an American audience*

En revanche, avec l'avènement du bop, la défiance à l'égard des conventions de l'*entertainment* se radicalise. De la sorte, on voit apparaître, dans les discours de certains jazzmen, l'idée que, pour un musicien noir, divertir le public est en soi un acte de compromission, voire de soumission. Et sur ce point, Mingus se montre particulièrement intransigeant. Selon lui, plaire, faire rire ou même danser, toute attitude un tant soit peu avenante ou spectaculaire est rangée sans ménagement dans la catégorie de l'« Oncle-Tomisme »¹. En somme, un musicien digne de ce nom doit se contenter de jouer de la musique et se garder de séduire son public. Ainsi passe-t-on insensiblement du rejet de conventions jugées racistes à la promotion d'un art *sérieux* et strictement musical, de la remise en question du poids de la tradition et de la nature du rapport au public à la revendication d'une autonomie artistique. Paradoxalement, dans leur désir de promouvoir un art affranchi des exigences de la société blanche, les avant-gardes musicales afro-américaines reproduisent donc les schémas de la pensée esthétique occidentale, opposant notamment l'art authentique à l'art commercial, l'art critique au divertissement et la gravité au rire.

Or, pour les musiciens du *mainstream*, ces oppositions n'ont pas lieu d'être. Au contraire, c'est justement parce qu'ils feignent de se tenir à la place que la société leur assigne qu'ils peuvent faire entendre leur voix et déjouer les représentations. « On est là pour plaire aux gens », expliquait Armstrong². « Certains critiques m'accusent d'être un clown. Mais un clown, c'est merveilleux. Rendre les gens heureux, les entendre applaudir, c'est cela le vrai bonheur »³. Si une

entertainment without compromising the dignity of the Negro people » (cité par G. Lock, *op. cit.*, p. 93).

¹ Sur ce point, voir notamment le recueil d'entretiens publié par John Goodman (J. F. Goodman, *Mingus Speaks*, Los Angeles, University of California Press, 2013).

² Louis Armstrong, cité par J.-M. Leduc & C. Mulard, *Louis Armstrong*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 230.

³ Louis Armstrong, cité par Pascal Anquetil, « Louis Armstrong », dans Ph. Carles & A. Clergeat (dir.), *Jazz. Les incontournables*, Paris, Éditions Filipacchi, 1992, p. 14.

telle déclaration ressemble à première vue au credo du clown mingusien, les facéties d'Armstrong, on le sait, n'avaient rien d'une soumission à l'ordre racial, et son sourire de contentement masquait en réalité une attitude conquérante¹. « Le véritable révolutionnaire, dit à ce propos Lester Bowie, est celui qui n'est pas visible. [...] La police ignore tout du type qui verse en souriant un peu de poison dans son café. En ce sens, Louis était de ce genre de révolutionnaire, un vrai révolutionnaire »². Cette image du serviteur qui empoisonne les forces de l'ordre en se cachant derrière un sourire enjôleur n'est pas sans rappeler le début du roman de Ralph Ellison, lorsque, sur son lit de mort, le grand père du narrateur réclame que l'on poursuive la résistance masquée qu'il a menée toute sa vie : « Je veux, dit-il à son fils, que tu les noies sous les oui, que tu les sapes avec tes sourires, que tu les fasses crever à force d'être d'accord avec eux [...] »³. On peut également penser à l'acteur de *blackface* Billy Kersand qui déclarait à propos de son auditoire : « même s'ils me détestent, c'est toujours moi qui les bats, parce que je les fais rire »⁴. Dans cette perspective, la lutte se mène justement sous couvert de bonhomie, par le biais du divertissement.

En s'écartant des procédés canoniques de la scène du jazz, c'est donc toute une culture de résistance dont l'arme principale est le rire qu'une partie des jazzmen d'après-guerre semble renier. Exemplairement, en faisant du rire la manifestation d'une agression du public et non plus une arme de l'artiste noir, « The Clown » exprime un scepticisme à l'égard des stratégies traditionnelles

¹ Sur ce point, voir par exemple l'article d'Emmanuel Parent, « Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme*, 2007/1, n° 181, p. 131-150.

² C. Hersch, « *Poisoning Their Coffee* : Louis Armstrong and Civil Rights », dans *Polity*, volume 34, n°3, 2002 (<http://www.jstor.org/stable/3235397> – lien valide le 09-04-2015).

³ R. Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. M. & R. Merle, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1982, p. 48.

⁴ N. Tosches, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, trad. H. Esquié, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 28.

d'insubordination. En ce sens, la pièce fait directement écho aux problèmes que pose à cette époque l'héritage des ménestrels noirs.

Le propos n'est pas ici de prendre parti en présentant l'avènement du bop comme un mouvement d'émancipation ou en soutenant au contraire que l'esprit de subversion se trouvait seulement chez les tenants de la tradition. Il s'agit plutôt de montrer que la réhabilitation du *blackface* est un phénomène relativement récent qui est loin d'être à l'ordre du jour dans les années 1950. Alors que les luttes se durcissent dans la rue, dans les tribunaux et dans le monde du sport, l'équivocité du rire et des symboles de la *minstrelsy* paraît hors de propos, voire franchement réactionnaire. Aussi les avant-gardes entendent-elles dicter leurs propres règles et se prémunir contre toute ambiguïté. À ce sujet, l'œuvre de Mingus constitue un témoignage historique éloquent.

Pourtant, si ces postures vis-à-vis du divertissement paraissent à première vue incompatibles, l'opposition entre avant-garde et *mainstream* doit être nuancée. Tout d'abord, les détracteurs de l'*entertainment* n'ignorent pas les subtilités du *blackface*. Comme la plupart de ses confrères, Mingus ne nie pas la complexité de l'« Oncle-Tomisme ». Ainsi, dans un entretien donné à John Goodman en 1972, il convient du potentiel subversif du « toming », non sans avoir pointé du doigt les « Oncles Tom » qui s'ignorent¹. Plus qu'une condamnation sans appel du divertissement, la pièce doit sans doute se comprendre comme un appel à la lucidité.

Ensuite, les jazzmen issus du bop sont parfaitement conscients de l'importance du jeu scénique et de la nécessité de plaire au public. Nombre d'entre eux manient la dérision, se mettent en scène et font usage de recettes spectaculaires. Art de la performance encore auréolé d'une dimension festive, le jazz de cette époque s'accorde mal avec la sévérité revendiquée dans certains discours. À leur manière, la présence énigmatique de Miles Davis et les plaisanteries provocantes de Charles Mingus sont des stratégies de séduction. Toutefois, il est

¹ J. F. Goodman, *op. cit.*, p. 230.

vrai que dans ces prestations le charisme s'appuie moins sur la bonhomie que sur des formes d'autorité ou d'étrangeté, voire de menace.

Enfin, dans les années 1950, le circuit du *mainstream* et celui du jazz des courants dits d'avant-garde ne sont pas clairement distincts. Quelles que soient leurs obédiences musicales, les musiciens jouent au gré des engagements dans des formations très différentes et se plient généralement aux exigences des contrats. Qu'ils soient ou non enclins à divertir, les musiciens n'ont pas toujours le choix. Les employés des orchestres n'ont pas leur mot à dire sur la teneur de la performance, et les *leaders* savent que la viabilité économique de leurs formations dépend en partie de leur capacité à plaire. On sait que Mingus fut *sideman* d'Armstrong et de Lionnel Hampton dans les années 1940, et qu'il les quitta justement parce qu'il refusait de jouer le rôle d'amuseur que les *leaders* attendaient de lui. Mais, comme le précise son biographe Gene Santoro, le bassiste su tirer partie de ses expériences auprès de ces grands clowns du jazz, et son savoir-faire d'homme de scène vanté par ses partenaires leur doit beaucoup¹.

La différence principale ne réside pas dans une dimension subversive ou une liberté d'expression qui serait l'apanage de l'un ou de l'autre courant, mais dans la nouveauté de la revendication de certains musiciens qui aspirent à s'exprimer sans détour, prônant la critique frontale là où leurs aînés avançaient masqués. L'enjeu de la pièce de Mingus n'est donc pas tant de condamner l'usage du masque du clown que d'insister sur la lucidité que cet usage requiert. Bien qu'il se montrât virulent avec les *entertainers*, Mingus prenait leurs dilemmes au sérieux, et son clown en est l'incarnation exemplaire. Pourquoi endosse-t-il ce rôle ? Pour qui se donne-t-il tant de peine ? Au nom de quoi ? Mingus n'apporte pas vraiment de réponse, mais il invite ses confrères à se positionner, à prendre conscience du rapport de force qui les lie au public et à interroger la nature de leur

¹ G. Santoro, *Myself When I Am Real. The Life and Music of Charles Mingus*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 76.

engagement. Ce faisant, il met à distance des questions qui lui sont chères.

Ces questions ne portent pas uniquement sur la condition sociale et l'engagement politique de l'artiste. À travers la représentation du rire, la pièce évoque également des problématiques plus spécifiquement esthétiques. Dans les *liners notes*, Mingus explique que le thème du clown lui est venu en apposant une dissonance sur une mélodie joyeuse qui, tout à coup, sonnait tristement. « J'ai réalisé, dit-il, que le morceau devait avoir deux facettes ». Loin d'exprimer seulement le rapport que le compositeur entretenait avec le principe du divertissement, cette tension fondatrice semble trahir une conception profondément ambivalente du rire, qui met en évidence les polarités de la poétique mingusienne. C'est cette hypothèse que nous proposons d'exposer brièvement en guise de conclusion.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le rire du public est présenté comme un phénomène cruel. L'assistance se repaît essentiellement des accidents réels : lorsque le phoque du clown tombe malade, lorsque l'acteur se blesse en sortant de scène, et enfin lorsqu'une charge tombée des cintres vient l'assommer. L'attitude des membres du Club Rotary résume à elle seule la violence et le caractère paradoxal du rapport à la dérision. Alors que leur association promeut les œuvres de charité, les Rotariens exultent au spectacle d'une souffrance réelle (quand le clown montre son nez ensanglanté), corroborant ainsi l'aphorisme de Nietzsche selon lequel : « Rire signifie : prendre plaisir au malheur d'autrui, mais avec bonne conscience »¹. Si le cadre ludique de la représentation théâtrale autorise justement cette bonne conscience, les véritables moments d'hilarité surviennent précisément lorsque le clown ne joue pas et que le public s'en rend compte. Et sans le consentement de l'objet du rire, sans fiction, le rire verse brutalement dans la raillerie. Aussi apparaît-

¹ F. Nietzsche, *Le Gai savoir* [1882], trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007, § 200, p. 207.

il effectivement comme un « phénomène humiliant » et une « brimade sociale »¹, pour reprendre les termes de Bergson.

Il semble pourtant que cette cruauté du rire révèle également un processus esthétique qui n'a rien d'un châtiment. Le fait qu'il jaillisse justement des interstices de la piteuse dramaturgie du clown, quand la réalité de la situation s'invite dans la fiction, incite à comprendre le comique comme une forme d'intransigeance, une exigence de vérité, quitte à ce que celle-ci suppose un sacrifice. Cruauté certes, mais peut-être dans le sens où l'entend Artaud, en tant que forme de lucidité, de rigueur implacable.

Tel qu'il se présente dans la pièce, le rire correspond en effet à des instants où la mécanique du clown s'enraye, lorsqu'un événement réel vient rappeler à chacun qu'un acteur en chair se cache derrière le masque du clown. En effet, c'est bien lorsque sa fragilité se dévoile, lorsqu'apparaît une contradiction entre ce qu'il prétend être et ce qu'il est véritablement qu'il parvient – malgré lui – à ses fins. C'est en quelque sorte lorsqu'il est démasqué qu'il existe enfin en tant qu'artiste. La cruauté du comique est précisément liée à cette opération de dévoilement qui échappe au contrôle de l'acteur. D'ailleurs, de nos jours, cette conception prévaut largement dans l'approche du clown de théâtre. Depuis les recherches de Jacques Lecoq, l'usage du masque du clown est moins conçu comme un travail sur une figure stéréotypée aux attributs bien définis (maladresse, simplicité, veulerie, etc.) que comme un moyen de révéler les fragilités de l'acteur. Le clown, dit Jacques Lecoq, résulte « de la transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale »². S'il manque au personnage de Mingus la lucidité nécessaire à cette opération, l'histoire nous invite à voir dans ces

¹ H. Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 103 : « Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale ».

² J. Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 153.

moments de perte de contrôle les germes d'une action poétique qui pourrait transcender la douleur de l'échec.

En faisant ainsi surgir le rire des accidents, la fable propose également une métaphore de l'improvisation. Seuls les instants où l'acteur s'écarte de sa partition produisent l'effet escompté. Certes, l'imprévu n'équivaut pas au geste improvisé, mais en insistant sur la valeur de l'inédit, l'histoire semble promouvoir un art vivant qui se joue dans l'instant, qui doit, pour advenir, s'affranchir du modèle écrit. L'idée que le rire jaillit lorsque l'acteur perd le contrôle et révèle ses failles correspond à la dynamique du jeu improvisé où le musicien oscille constamment entre la parfaite maîtrise et la perte de soi. La consécration des échecs du clown par le rire est ainsi une manière de valoriser la prise de risque et le don de soi, principes fondamentaux de l'improvisation jazzistique.

À travers cette fable, le compositeur présente implicitement la pratique artistique comme une opération de dévoilement. Une opération douloureuse et dangereuse, mais nécessaire à l'avènement d'un acte poétique digne de ce nom. « Mingus, écrit Nat Hentoff dans les *liner notes* de l'album, essaye plus que quiconque de se mettre à nu ». Le titre de la pièce qu'il enregistre en piano solo six ans plus tard – *Myself when I am real* – en dit long sur cette recherche d'authenticité qu'il a menée au travers de sa musique. Et l'histoire de ce clown faisant triompher malgré lui son art en révélant ses faiblesses au grand jour reflète sans doute les craintes, les aspirations et les contradictions du compositeur. L'art selon Mingus requiert de tomber le masque, mais le monde dans lequel il se projette n'autorise pas pareil désordre.

Thomas HOREAU

Chapitre 5

Jazz et Clown, deux arts de la marge au cœur des dramaturgies afro-descendantes contemporaines



Agathe Bel-Frankian

Les deux arts de la marge que sont le jazz et le clown ont recours à certaines techniques communes, et l'utilisation de celles-ci en fait des espaces d'expression subversifs, qui permettent la reconstruction du corps diasporique.

Le jazz est né au début du XX^e siècle d'un mouvement évident de réappropriation artistique du corps noir ; car la diaspora l'avait exclu de l'humanité en l'exposant aux procédés capitalistes de l'exploitation esclavagiste qui transforma des êtres humains en marchandise pour en faire ensuite un objet de haine et de rejet social sous la forme que nous nommons racisme. Selon Gilles Mouëllic : « Le jazz leur permet de se réapproprier une mémoire en transformant la violence subie en acte créateur. »¹. Il s'agit donc d'un art d'une extrême importance dans la construction de l'image de soi des diasporas afro-descendantes, porteur d'une valorisation et d'une reconnaissance par le fait même qu'il vient se placer en porte-à-faux

¹ G. Mouëllic, « Misterioso-119 de Koffi Kwahulé », in *Africultures*, n°77-78, p. 17.

d'une musique dite « classique ». C'est un art révolutionnaire bousculant les acquis d'une musique aux codes qui se voulaient intouchables, le free-jazz sur lequel nous nous appuierons pour défendre le propos abonde dans ce sens.

Le clown quant à lui, est un art qui existe depuis très longtemps. On en trouve des figures dans de nombreuses sociétés traditionnelles et il joue un rôle social essentiel de sapeur des normes en se faisant miroir de l'absurdité. Associé au fou ou au mendiant, il est toujours marginalisé bien que considéré comme clairvoyant. Le clown est souvent mal vu, le mot peut être utilisé comme une insulte, et en tout cas il est toujours considéré comme un être à part. Il se décline sous de nombreuses formes selon la tradition, le lieu et la manière dont il est appréhendé. Ici, nous allons parler de l'art du clown dans son approche contemporaine par des groupes, tel que le Bataclown basé à Toulouse, qui voit le clown comme un *acteur social*. Ce clown n'est pas dans une relation exclusivement scénique avec le public, il peut intervenir dans de nombreuses circonstances (colloques, cinémas...). Il vient porter son regard décalé et mettre en question ce qu'il voit. Issu du fou du roi, le clown montre au dominant qu'il sait l'absurdité de sa domination, mais il le montre uniquement dans le cadre d'un jeu où l'ambiguïté permet de laisser flotter un flou. Ce flou est le lieu où intervient la transformation du récepteur, il n'anéantit pas la domination mais il l'ébranle par fissures ; c'est ainsi que fonctionne le marronnage. Le rire est une de ces fissures. C'est ce processus que l'on trouve à la naissance du *blackface* par le décalage du regard sur le spectacle entre les esclaves et les maîtres, chacun interprétant les scènes à sa manière.

Or, le jazz et le clown se mêlent intimement dans les écritures théâtrales afro-descendantes contemporaines en France, au Brésil et aux États-Unis¹. Nous pouvons citer ici Koffi Kwahulé en France,

¹ Ce chapitre reprend une réflexion développée dans la thèse de l'auteure, Agathe Bel-Frankian, *La Poétique de la truculence dans les théâtres contemporains des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux États-Unis*, sous la direction de S. Chalaye et A. Pereira, soutenue le 2 décembre 2014.

Marcio Meirelles et le Bando de Teatro Olodum au Brésil et Suzan Lori-Parks aux Etats-Unis. Ils permettent aux dramaturges de représenter le corps diasporique et de proposer un regard décalé essentiel à l'appréhension d'un nouveau rapport à l'altérité. C'est pourquoi nous proposons de montrer ici que ces deux arts ont de nombreux mécanismes en commun qui convoquent la subversion pour permettre un changement dans le regard de l'Autre par une approche de la déconstruction des normes. Nous souhaitons observer ces nombreux ponts pour nourrir la réflexion autour de ces rires de jazz.

Improvisation

Tout d'abord, ces deux arts sont des arts de l'improvisation : « c'est-à-dire composition immédiate et sans préméditation (avec la notion de performance, de maîtrise technique qu'implique une telle définition) »¹, selon les termes de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli.

Bertil Sylvander, un des fondateurs du Bataclown nous dit au sujet de l'improvisation : « Plus tu fais n'importe quoi, moins il faut le faire n'importe comment ² », autrement dit « l'improvisation, ça ne s'improvise pas », comme nous l'apprenait Louis Jouvet³. Ce à quoi répondent dans les mêmes termes les défenseurs du free jazz :

Dans la plupart des revues de jazz, et jusqu'à une date assez récente, Ornette Coleman, Albert Ayler, Sun Ra, Archie Shepp, Don Sherry, Sunny Murray, comme Eric Dolphy, John Coltrane ou Sonny Rollins, sont – quand on s'intéresse à eux – accusés pêle-mêle de « faire n'importe quoi », de ne pas « savoir jouer », de se « foutre du monde ». Clowns ou provocateurs, imposteurs ou super-esthètes perdus dans leurs recherches absconses et « coupés des racines populaires du jazz »... Les premières accusations dénotent

¹ Ph. Carles et J.-L. Comolli, *Free jazz – Black Power*, Gallimard, 2000 [1971], p. 381.

² B. Sylvander, « L'improvisation en clown théâtre », in *Art et Thérapie*, n°12, 1984.

³ L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952, p. 5.

*simplement l'incapacité à apprécier musicalement et culturellement une musique qui bouleverse un certain nombre d'habitudes bien ancrées et de codes tenus pour éternels/universels.*¹

Il s'agit bien d'entendre que le jazz et le clown utilisent la technique de l'improvisation pour ouvrir la voie à des expérimentations sans cesse renouvelées, qui nous semble représenter la valeur la plus sûre de la non-fixité du regard. Enjeu particulièrement important dans le rapport des diasporas avec les sociétés où elles vivent, entre minorisation constante et affabulation banale.

Le jazz et le clown sont des arts qui mettent à l'épreuve ce que Bertil Sylvander nomme le « vide actif »². Il s'agit d'une technique clownesque qui consiste à entrer sur scène sans avoir rien imaginé de ce qui va se passer : le vide est rendu actif par le fait que le clown va utiliser le moindre événement pour développer son improvisation. C'est une technique qui réclame avant tout d'être à l'écoute, qu'il s'agisse d'un solo ou d'un jeu à plusieurs. Cette technique fait directement écho à la base d'une improvisation de jazz qui se structure sur l'écoute des musiciens en jeu, l'un partant dans un solo, dans lequel il va utiliser certaines gammes, en fonction de ce que les autres musiciens jouent et de son inspiration. Dans les deux cas, c'est l'instant présent qui compte, ce que les clowns appellent *l'ici et maintenant*. Comme son nom l'indique, cette pratique de l'ici et maintenant consiste à prendre en compte tout ce qui se produit tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'acteur pour le mettre au service du jeu sans préméditation. Cette technique s'applique à la sphère musicale du jazz puisque l'interaction entre les instruments crée un univers sonore qu'ils font évoluer en fonction des propositions de chacun.

Ces improvisations de jazz correspondent également à la pensée du Majeur/Mineur en clown. En effet, dans le principe de l'improvisation, il existe un Majeur et un Mineur qui s'inter-changent en permanence pendant l'improvisation. Le Majeur est celui qui prend

¹ Ph. Carles et J.-L. Comolli, *op cit*, p. 381.

² B. Sylvander, *op.cit.*

les rênes de l'action et qui fait une *proposition*, le Mineur est celui qui suit la proposition jusqu'à ce que son propre jeu devienne majeur et alors le système s'inverse. Dans le jazz, on retrouve cette même dynamique puisque le soliste est le Majeur pour un temps puis il redevient Mineur et se positionne en soutien pour accompagner le nouveau soliste. On note que la structure jazzique classique : thème – improvisation – thème, est moins ouverte que celle de l'improvisation clown puisqu'en général, les solos suivent un certain ordre et le Majeur n'est pas renversé pendant son solo mais chaque instrument attend son tour pour s'exprimer. Ce n'est cependant pas le cas dans le *free jazz*, comme nous l'expliquent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli :

*Le rôle des « improvisations », leur place, leur statut n'ont plus grand rapport avec les traditions de tous âges : le plus souvent tous les musiciens d'un ensemble improvisent ensemble et chacun pour soi. (...) De plus, même quand elles se succèdent dans le temps, les improvisations du free jazz s'ajoutent, se contrarient, constituent des réseaux, des strates, un feuilleté de lignes sonores – plutôt qu'une même ligne prolongée par plusieurs musiciens se relayant.*¹

Dans les dramaturgies afro-descendantes contemporaines, nous pouvons identifier ce rapport Majeur/Mineur dans le titre même de la pièce de Suzan-Lori Parks : *Topdog/Underdog*², dans le duo Topitopi/Opolo de *Il nous faut l'Amérique* de Koffi Kwahulé³. Ou encore dans la relation de Mary Star avec les autres personnages dans *O, pai, O* du Bando de Teatro Olodum⁴. Ces duos, qui rappellent le clown blanc et l'Auguste, permettent d'activer le rire suscité par l'absurdité de la domination grâce aux excès et aux débordements. L'intérêt de mettre en jeu ces clowns, qui ne sont pas identifiés comme tels par les dramaturgies, permet aux auteurs de questionner le regard et le rapport dominant/dominé dans l'espace fictif du théâtre⁵.

¹ Ph. Carles et J.-L. Comolli, *op.cit.*, p. 356-357.

² S. Lori-Parks, *Topdog/Underdog*, New-York, Dramatists Play Service Inc., 2001.

³ K. Kwahulé, *Il nous faut l'Amérique !*, Paris, Acoria, 1997.

⁴ Marcio Meirelles/Teatro de Bando Olodum, *O, pai, O*, Salvador de Bahia, Éditions du Teatro Vila Velha, 1992.

⁵ Voir la deuxième partie de la thèse d'Agathe Bel-Frankian, *op.cit.*

Le rire salvateur

Nous pensons que le jazz et le clown puisent à la même source et provoquent tous deux un rire salvateur apte à faire évoluer le regard de l'Autre. Le jazz convoque ce rire dès son invention, c'est le pied de nez d'une musique novatrice qui observe le monde sclérosé d'un œil rieur en soufflant sur les *a priori*. Le clown utilise les techniques du grotesque, par son être qui déborde de tous ses orifices. Sa non-censure corporelle lui permet d'explorer des zones subversives puissantes. Le rire qui en découle correspond à un lâcher prise corporel qui permet à cette subversion d'agir.

Le clown travaille l'énergie du rire dans son principe même, mais ce rire déclenché chez le récepteur est souvent dû à la mise en exergue d'une injustice, d'une domination, qui, lorsqu'elle est mise en jeu, fait rire. Il s'agit autant d'un rire de décongestion sociale que de dénonciation profonde de système établi. Il peut être nerveux, heureux, libérateur.

Le rire est donc une force ambivalente et un outil de conscientisation de l'absurdité. Il contient à la fois la convulsion physique qui s'apparente à une douleur (on peut mourir de rire) et la capacité à transformer en brisant les tabous et les censures. C'est pourquoi, il est essentiel au cœur des expressions diasporiques. Il permet de mettre à mal le système établi et de refonder les bases d'une nouvelle possibilité d'être ensemble. Les rires de jazz forment une figure de renouvellement de l'appréhension de l'Autre par la secousse physique à laquelle ils invitent. Le rire dévoile les pièges du convenu. C'est ce qu'Howard Barker énonce en ces termes :

*Quand avez-vous pour la dernière fois entendu un rire qui n'était
Pas un spasme d'ébriété
Pas un geste de solidarité
Pas un gargouillement de vanité
Ni l'assentiment d'un chœur d'intellectuels poseurs mais
L'irrésistible effondrement des mots*

*Devant le spectacle de la vérité ?
Moi jamais.*¹

Le rire est toujours engagé et c'est pour cela qu'il est politique et qu'il peut participer concrètement à l'évolution des mentalités. Il est une arme de défense face à l'opresseur, et c'est bien cela dont il est question tant dans le clown que dans le jazz ou les dramaturgies afro-descendantes contemporaines. En ceci, il participe du marronnage car il se balade dans les codes et les détruit en un souffle. Les actions menées par les clowns activistes, groupes politisés qui utilisent l'art du clown pour dénoncer les absurdités liées aux décisions des grands dirigeants en forment un exemple. Ils se rendent à des rencontres telles que le G 20 et inventent des scénarios qui ridiculisent le pouvoir et parfois aident à l'infiltration d'autres activistes. Dans *Brasserie*², de Koffi Kwahulé, on retrouve ce phénomène de souffle subversif dans le personnage de Magiblanche qui permet à la dramaturgie d'avancer grâce à la démesure de ses actes et de son rire qui signale chacune de ses jouissances. Ce personnage, qui rit et qui provoque le rire par son caractère exubérant, dénonce des pans entiers de schémas intériorisés par la colonisation avec une légèreté déroutante.

Le rythme

Un autre élément déterminant dans le rapport entre le jazz et le clown tient dans le rythme. Le principe du *crescendo-decrescendo* est largement exploré par ces deux arts comme une technique essentielle à l'appréhension du public. Le public est déterminant pour le clown qui, lorsqu'il joue, est perpétuellement dans un va-et-vient du regard entre la scène et le public, lui faisant partager tous ses ressentis. Pour le jazzman, ce rapport au public ne passe pas directement par le regard mais il est évident que les sons sont à destination d'un auditoire. En témoigne, entre autres, l'échange solo-applaudissements instauré dans le milieu du jazz.

¹ H. Barker, *Arguments pour un théâtre*, Les solitaires intempestifs, 2006, p. 95.

² K. Kwahulé, *Brasserie*, Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2006 (2004).

Dans la création du rythme jazz, on constate déjà cette volonté de se décaler d'un ordre établi puisque l'invention du swing a consisté à déplacer les temps forts des mesures afin de créer l'aspect balancé du « chabada ». En se plaçant en contre-temps par rapport à la métrique classique, il est évident que le jazz porte en soi une volonté de changement qui se traduit par une volonté d'un regard élargi sur l'espace des possibles musicaux. C'est par extension un appel à l'ouverture qui est contenu dans cette démarche artistique. Comme nous l'indique Philippe Carles et Jean-Louis Comolli : « La complexité rythmique du jazz, qui n'a cessé de croître depuis l'avènement du bop, correspond moins à un processus de sophistication progressive qu'à un déconditionnement »¹.

En général, la rythmique correspond à un crescendo qui permet d'atteindre un climax puis un decrescendo. C'est la suite maîtrisée de ces montées et redescentes qui permet de tenir le public. Mais l'important, et ce qui rend tout à fait particulières ces pratiques, c'est que tous les codes instaurés ont vocation à être transgressés par l'exécutant. C'est la transgression qui permet d'atteindre l'art de la subversion. Le rire qui résulte de la transgression est exactement ce lieu de subversion où quelque chose a bougé et se manifeste par une secousse du corps. Cette subversion est aussi celle qui permet au corps diasporique de se créer une nouvelle peau, par la force de l'inventivité. C'est le cœur du marronnage qui utilise les codes pour s'en défaire.

Marronnage

Pour les diasporas afro-descendantes, la création du jazz, la pratique du *blackface* dans sa forme première ou les expressions théâtrales contemporaines sont autant de manières de se construire au cœur d'une oppression. La remise en cause est la pierre angulaire des techniques clownesque et jazzique, qui rend possible le changement de regard.

¹ Ph. Carles et J.-L. Comolli, *op.cit.*, p. 360.

Le clown s'amuse à transiter de son clown de base à des personnages, il ne se fige jamais. Sa seule réalité est son mouvement. Dans le jazz, on retrouve ce même phénomène dans les innombrables reprises qui sont faites des morceaux classiques. L'important réside dans la réinvention, qui est une condition de la remise en perspective du regard. L'aspect mouvant des personnages dans les dramaturgies afro-descendantes contemporaines nommés « improvisiste » (Virginie Soubrier), « impersonnage » (Jean-Pierre Sarrazac), « figure » (Suzan-Lori Parks) tente de résoudre cette équation du rapport à l'Autre en dévoilant la fragilité humaine.

C'est également pour cela que les clowns portent un masque-nez, considéré comme le plus petit masque du monde. Il porte les codes d'un affranchissement de la norme mais ce masque est aussi le lieu d'une protection contre les attaques de la perfidie du monde. Le clown est donc toujours entre exposition et protection. Pour le musicien, ce masque est son instrument derrière lequel il se cache mais qui est la condition de sa parole. Bertil Sylvander le dit en ces termes : « On le voit, le jeu du clown est « oblique » ; sans viser la cible, il tombe juste en son cœur. »¹

C'est le marronnage qui se manifeste dans ce double mouvement : libérateur et qui n'ignore pas l'oppression dans le même temps. Sylvander ajoute :

J'ai signalé qu'une qualité essentielle du clown pour produire ce résultat réside dans le non-sens défini par Benayoun « non comme absence de sens (...) mais par l'absence finale d'un certain sens, attendu par le lecteur ; et dont on a suggéré l'approche imminente ; l'offre subversive, puis le retrait de ce sens constituant le piège primordial du genre. »²

La maîtrise des techniques pour y parvenir est un art très subtil dont le résultat ne peut guère se traduire en mots mais bien plutôt en

¹ B. Sylvander in « Qui est ce clown au chevet du monde ?, Profil d'un visiteur », in <http://www.cahiersidiotie.org/numero3/7%20%20Qui%20est%20ce%20clown%20au%20chevet%20du%20monde.pdf>

² Benayoun cité par B. Sylvander, *op.cit.*.

sensations. Chez Suzan-Lori Parks, le *spell* sert cette recherche. Un *spell* est représenté sur la page par l'enchaînement du nom des personnages sans réplique. Elle le définit ainsi : « Un *spell* est l'espace d'une grande émotion (non dite). C'est aussi l'espace pour une transition émotionnelle. »¹

En convoquant l'émotion, dont le rire est une des manifestations, comme espace de travail, le clown et le jazz sont deux arts qui cherchent à bousculer les êtres dans leur profondeur, en passant bien par le corps avant la tête, comme se plaît à nous le rappeler Koffi Kwahulé dans *Frères de son*².

La *blue note* ou le langage de l'émotion

Pour ce faire, le clown possède une caractéristique essentielle : son empathie qui lui offre un immense terrain de jeu puisant dans sa capacité à entrer dans l'émotion et l'état de son voisin, comme s'il était question de vie ou de mort pour lui. Cette notion d'empathie a un lien fort avec le corps diasporique qui n'a connu aucune empathie pendant des siècles et a donc été maltraité de manière abusive par cette insensibilité émotionnelle. Le jazz nous semble également être une musique de l'émotion. Par le biais de la *blue note* qui correspond à une utopie musicale, les jazzmen entreprennent de surprendre l'oreille. Au niveau du fonctionnement, une gamme de jazz est souvent constituée de sept notes dont la tonique, la dominante et la sensible. Au sein de la gamme, les altérations servent à souligner les tensions de la musique par effet de dissonance. La *blue note* consiste à rajouter une note dans la gamme en changeant la sensible, en l'augmentant d'un demi-ton. Il se crée alors un son nouveau qui touche la sensibilité de l'auditeur à un point nouveau (il n'est sûrement pas anodin que le nom de la note altérée soit *la sensible*). Jaz, le personnage de Koffi

¹ S.-L. Parks, « Elements of style », in *The America Play and other works*, New-York, Theatre Communication Group, Inc., 1995, p. 17.

² K. Kwahulé et G. Mouëllic, *Frères de son – Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, éd. Théâtrales, 2007.

Kwahulé en offre une vision :

*On dit que
en nous rythme une musique
que personne d'autre que nous ne peut entendre
qu'on ne peut jouer pour personne d'autre.
Une musique rien que pour nous.
On dit que
en nous rythme une musique
qu'on peut ne jamais entendre.
À moins de faire silence en soi.¹*

Cette écoute de la sensibilité que convoque ce passage se traduit dans l'hypermotilité du clown qui fonctionne avec le crescendo émotionnel qui consiste à sentir l'émotion et la faire mousser. Lorsqu'il vit une émotion, le clown l'explore de manière exagérée, ce qui permet au récepteur de se laisser emmener vers une compréhension émotionnelle ou plus précisément une expérience de l'émotion. Le rire qui résulte de ce débordement émotionnel devient l'espace d'un questionnement à approfondir pour le récepteur. Ces deux pratiques artistiques de la même fratrie mettent en avant la nécessité de la démarche hérétique dont parle Koffi Kwahulé, qui vise à déstabiliser un regard prédéfini du récepteur.

Les arts du clown et du jazz ou leur utilisation croisée dans les dramaturgies afro-descendantes contemporaines partagent donc bien des techniques et une philosophie. Ils sont des passeurs d'humanité dans toutes ses dimensions. Cela est rendu possible par la prise de risque intrinsèque à leur fonctionnement créatif. C'est pourquoi ils sont des arts de la marge qui partagent des enjeux philosophiques avec la condition diasporique aujourd'hui. Et nous laisserons le dernier mot à Enzo Cormann qui nous rappelle à bon

¹ K. Kwahulé, *Jaz*, Paris, Théâtrales, 1998, p.87.

escient : « L'altérité n'est pas tant spectacle d'autrui, qu'altération de chacun dans l'échange. »¹

Agathe BEL-FRANKIAN

¹ E. Cormann, « Le Tiers-corps – 30 notes brèves sur l'empathie dialogique », in *Dialoguer, un nouveau partage des voix, Registre*, Tome 31-32, 2005, p. 184.

Chapitre 6

Clownerie du jazzman et de la philosophie : étude d'un double usage du « clown » dans la philosophie d'Adorno



Joana Desplat-Roger

Interroger la philosophie adornienne du jazz à partir de la figure du clown peut sembler étonnant, et ce parce qu'il faudrait déjà pouvoir s'accorder sur le fait qu'il existe bien une philosophie adornienne du jazz, ce qui n'a en réalité rien d'évident. En effet, comme l'a montré Christian Béthune dans son livre *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*¹, si Adorno s'attache longuement à critiquer le jazz, il ne lui concède jamais une véritable analyse esthétique, à laquelle il lui substitue « tantôt une étude sociopolitique, tantôt des constatations d'ordre psychologique – souvent controuvées – chargées d'en tenir lieu. »² Pourquoi alors reprendre cette (peut-être trop ?) célèbre critique adornienne du jazz à nouveau frais, et pourquoi la confronter à la figure du clown ?

Tout d'abord parce que comme C. Béthune, je suis convaincue que le jazz a bien quelque chose à jouer dans la philosophie d'Adorno en ce sens qu'il *met en branle* l'ensemble de sa philosophie, et en cela

¹ C. Béthune, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, 2003.

² C. Béthune, *Ibid.*, p. 146.

il a sans doute quelque chose d'important à nous apprendre sur le sens de toute entreprise philosophique qui essaie de se saisir du jazz par la pensée. Ensuite, parce que la figure du clown est intimement liée chez Adorno à la notion d'*excentricité* ; notion dont Adorno dit à son ami Walter Benjamin dans une lettre du 18 mars 1936¹ qu'elle occupe le centre de ses manuscrits sur le jazz. On aurait donc affaire à une excentricité paradoxalement « centrale » logée au cœur de la philosophie d'Adorno – et en disant cela je pense évidemment à la double signification de cette notion d'excentricité, à savoir : son sens géométrique, selon lequel l'excentrique désigne ce dont le centre ne coïncide pas avec un point donné (il s'oppose ainsi à ce qui est concentrique) ; et son sens figuré, selon lequel l'excentrique serait le « marginal », celui qui revendique son décalage par rapport à la norme sociale imposée, et qui refuse de faire comme les autres. (Il va de soi d'ailleurs que ces deux sens sont liés, puisque c'est par un décentrement que l'excentrique souhaite s'extraire de la norme : mais je reviendrai sur ce point par la suite). Et à cet égard, il me semble que le jazzman incarne dans les textes d'Adorno une sorte de *parabole* de cette figure de l'excentrique, comprise dans ses deux acceptions du terme : en effet le jazzman est dépeint par Adorno comme celui qui cherche à s'ex-centrer (au sens d'un décentrement) de la norme sociale *et* de la norme musicale, croyant ainsi pouvoir échapper à la condition misérable que lui a réservé la société blanche ; ce faisant, son attitude volontairement excentrique le rapprocherait de la figure du clown, ce personnage qui en cherchant à tourner en dérision le monde dans lequel il vit, en arrive à se ridiculiser lui-même.

En allant un peu plus loin, nous pourrions alors nous demander si ce n'est pas l'ensemble de la philosophie adornienne (et non pas uniquement son analyse du jazz) qui est concerné par cette notion d'excentricité. En effet, située de manière ex-centrée au sein de la philosophie d'Adorno – mais peut-être paradoxalement centrale de par ses enjeux ? – l'analyse adornienne du jazz semble introduire au

¹ Adorno-Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, traduite par Philippe Ivernel, Paris, La fabrique, 2002, p. 190.

sein de sa philosophie un moment de « clownerie » lorsqu'elle se moque de l'attitude des jazzmen (ce qui ne manque pas, d'ailleurs, de la faire sombrer dans le ridicule). Or précisément, et selon les dires d'Adorno, les moments clownesques de la philosophie sont des moments nécessaires (je dirais même : des moments *vitaux*) pour l'entreprise philosophique, afin de ne pas céder à la tentation du positivisme, et à la naïveté de croire que la philosophie peut réussir à tout appréhender par une pensée systématique.

Alors que la philosophie d'Adorno est connue pour sa rigueur – pour ne pas dire son rigorisme, son intellectualisme – pour ne pas dire son élitisme –, je voudrais ici montrer qu'avec le jazz s'est introduite une sacrée « clownerie », capable de faire trébucher l'ensemble de sa philosophie.

Commençons tout d'abord par nous demander ce qui, selon Adorno, rapproche le jazzman de la figure du clown. A proprement parler, on pourrait dire sans trop exagérer que « tout » les rapproche, tant l'image du clown revient avec insistance dans les lignes d'Adorno. Mais efforçons-nous tout de même de préciser les différents éléments concordants :

1. Comme le clown, le jazzman se masque : il se cache sous un maquillage si épais qu'il est difficile de savoir qui il est vraiment. C'est d'ailleurs pour cela qu'Adorno s'attribue le rôle de « lever le voile » sur le jazz, de mettre à jour ses intentions occultes – alors que le jazz et les jazzmen s'emploient si bien à les cacher. Mais alors qu'est-ce que le jazz aurait à dissimuler ? Principalement, Adorno entend pouvoir montrer que le jazz, qui prétend être une musique créative et d'improvisation, n'est en réalité qu'une musique préformée comme musique marchande par l'industrie culturelle. Toutes les prétendues originalités du jazz ne sont en fait que des ornements servant à camoufler son caractère de marchandise pour pouvoir être commercialisé plus facilement, comme Adorno l'écrit dans son article « Über jazz » de 1936 :

Le jazz voudrait améliorer sa rentabilité et camoufler son caractère de marchandise, lequel, conformément à l'une des contradictions fondamentales du système, empêcherait qu'elle s'impose sur le marché si on ne voilait pas son caractère marchand.¹ [Je souligne]

2. Deuxièmement, tout comme le clown, le jazzman ne fait pas que cacher sa véritable nature, il *s'exhibe*, il se donne en spectacle. Il y a quelque chose dans l'expressivité du jazz, qu'Adorno identifie comme un manque d'inhibition : « Leur vivacité, leur comportement sans inhibition, leurs idées inattendues, leur « originalité » qui n'est parfois qu'une forme de laideur particulière, même leur charabia transforme les qualités humaines en costumes de clown »². Mais qu'est-ce qui dérange tant Adorno dans cette soi-disant exhibition des jazzmen ? Qu'est-ce que les jazzmen exhibent pour engendrer une telle férocité de la critique d'Adorno ? Tout d'abord, le comportement désinhibé des clowns et des jazzmen apparaît comme le signe révélateur d'appartenance à une couche sociale défavorisée. Comme Adorno le signale dans son article « Anti-Semitism and Fascist Propaganda »³, le manque de pudeur constitue un tabou instauré par la société bourgeoise, et ce tabou est violé par le comportement des jazzmen qui revendiquent haut et fort la dimension hautement expressive de leur musique. Mais plus encore que la misère sociale, c'est aussi et surtout leur passé d'esclaves que les jazzmen exhibent sans inhibition dans leur musique, ce qui va conduire Adorno à interpréter le jazz comme étant une musique de faibles, qui aiment à exhiber leur propre faiblesse :

Si l'on peut parler d'éléments de musique noire aux débuts du jazz, peut-être avec le ragtime, il s'agirait alors moins d'expressions archaïques et primitives que d'une

¹ Traduit en français in *Moments musicaux*, Traduction et commentaire de M. Kaltenecker, Genève, Editions contrechamps, 2003, p 70.

² *Minimia Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, (1951), traduit de l'allemand par E. Kaufholz et J.-R. Ladmiraal, Paris, Payot & Rivages, 2001, § 88.

³ «Anti-Semitism and Fascist Propaganda», (1946), in *Soziologische Schriften I.*, Suhrkamp, Band 8, 1972, p. 402.

*musique d'esclaves. [...] D'un point de vue psychologique la structure profonde du jazz ferait peut-être songer avant tout à ce que fredonnent les servantes.*¹

Ainsi, non seulement les jazzmen exhibent sans pudeur leur propre humiliation par leur musique, mais pire encore, ils la revendiquent comme telle. Les jazzmen essaieraient donc de nous faire croire que leur musique exprime une révolte, alors même que, comme nous l'avons vu au préalable, leur musique est entièrement formatée par l'industrie culturelle dominante. Cette révolte joue de faux-semblant, elle est complètement instrumentalisée par ceux qui ont le pouvoir : c'est à ce moment-là que le jazzman devient l'excentrique, qui tente de s'extraire de la norme mais sans remarquer que son décalage prêche à rire et le fait sombrer dans le ridicule.

3. Ce qui me conduit au troisième élément commun entre le jazzman et le clown : l'excentricité. Comme le clown, le jazzman ne s'intègre pas dans la vie bourgeoise réifiée, alors il tente par tous les moyens de la détourner, pour pouvoir y échapper. C'est pourquoi le jazzman comme le clown *miment le trébuchement* : ils entendent par leur trébuchement pouvoir se moquer de la réalité sociale qui s'impose à eux, pour pouvoir mieux s'en extraire. Pour illustrer ce trébuchement du jazzman, Adorno présente deux formes de déséquilibre qui lui semblent toutes deux caractéristiques du jazz : l'harmonie et la syncope. Harmoniquement, l'improvisation va souvent sonner fausse pendant les premières mesures, pour « retomber sur ses pattes » par la suite, en retrouvant la base harmonique (c'est ce que l'on décrit aujourd'hui comme des mouvements de tension/résolution ; ou encore de tension/détente). Rythmiquement, la syncope suivrait le même procédé : celle-ci introduit un déséquilibre rythmique – puisque la caractéristique de la syncope est justement de ne pas coïncider avec la moitié du temps, ce qui introduit métriquement une dissymétrie – sans pour autant perturber la structure métrique de la mesure : tout comme dans le cas des passages tensions/détentes, il s'agit là encore d'un « faux

¹ « Über jazz », *op. cit.*, p. 74.

déséquilibre », d'un « trébuchement calculé » donnant lieu à un effet de style particulier. A partir de là, Adorno va faire coïncider cette série de trébuchements calculés caractéristiques du jazz avec l'attitude du jazzman lui-même, qui comme la syncope mime le trébuchement pour échapper à sa condition d'opprimé : selon lui le jazzman « trébuche sur les temps forts et tombe hors de la mesure : soit par protestation, soit par maladresse, ou par un mélange des deux, il ne veut pas se fondre dans cette majorité déjà constituée, se dressant devant elle, indépendante d'elle. »¹ Le jazzman, tout comme la syncope, est excentrique, il prétend s'extraire de la norme imposée et proclame l'espoir de pouvoir s'intégrer dans la société américaine en inventant une nouvelle norme. Il se donne ainsi « l'illusion de pouvoir – l'illusion que lui aussi, il peut, il peut même mieux »². Hélas, cette prétendue contestation de la musique jazz tout comme celle du jazzman ne sont que factices : alors que musicalement les prétendues inventions ne permettent jamais de sortir de la norme métrique et harmonique de la musique savante, il en va de même pour la situation sociale du jazzman. En effet : « Sa révolte paraît ridicule et sera écrasée par la grosse caisse, comme la syncope l'est par les temps forts de la mesure »³.

Le jazzman, en voulant se rendre excentrique, a finalement rejoint le clown : le clown est donc celui qui finira *toujours* écrasé par la grosse caisse, il est celui qui chute, se fait mal pour faire rire et amuser son public. Ainsi le jazzman est pire qu'un clown, car il est l'Auguste, ce clown de la misère :

[Alors que le clown] est beau – le maquillage est parfait, le fond blanc talqué, le sourcil noir tracé au crayon, les lèvres rouges, [...] L'Auguste est laid, vêtu de guenilles, toujours à côté de la logique traditionnelle, bien qu'il ait généralement, plutôt qu'une imbécillité stupide, une logique propre. Il incarne tout ce que rejette le spectateur, non par haine mais par mépris ou par refus d'une condition. L'Auguste rit et fait rire de ses souffrances, de son inadaptation, de son incomplétude, en un mot de

¹ *Ibid.*, p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 88.

sa misère. Mais le propre de l'Auguste est aussi de surmonter sa misère et de continuer, malgré les quolibets.¹

L'Auguste est donc le clown qui met en spectacle sa condition misérable avec humour, mais en faisant cela il préfère le rire à la révolte : il me semble que c'est là ce qui révolte profondément Adorno.

Derrière cette analyse critique adornienne du jazz, dont on peut penser qu'elle témoigne au moins en partie d'une certaine mauvaise foi² de son auteur, se cache peut-être une critique bien plus sévère (mais que je crois aussi bien plus essentielle) du rire et de la comédie. Ainsi il me semble que le vrai problème pour Adorno, c'est que ce qu'il reste du monde après la seconde Guerre Mondiale, ne laisse plus de place pour le rire ni pour l'ironie. C'est ce dont témoigne par exemple cet extrait des *Minima Moralia* :

Face au sérieux impitoyable de la société totale qui a absorbé toute instance contraire à elle comme la protestation vaine qu'anéantissait jadis l'ironie, il ne reste plus que le sérieux impitoyable, la vérité parfaitement comprise.³

Ironiser, c'est croire qu'un élan de protestation est possible, mais dans un monde totalitaire cette protestation reste vaine, elle est vouée au ridicule. Je crois qu'on touche ici au véritable problème qui se pose derrière cette analyse adornienne du jazz : c'est le problème du totalitarisme, dans toutes ses dimensions – totalitarisme politique, totalitarisme scientifique, totalitarisme de la pensée. Et alors même qu'Adorno refuse aux jazzmen le droit à combattre un certain totalitarisme musical en usant de l'autodérision, il fait de la

¹ H. Hotier, *Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Paris, 1972, p. 43-44.

² Je reprends ce terme de « mauvaise foi » à C. Béthune, voir par exemple *Adorno et le jazz...*, op. cit., p. 56.

³ *Minima Moralia*, op.cit., § 134.

« clownerie » l'*antidote* au totalitarisme d'une pensée philosophique systématique :

Face au règne total de la méthode, la philosophie contient comme correctif le moment du jeu que la tradition de sa scientification voudrait lui retirer. [...] Ceci la rapproche de la clownerie. [...] La philosophie est ce qu'il y a de plus sérieux mais elle n'est pas non plus si sérieuse que cela.¹

La philosophie ne doit pas être si sérieuse que ça, si *elle veut pouvoir continuer à contester*. Un monde où l'on ne peut plus rire de rien est un monde où l'on ne peut plus rien dire non plus : je crois que si Adorno n'a pas voulu reconnaître la nouvelle forme de contestation ouverte par le jazz, en revanche il a bien perçu toute l'ampleur subversive de son ironie.

Joana DESPLAT-ROGER

¹ *Dialectique Négative*, (1966), 1978, p. 19-20, § « Infinités ».

Troisième partie

Jazzman aux éclats : rires et transgressions

La troisième partie de notre enquête sur les rires de jazz s'intéresse à cette dimension subversive et transgressive du jazz, qu'Adorno lui déniait justement. En déconstruisant les normes, en sapant l'ordre établi, politique, culturel et musical, le jazz sort des cadres, et cette sortie seule peut provoquer des rires – de jubilation, de délivrance ou de malaise. Trois chapitres étudient ces jeux de déconstruction et de transgression.

Le chapitre 7 (« Les « éclats-jazz » de Siodmak (1900-1973) : analyse d'une séquence jazz ») donne à voir une image non encore abordée du jazz : celle du roman et du film noirs, qui allient à la musique alcool, drogue, sexe et meurtres, et où les rires déforment les visages. En analysant un extrait de *Phantom Lady* de Robert Siodmak, où le jazz est à la fois le sujet (la scène montre une *jam* session nocturne dans un sous-sol) et le moteur (la caméra suit la musique), Stella Louis étudie la façon dont les rires muets des protagonistes participent à une séquence érotique et musicale frénétique, prennent une dimension animale et deviennent effrayants, et elle montre que ces éclats de rires (souvent brisés) qui répondent à une écriture cinématographique et musicale elle-même éclatée, résonnent dans des jeux de subversion doubles : avec cette séquence à la charge sexuelle très lourde, Siodmak ne se contente pas de filmer

le monde souterrain du jazz et sa transgression des normes sociales, il se joue lui-même des interdits du code Hays et des normes institutionnelles du cinéma.

Le chapitre 8 (« *Coupé-décalé* ou le corps-jazz en effervescence chez Robin Orlyn ») porte sur un spectacle chorégraphique récent de Robin Orlyn et James Carlès, *Coupé-Décalé* (2014). De l'aveu même de James Carlès, cette forme musicale et chorégraphique qu'est le coupé-décalé est « un mouvement identitaire d'un genre nouveau ». En donnant à son spectacle le nom même de ce mouvement, il lui donne donc sans surprise une dimension politique. Isabelle Elizéon-Hubert s'attache précisément à montrer comment cette dimension est atteinte grâce aux rires, et comment ceux-ci sont produits en reprenant les thèmes du coupé-décalé et en se jouant des attentes plus conventionnelles du public. Prenant la forme d'un cabaret clownesque, ce spectacle loufoque déconstruit ainsi, sous couvert des rires, les stéréotypes du spectateur blanc sur l'Afrique et l'homme africain.

Enfin, le chapitre 9 (« Il n'y a pas de scat triste. Ce que la psychanalyse apprend du scat »), s'il se place dans un champ radicalement différent, celui de la psychanalyse, questionne encore cette capacité de déconstruction des rires. Frédéric Vinot y analyse, en effet, le scat non comme imitation vocale d'instruments, mais comme sortie du sens et se demande pourquoi cette déconstruction des normes langagières est généralement jubilatoire et provoque les rires. Le scat révèle en effet qu'on peut jouer et rire avec des onomatopées dépourvues de signification. Si la question intéresse le psychanalyste, qui peut y voir un modèle pour une interprétation des mots au-delà du sens, elle est tout autant fondamentale pour notre enquête sur les rires de jazz. Un élément de réponse viendrait-il de l'hypothèse qui assimile la sortie du sens à un geste d'affranchissement ? En passant dans le hors-sens du langage, le musicien de jazz rirait-il parce qu'il se libérerait de la domination de la langue du sens ?

Chapitre 7

Les « éclats-jazz » de Siodmak (1900-1973) : analyse d'une séquence jazz



Stella Louis

Il y a des moments d'*éclats* dans le cinéma de Robert Siodmak selon Serge Chauvin¹. Éclats intemporels, éclats de rupture narrative, éclats plastiques, mais j'ajouterais également éclats de rire. Ces moments d'éclats correspondent souvent à une interruption musicale, à une interruption jazz, comme dans *Criss Cross* (*Pour toi j'ai tué*, 1949) : au moment du retour de Burt Lancaster dans sa ville natale, c'est une danse endiablée au son d'un jazz rumba qui interrompt la narration et nous laisse admirer son amour de jeunesse toute absorbée au bras d'un futur Tony Curtis (non crédité au générique). Ou encore dans *The killers* (*Les Tueurs*, 1946) où il est plutôt question d'un chant accompagné au piano par la vamp Ava Gardner. Sur cette question des « rires de Jazz », c'est une autre interruption jazz qui va nous intéresser, celle qui intervient dans le film *Phantom Lady* (*Les mains qui tuent*).

¹ S. Chauvin, « L'éternel retour de la fiction » dans J.-L. Bourget et J. Nacache, *Le Classicisme Hollywoodien*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2009, p. 39-57.

Nous allons donc suspendre le temps et nous arrêter sur une scène étrange, presque caricaturale, de ce film réalisé en 1944 et adapté d'un roman policier de Cornell Woolrich (1903-1968), paru à New York l'année précédente. « Film de la nuit » dans lequel le spectateur est entraîné dans les « sous-sols de quelques psychés perturbées », *Phantom Lady* permet à Robert Siodmak d'établir selon Hervé Dumont « tous les paramètres d'un style visuel *noir* »¹ qui sera sa marque de fabrique.

Phantom lady, c'est l'histoire d'un homme, Scott Henderson, qui se retrouve accusé du meurtre de sa femme. Tout l'accuse : ils se sont disputés et sa cravate a servi à l'étrangler. Son seul alibi est une femme portant un étrange chapeau, rencontrée dans un bar le soir du meurtre, et qu'il a invitée à un concert. Elle accepta son invitation mais à la seule condition de garder son anonymat. Devenue femme fantôme, impossible à retrouver et dont l'existence est étrangement niée par toutes les personnes témoins de ce soir-là, elle provoque la condamnation de Scott. Seule sa secrétaire, Carol, surnommée « Kansas », amoureuse de lui, et un inspecteur de police vont croire en son innocence et mener leur propre enquête en partant à la rencontre des différents témoins. Dans cette séquence, Kansas, jouée par la sublime Ella Raines, déguisée en prostituée de quatre sous, chewing-gum à la bouche et grain de beauté au menton, part à la rencontre d'un des témoins, un batteur (qu'elle sait sensible à ses charmes) obsédé sexuel, joué par Elisha Cook Jr., qui l'invite à une jam session nocturne.

Nous avons là une séquence confirmant l'incandescence exclamative de la forme pouvant intervenir dans le film noir classique et particulièrement caractéristique du cinéma de Robert Siodmak qui se sert ici du jazz et de ses propriétés pour *composer* sa mise en scène. Cette séquence de jazz fait partie de ces moments d'*éclats* et le rire vient y apporter un autre élément, à la fois esthétique et formel. Nous allons donc nous interroger sur cette fonction du jazz

¹ H. Dumont, *Robert Siodmak, le maître du film noir* (1981), Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, Ramsey poche cinéma, 1990, p. 154.

et du rire dans cette séquence. Pourquoi cette importance et cette présence (omniprésente) du rire dans cette scène ? En quoi soutient-il cette séquence jazz et illustre-t-il cet éclat de la mise en scène de Siodmak ?

Nous tenterons de répondre à ces différentes questions en mettant tout d'abord en valeur l'importance du rire et de sa « mise en scène ». Dans cette séquence, le rire *s'exhibe* (osons le dire) sur toute une palette formelle et émotionnelle : la joie, l'insouciance, la peur, le désir, l'excitation, la passion et la transe qui transcende l'image jusque dans le regard du spectateur. Nous nous interrogerons ensuite sur les fonctions du rire à partir des *Notes sur le Rire* de Marcel Pagnol, contemporain de l'âge d'or du jazz et ayant d'ailleurs écrit une pièce intitulée *Jazz* en 1926. Enfin, nous expliciterons cette notion d'*éclat* dans le jazz, dans le rire et dans la mise en scène de Siodmak, en essayant d'éviter toute extrapolation.

Une palette de rires pour une esthétique jazz (mise en scène et présence du rire)

La première chose qui nous saute aux yeux ou plutôt aux oreilles dans cette séquence, c'est son rythme en crescendo : nous avons une scène puissante dominée par le jazz qui semble inspirer sa propre mise en scène.

Au tout début de cette séquence, toute musique est absente. Nous entendons le jazz lointain qui se rapproche de plus en plus pour, à l'ouverture de la porte, non seulement nous exploser aux oreilles mais également au regard par un jeu de lumière éclatante et la mise en valeur du physique particulier des jazzmen dont les instruments semblent être le prolongement des corps. Surenchère des ombres et de la lumières, rires exagérés et sourires figés des jazzmen, blancs, dans cette mise en scène expressionniste, tirent ce morceau presque *hot* de jazz vers la parodie et le grotesque, souvenirs probables des *blackfaces*. D'emblée, nous sommes invités à entrer dans cette pièce par la caméra elle-même, une caméra qui force Jeannie « Kansas » à

y pénétrer, à s'y installer et à y rester, en ne proposant plus aucun retour en arrière ; une caméra prenant immédiatement partie pour la musique qui saisissait déjà Cliff avant même son entrée dans la pièce. Le décadage de Jeannie filmée en très gros plan marque un saisissement immédiat et inconfortable : elle est saisie métaphoriquement mais également littéralement par la main de Cliff qui l'agrippe et la pousse à entrer. Essayant tant bien que mal de se faufiler entre les musiciens imposants, elle ne sera qu'un personnage en amorce et à l'arrière-plan derrière le contrebassiste. Il s'agit de laisser place à la musique qui nous est projetée *in medias res* au visage. D'ailleurs, le jazz a déjà commencé et ne s'interrompra à aucun moment : sa présence exubérante en fait presque un personnage à part entière, imposant et dérangeant, qui ne s'interrompra que si nous nous éloignons ou quittons la pièce.

Il y a dans cette séquence un pouvoir du jazz qui saisit les membres du corps humain et les invite à se laisser aller, à se mettre en rythme, et à bouger ; du jazz qui devient maître du son, du mouvement et de l'image. La contamination touche les corps et leur donne le pouvoir dans le cadre : ainsi les cadres se resserrent en très gros plans mêlant le corps et l'instrument (lèvres et bec ; lèvres et embouchures ; doigts et cordes ; doigts et clavier) pour en faire une figure presque monstrueuse. Nous sommes entrés dans un lieu secret et les mouvements de la caméra sont complètement tenus et guidés par celui-ci et par la musique : ainsi nous alternons entre décadage et très gros plan et à la fin, elle restera à terre comme si elle n'arrivait pas à trouver sa place, insistant sur le caractère secret et interdit du lieu. D'emblée, référence est faite au contexte socio-historique du jazz (à l'image sans doute qu'ont les blancs de cette musique à l'époque) qui apparaît comme une musique déviante : Jeannie adore le swing car elle est à la page. Et Cliff lui propose d'aller à une « jam session » dans un endroit cool, où ils pourront s'amuser, rire et se laisser aller. Le jazz est donc tendance, mais associé à la vulgarité et à l'insouciance.

Le rire¹ est clairement sexuel dans cette séquence (elle-même très sexuelle nous y reviendrons) mais pas seulement. Il s'associe au jazz pour sexualiser et sensualiser la mise en scène ; pour faire de cette scène un moment hallucinatoire : d'ailleurs, dans le miroir, vacillant, dont la fixité est perturbée par la puissance des décibels, Jeannie, femme double, ne semble plus se reconnaître. C'est comme si elle essayait tant bien que mal de résister pour ne pas être transportée elle aussi par ces ondes musicales ; comme si elle ne voulait pas qu'elles l'atteignent et risquent de lui faire perdre son moi, son identité, son âme. Le rire en devient presque effrayant. Une frayeur exprimée d'ailleurs dans son regard et à laquelle se mêle du dégoût pour ces hommes alcoolisés et transpirant. La place du corps de Jeannie dans les plans filmant les musiciens dans leur jeu accroît cette dimension sexuelle, tout en permettant au réalisateur de contourner le Code Hays² : sa poitrine en amorce au premier plan à droite, superposée aux mains enflammées du pianiste et le gros plan des mains de Cliff tenant les bâtons et battant avec excitation ne font que préfigurer le point culminant de cette dimension sexuelle. Nous atteignons son comble quand Cliff entame un solo de batterie traduisant son envie pour Jeannie. En gros plan, le visage suintant et grimaçant, le regard exorbité qui conclut son numéro déformant son visage, jusqu'à lui donner l'air d'un fou. Nous sommes ici dans l'excès du jeu, entraîné à la limite de l'orgasme, allant jusqu'à atteindre le musicien physiquement et rejaillir à la surface du corps. Comme s'il y mettait toute son âme pour satisfaire cette représentation de la femme, vampirisant, dominant le cadre en contre-plongée et menant littéralement le jeu. Son éclat de rire (à Jeannie) est à la fois hallucinatoire et halluciné – en effet, notons le point de vue subjectif de Cliff qui ne quitte pas du regard Jeannie debout devant lui et l'encourageant à la prouesse physique –, à la fois fantasmatique et fantasmé, métaphorique et grotesque. Le rire est muet, sourd,

¹ Principalement celui de Cliff et celui de Jeannie.

² Code d'autocensure hollywoodien adopté en 1930 imposant aux films d'être visibles par tous les publics : sont concernées les scènes de crime, de drogue, la sexualité, la décence des costumes et du langage. Le Code est aboli en 1968.

comme si la musique ne lui laissait pas la place du son, comme si elle l'étouffait de sa puissance assourdissante. Le rire est muet, comme inexistant et halluciné. Nous avons là le miroir d'une réalité où les êtres deviennent des ombres et évoluent comme s'ils étaient possédés par quelque démon. Brutale et directe, la mise en scène de Siodmak propose donc son propre esthétisme jazz et déploie toute une palette de rires.

Fonctions et « réalités » du rire

Nombreux sont les philosophes à nous proposer des explications sur le Rire. Nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage d'un écrivain, dramaturge, et cinéaste français, Marcel Pagnol, qui, en 1947 dans ses *Notes sur le rire*, relevait l'importante note sur le rire de Lucien Fabre¹ :

La Théorie de Bergson peut se réduire en somme à ceci : est comique tout ce qui nous donne, d'une part, l'illusion de la vie ; d'autre part, l'illusion d'un arrangement mécanique. La théorie de Mélinand est plus générale : est comique tout ce qui peut se ranger, d'une part dans l'absurde ; d'autre part, dans une catégorie familière.

*La nôtre, enfin, est encore plus générale ; est comique tout ce qui peut, d'une part, créer un désarroi ; d'autre part, résoudre brusquement et heureusement ce désarroi.*²

S'il n'est pas question dans cette séquence d'une résolution du désarroi, et c'est d'ailleurs tout ce qui va faire l'éclat de cette séquence, il est bien question d'une illusion de la vie. Nous assistons effectivement à une sorte de petite mise en scène du sentiment de désolation qui meut les personnages de cette séquence : un batteur ivrogne et obsédé, une femme désespérée obligée de se prostituer, et un groupe de musiciens contraint à jouer dans des caves souterraines, closes et humides pour donner libre court à leur passion. Il est

¹ Industriel, écrivain et artiste de la Troisième République qui publie en 1929 *Le Rire et les Rieurs* (Gallimard).

² M. Pagnol, *Notes sur le rire* (1947), Paris, Éditions de Fallois, 1990, p. 9-10.

important de noter que le jazz ne leur permet pas de gagner leur vie et que le lieu où Cliff et Jeannie se rencontrent – une magnifique salle de concert avec orchestre et tête d’affiche – insiste sur cette condition de misère des jazzmen (qui bien sûr n’est pas la seule réalité de leur condition). Alors nous pouvons bien parler d’un lieu illusoire et d’illusions ; d’un instant de bonheur autorisé, puisé dans et sublimé par la musique ; d’un état de transe jouissif puisé au plus profond de ce que le jazz inspire, de son émotion, de son éclat. D’ailleurs, notons la glamourisation de la femme distinguée qui rompt avec la réalité et le réalisme du quotidien.

Illusion de la vie alors mais paradoxalement d’une vie rêvée, telle que la machine cinématographique peut le permettre. Illusion métaphorique d’un arrangement mécanique donc, c’est-à-dire opposé à quelque chose de raisonnable et de raisonnant. Le rire est automatique, mécanique (vérité cinématographique chère à Jean Epstein), lié à l’automate et à ces figures qui affichent un rire figé particulièrement effrayant ; ce même rire qui déforme le visage d’Ella Raines au moment où elle se regarde dans un miroir. Le rire, synonyme bergsonien d’illusion et synonyme pagnolien de désarroi, est ici celui d’un stéréotype, celui de Jeannie « Kansas », dont toute la simplicité résonne dans le surnom que lui a donné son patron. Les lèvres graissées de rouge, elle doit s’adapter, se fondre dans la « joie animale » du jazz tel que le décrira Marcel Pagnol dans sa pièce *Jazz* (1922). Selon lui, en citant Lucien Fabre, il s’agit de dépasser les simples formules définitionnelles du rire qui affirment que le rire est un résultat plus qu’un état de fait. Il n’y a pas un rire en soi et semblable à lui-même, il n’y a pas des rires mais des rieurs, et cette séquence nous en offre le plus bel exemple : car ici le rire est multiple, il est identitaire et propre à chacun.

Devant le miroir un éclat métaphorique, celui de la femme au rire brisé, au rire faux, au rire forcé. Le désarroi de Kansas qui se laisse indirectement prostituer et son regard dans le miroir, ses grimaces quand la caméra ne la fixe plus, associés à l’état final de petite mort de Cliff, ne font que confirmer cela. Le rire, de désenchantement,

semble venir contrebalancer une triste situation : le rire est débauche et caractéristique d'une période en crise. D'ailleurs une expression bien connue nous conseille de « se hâter de rire de tout, afin de ne pas en pleurer ». Le jazz repris par les Blancs simulant le faciès noir semble renvoyer aux mêmes mélancolies. Mais il reste malgré tout ce pouvoir du jazz qui contrôle tout, cette supériorité du jazz et des jazzmen qui contaminent la mise en scène. Mais du coup peut-on se demander si la mise en scène de Siodmak, associant métaphore et symbolisme sexuels dans le son et l'image, n'est pas rire de son metteur en scène qui réussit à contrer le Code et à faire de cette séquence, un moment extrêmement sexuel. Derrière le rire provoquant des jazzmen se cache en effet celui décadent et éclatant de Robert Siodmak.

Éclat-jazz et contemplation cinématographique (le jazz, le rire et le cinéma)

Un éclat peut renvoyer à l'éclat d'un miroir, au reflet et à sa réflexion mais également au bout d'un miroir morcelé en éclat constitutif de sa totalité. Encore une fois il est question d'illusion et de déformation de la réalité. Sommes-nous alors inconsciemment aux origines du jazz, *performé* par les esclaves du monde, par les esclaves de la mort et de la destruction, trouvant un refuge certes illusoire mais protecteur face à la triste réalité du monde ? Ce sentiment inconscient et subjectif pousse à isoler cette scène, à la contempler comme un morceau (de musique jazz, de film, de vie) à part entière ; comme un éclat déformant, ne donnant pas tout-à-fait tout à voir ; un moment de dissonance, de manque d'harmonie formelle, de syncope rythmique dans l'avancé du film ; un moment de transe, coïncidant de près ou de loin, dans la pratique, à l'élaboration d'un morceau jazz.

Robert Siodmak semble avoir fait en sorte que le rire soit présent jusque dans l'élaboration formelle de la séquence : sa mécanique, son montage, associé au jazz et à la musique, le désordre à la fois mécanique et physiologique, en crescendo jusqu'à l'étouffement et la

« folie physique », presque douloureuse. Dans cette séquence, la perception est saturée par des images fortes, mais aussi par des sons puissants : le spectateur se retrouve face à un morceau de cinéma pouvant toucher tous ses sens ; il se retrouve tout aussi alcoolisé, drogué et en transe que les musiciens qu'il met en scène. Le confinement de la pièce, les lumières à la fois éclatantes et aveuglantes, projetant des ombres de la vie, presque monstrueuses, ne laissent plus percevoir le doux et paisible chemin de la raison. Si bien que nous avons l'impression d'entendre et de voir des satyres jouer une musique envoûtante, d'assister à une véritable scène mythologique, mêlant sacrifice et orgie, plaisirs et folie, où le rire est dionysiaque et le jazz diabolique.

C'est comme si nous étions dans la contemplation d'un tableau, d'une composition. Composition, au sens où Paul Claudel (*L'œil écoute*) et Gilles Deleuze l'entendent dans la peinture, c'est-à-dire celle qui est liée à la catastrophe et au chaos, à la destruction¹. Les cadres et la mise en scène s'allient à la musique et à la musicalité d'un rire que nous n'entendons pas, d'un rire qui contracte et tord physiquement celui qui en est atteint. L'autre dimension, hallucinatoire, onirique presque extatique du rire et du jazz contaminent également l'image qui improvise, ou plutôt la caméra,

¹ Pensée principalement énoncée dès le premier cours de Gilles Deleuze sur la peinture (« La peinture et la question des concepts ») le 31 mars 1981 à l'Université Paris 8. Cours transcrits, entièrement consultable en ligne sur le site <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze> [Dernière consultation : 18/07/2017]. Dans ce premier cours Deleuze fait intervenir Paul Claudel pour appuyer cette pensée de la peinture qui doit passer par le chaos et la catastrophe, et pour définir la composition : « Claudel le dit très bien, il dit : [...] Qu'est-ce que c'est qu'une composition en peinture ? Il dit : [...] "Une composition c'est toujours un ensemble, une structure mais en train de se déséquilibrer ou en train de se désagréger" ». Le 19 mai 1981, Gilles Deleuze le citera de nouveau : « Dans *L'œil écoute*, [...] Claudel analyse longuement ce qu'il appelle : "cet espèce de déséquilibre des corps". [...] il dit : "la composition c'est une organisation en train de se défaire". Il ne le dit pas ainsi, il le dit presque. C'est une organisation en train de se défaire. C'est à dire c'est une organisation saisie au point du déséquilibre. » (P. Claudel, *L'œil écoute* [1946], Paris, Folio, 1990, p. 47-48.)

nous l'avons vu plus haut, qui évolue en fonction de la musique. Dans cette séquence, les acteurs jouent des personnages jouant d'autres personnages, certains jouant de la musique ; la femme improvise comme les musiciens improvisent. Le jazz rejoint le jeu et la comédie clownesque, et est lié à la fête et au spectacle¹. Nous sommes bien dans la contemplation de la composition d'un tableau musical, de la peinture d'un désordre qui amène la couleur du tableau : un tableau en noir et blanc, un tableau de lumière pour un film de et sur la nuit. Et toute la nature ontologique du jazz offre un sens au choix de cette séquence dissonante, comme un écho aux désordres des esclaves qui riaient de l'ordre esclavagiste. Le rire est bien cet instrument de déconstruction des normes et de l'ordre : il déforme le visage, il tord le corps, il désordonne le rythme.

Dans le contexte des années 1940, Robert Siodmak semble bien esquisser son rire dans une société amoralisée et chaotique. Tout semble être dit dans cette scène pour témoigner d'une époque de façon très réaliste et très actuelle : le jazz est comme le reflet d'une société (très puritaine) qui doit se cacher pour laisser libre court à ses désirs, ceux-ci pouvant évoluer et être libérés dans les « sous-sol » de la ville. L'alcool et l'herbe noire, ou marijuana qui remplace le tabac, non seulement font partis de l'arrière-plan de cette musique mais contaminent aussi l'image, l'individu amateur et même ignorant (ici la femme), au point de l'englober totalement, et au-delà le spectateur. Dans cette scène, la femme, par la place qu'elle occupe dans le cadre (sur la table, parmi alcool et drogue), notamment au moment du solo de batterie, intègre le décor hallucinatoire de cette musique, et l'érotise. Le jazz est violent, le jazz est sexuel, le jazz est libre. Et c'est cette liberté, plus ou moins insouciance, qu'eux seuls comprennent, qui s'affiche sur leur visage. Cette même liberté qui était alors refusée aux Noirs. L'éclat de la forme semble contenir une certaine vérité de

¹ Et cela est d'ailleurs supposé dès le début de cette séquence où une sorte d'effet de volet nous fait découvrir les musiciens, la scène, comme après avoir tiré un rideau.

la triste réalité : l'expression musicale de l'émancipation des Noirs ; et transposé en 1944, il parle du traumatisme de la guerre.

Les films de Robert Siodmak comme *Phantom Lady* semblent finalement être *construits* selon la même logique jazz : des syncopes rythmiques, des contretemps, des solos provoquant, captivants et des écarts de conduite. Cette séquence se présente comme le témoignage de cette poétique de l'éclat à l'œuvre dans le cinéma de Siodmak (et le film noir) : nous sommes à un moment de tension dramatique où la signification de la forme excède le récit (dixit Serge Chauvin). Dans cette séquence, nous sommes introduits dans un ailleurs torride et réaliste peuplé d'ombres démesurées et de silhouettes fantasmagoriques qui se trémoussent dans une faible profondeur de champs. Selon Hervé Dumont, l'« infiltration perturbante du subconscient dans l'ordre moral, dont les catégories strictes ont été ébranlées par la guerre », est à l'origine même du film noir. Et le jazz, associé à ce genre, semble en être la version sonore. L'éclat de cette scène est un tout qui vient de la musique que nous entendons en crescendo, du rire de chaque jazzman sur lequel la caméra s'arrête en gros plan, associé à un faciès expressif, presque grimaçant, le tout provoquant une triste fascination. L'auteur du roman parlera même de pandémonium à propos de cette scène. Mieux que tout dialogue, la musique ici exprime la puissance du jazz et la liberté des passions de cette époque.

La mort s'invite dans cette musique jazz, la mort contextuelle, la mort dialogique, la petite mort, l'illusion mortelle. D'ailleurs, juste après, le batteur se fera tuer, derrière la porte qui sépare cette petite scène de vie poussée jusque dans ses limites. Une porte donc qui sépare la vie de la mort mais dont la simple « entr'ouverture » permet de les réunir comme s'unissent les éclats de rire et les notes de musique.

Une si belle union, rendant des origines faites de drame au jazz, et faisant de cette scène une symphonie artistique, que l'on pourrait illustrer en citant ce petit texte toujours du même Pagnol, à la fin de sa pièce *Jazz* de 1926, écrite vingt ans plus tôt, où se rencontrent, entre

absurdité et insolence, femmes fardées, hommes ratés, des vieillards déguisés en jeunes gens, des jazzmen noirs et blancs, baisers brûlants et couples dansant, au son d'un jazz qui fait rage :

LE JEUNE HOMME : Crois-tu m'échapper ? (Blaise se dégage dans un grand effort, il recule d'un pas et tire un coup de revolver sur le Jeune Homme qui éclate de rire.) *Celui de nous deux qui peut tuer l'autre, ce n'est pas toi !* (Blaise dépose son revolver au coin du bureau. Puis il reprend ses livres dans ses bras. Le jazz recommence. On revoit les femmes qui l'appellent, les nègres, on entend les rires.) *Une dernière fois, veux-tu me suivre ?*

BLAISE (il ne répond pas, il parle à ses livres) : *O mes amis ! Pardonnez-moi ! Vous êtes le cœur des grands morts, la plus haute noblesse du monde, l'éternelle beauté de la vie... Il n'y a rien que la Pensée...*

(Le Jeune Homme prend le revolver et tire. Le vieillard chancelle et glisse lentement le long du bureau. Le jazz s'éteint. Le Jeune Homme disparaît.)¹

Le rideau descend ; l'homme est mort et la pièce est terminée. Tout est dit il nous semble.

Pour finir, nous pourrions citer l'anthropologue et ethnomusicologue André Schaeffner qui, en 1926, dans *Le Jazz*, résume parfaitement selon nous non seulement cette séquence jazz, la définition du jazz et son association au rire, et témoigne d'une période particulière de recherche d'identité et de construction : « En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il est vie. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui. »² Et si le rire est si présent dans cette séquence d'éclat-jazz, et s'il est présent jusque dans son élaboration formelle c'est pour mieux faire éclater cette réalité.

¹ M. Pagnol, *Jazz (Comédie dramatique en quatre actes)*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1954, p. 184-185.

² A. Schaeffner et A. Cœuroy, *Le Jazz*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1988 [1926], p. 145.

Rire du malheur, rire du drame, rire du monde et rire de tout et aux éclats, voici l'éclatante vérité du jazz. Du moins, sa description définitive par Robert Siodmak.

Stella LOUIS

Chapitre 8

« Coupé-décalé » ou le corps-jazz en effervescence chez Robin Orlin



Isabelle Elizéon-Hubert

Robyn Orlin, chorégraphe et metteuse en scène sud-africaine, demeure à Berlin et présente ses créations partout dans le monde, avec une forte attache à sa ville d'origine, Johannesburg. Elle est connue depuis le début des années 2000 pour créer des pièces drôles et subversives où se montrent et se démontent les clichés liés à l'Afrique. Parmi ses créations, on peut citer : *At the same time, we were pointing the finger at you* (2014), *In a world full of butterflies, it takes balls to be a caterpillar* (2013), *Have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ?* (2011), *We must eat our suckers with the wrappers on* (2001), et l'emblématique *Daddy, I've seen this piece six times before* (1998) qui a fait connaître Robyn Orlin en Europe.

Ses spectacles, résolument contemporains, interrogent la situation des rapports entre pays occidentaux et pays africains. Ils questionnent également les normes en présentant la récurrence des clichés et en interpellant le public sur ses représentations. Son écriture fragmentaire utilise, dans une approche que l'on pourrait qualifier de

postdramatique, telle que définie par Hans-Thies Lehmann¹, un langage pluridisciplinaire où se répondent théâtre, danse, performance, arts plastiques et vidéo. Ses créations sont souvent qualifiées également de subversives par les thèmes abordés et les langages utilisés. Robyn Orlin, quant à elle, aime qualifier son travail par l'expression *wacky*, qui pourrait se traduire comme quelque chose de sauvage, en même temps que farfelu et loufoque. Ce *wacky*, que l'on retrouve dans ses pièces, participe à l'élaboration d'une sorte de théorie du chaos où, comme le dit la chorégraphe « *rien n'est immuable, rien n'est jamais ce qu'il paraît être, ni ce que l'on pense qu'il est.* »² C'est ce jeu des apparences, en mouvement constant, qui se joue dans la pièce *Coupé-Décalé*, créée en février 2014 au Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse. Ce jeu des apparences où les identités et les représentations sont sans cesse transgressées est une particularité que l'on retrouve au sein de toutes les pièces de Orlin. Le rire qui bien souvent est suscité par ces transgressions relève, selon nous, d'une volonté d'avancer masqué sur le terrain politique et artistique où ce qui se joue est bel et bien le refus d'assignation à des représentations et des identités issues de l'époque coloniale sur le continent africain.

Nous nous référerons dans cet article à la représentation du 15 avril 2014 au Quai d'Angers pour explorer et analyser les enjeux scéniques de cette pièce à quatre mains qui font de cette création une œuvre subversive par son aspect formel et sa thématique, questionnant les clichés de l'Afrique et les frontières entre intime et collectif. Nous explorerons et analyserons les procédés scéniques qui participent à transgresser et subvertir l'ordre établi, que ce soit pour questionner les clichés et les stéréotypes ou pour transgresser la frontière entre scène et salle, intime et collectif.

Ces procédés formels, propres à Robyn Orlin, mettront à jour des corps à la fois débordant (les corps individuels des performers) et

¹ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

² O. Hespel, *Robyn Orlin – fantaisiste rebelle*, Toulouse/Paris, l'Attribut et Centre national de la danse, 2007, p. 49.

débordés (le corps collectif du public) que je propose d'appeler ici des *corps-jazz en effervescence*. Lorsque nous utilisons le terme de *corps-jazz*, nous faisons référence à une utilisation des corps chez Orlin qui se fait à la manière d'une improvisation de jazz, où se mêlent à la fois le jeu du hasard et les aléas d'une action qui, en se déroulant, semblent se matérialiser sous le regard du spectateur. Cette utilisation du corps que nous pourrions aussi nommer *jazzique* produit sur le plateau des effets d'improvisation où le chaos semble régner. Ces effets donnent ainsi corps à une matière corporelle et vocale faite de heurts et d'embardees qui la relie, selon nous, à la musique jazz mais aussi au flux ininterrompu d'actions et de paroles *jaillissantes* que nous pouvons retrouver dans le *flow* du *spoken word*, du slam ou du hip-hop.

Coupé-Décalé est une pièce composée en deux actes. Le premier acte est un solo dansé et joué par James Carlès, chorégraphe, danseur, comédien et conférencier originaire du Cameroun, ayant vécu aux USA et travaillant à ce jour en France. Il est important de souligner les origines et le parcours de Carlès, car son trajet de vie détermine une matière à créer dans le spectacle, procédé que Robyn utilise toujours dans ses créations. Ce premier solo est donc mis en scène et chorégraphié par Robyn Orlin. Le deuxième acte est dansé et joué par cinq danseurs et mis en scène et chorégraphié par James Carlès. Les deux parties de la pièce se répondent et forment un *continuum* autour de la thématique du *coupé-décalé*. L'acte 1 a pour titre « I am not a sub-culture, rather a gallery of self-portraits with a history walking in circles ». L'acte II nommé « On va gâter le coin ! » est interprété par cinq danseurs : Brissy Akezizi, Clément Assémian, Gahé Bama, Frank Serpika et Stéphane Mbella.

Mais qu'est-ce que le *coupé-décalé*? Les adolescents en France qui écoutent aujourd'hui la musique FM comme le groupe *Magic System*, originaire de Côte d'Ivoire, le savent un peu. La jeune génération des pays du continent africain et de la diaspora africaine, eux, le savent bien. Pour les autres, le *coupé-décalé* est un

mouvement, à la fois danse et musique urbaine, croisant danse traditionnelle du groupe ethnique Attié de Côte d'Ivoire, de rumba congolaise, de hip-hop, de musiques caribéennes et de chansons populaires françaises. Ce mouvement a été, à l'origine, impulsé par les communautés noires d'origine africaine et antillaise, basées en France et en Europe. Né sur les dance-floors des nuits « Blacks », il s'est popularisé avec les concepts qui l'accompagnaient sous l'impulsion d'un groupe de DJs ivoiriens. Le *coupé-décalé* a pris ainsi son essor au début des années 2000 en Europe, en Afrique et ailleurs. Il déploie des concepts tels que le *farot farot* (le frimeur), le *boucancier* (l'homme qui fait parler de lui) et le *travailllement* qui signifie distribuer des billets de banque au public. Ce mouvement, à la fois de musique, de danse et d'attitude, est une satire sociale et politique, une danse à connotation sexuelle et un pur divertissement.

L'acte I commence par l'accueil du public, en procession et chant *a capella*, par les cinq danseurs du deuxième acte. Ces derniers, habillés de vêtements bigarrés, portant perruques, chapeaux, fourrures et lunettes de soleil, avancent en rythme vers le plateau, entraînant le public derrière eux. Assis au premier rang, James Carlès se filme en gros plan, le visage affublé d'une casquette de marque et de lunettes de soleil. Il apparaît sur le grand écran du plateau. Les danseurs complimentent le public à son passage : *joli manteau, joli sac, joli foulard, jolies lunettes, etc.* Carlès pendant ce temps alterne rire, chant, bises et clowneries diverses à la caméra. Cette séquence d'ouverture est importante puisqu'elle place d'emblée le public au centre de la mise en scène du spectacle et inaugure l'absence de frontière entre la scène et la salle.

L'acte I se poursuit avec force verbes et grandiloquence, et se construit autour des interactions entre James Carlès et le public, sur le ton de la moquerie. Carlès interroge, se moque, déblatère sur les apparences de chacun : coiffures, vêtements mais aussi couleur de peau, nature des cheveux ou origines géographiques. Il est tour à tour chauffeur de salle, maître de cérémonie et bouffon. Il prend à partie le public, le houspille, le nargue, l'embrasse et entrecoupe ses

interventions par des scènes filmées passant sur le grand écran de la scène : son propre visage rieur, quelqu'un du public, une danse traditionnelle de son village natal ou un clip de *Doug Saga*, un des rois auto-proclamés du *coupé-décalé*. Ce premier acte comporte également des séquences dansées sur le plateau. Un *coupé-décalé* façon Carlès ponctué de « *Yes, applaudissez le roi ! Il est beau mon roi, yes, applaudissez ! La fornication du roi, yes ! Le bengala du roi ! Le roi vous arrose !* », affublé d'un sac à main – emprunté à une spectatrice quelque temps plus tôt – en guise de chapeau. Une autre séquence verra Carlès en slip se métamorphosant à l'aide d'un tissu rouge, en une sorte d'effigie à la fois féminine et virile. Et toujours cette parole-fleuve dont voici encore quelques extraits : « *Chère Madame, vous pouvez garder votre robe, ma robe à moi elle est plus décalée que la vôtre, ah !* ». Et puis « *Et à présent, cher public, vous allez travailler sur moi, vous allez travailler sur mon corps.* » Puis séquence de *travaillement* oblige, Carlès demandera au public de lui jeter des pièces de monnaie, dessinant ainsi de manière détournée l'exhibition d'un homme comme dans un zoo humain¹ tel qu'on pouvait le voir apparaître dans les imageries et les fantasmes de l'époque coloniale. Carlès fera ensuite une démonstration de danse : rumba congolaise, coupeur de canne à sucre et coupeur de tête, ver de terre en rut, ragga dance-hall mega sexy et ainsi de suite. Le premier acte se clôturera avec le danseur-performer en slip, coiffé d'un pot en plastique sur la tête, et cherchant dans le public un manager pour vendre ses spectacles.

Nous avons dans cette première partie tous les concepts du mouvement *coupé-décalé* (frimer, faire parler de soi, distribuer des billets de banque ou plus dérisoirement des pièces de monnaie) mais aussi, dans ce qui nous intéresse ici, tous les procédés scéniques utilisés par Robyn Orlin pour transgresser les normes et l'ordre établi : abolition des frontières entre scène et salle, carte du rire, de la moquerie, de la dérision et du détournement, instaurant un état

¹ Voir P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, Paris, La Découverte, 2011.

d'effervescence entre l'artiste et les spectateurs. Ces éléments mis en place participent ainsi de la déconstruction des normes et des codes traditionnels du théâtre et de la danse. Et installent le spectacle dans un registre relevant du performatif mais aussi du cabaret clownesque, dans les interactions, les ruptures et les embardées de James Carlès, figure irrévérencieuse et caustique de l'homme « noir ».

Comme Stephen Smith, dans son ouvrage *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt*¹, le spectacle *Coupé-Décalé* tenterait, de manière détournée, de s'adresser au public en ces termes : « *Mes amis occidentaux qui perçoivent le continent noir comme un grand parc naturel et leurs habitants immuables depuis la nuit des temps comme hantés par de vieux démons. [...] Ils entretiennent ainsi un rêve fou qui tue* ». Derrière le rire se cache ainsi la réalité et l'Histoire d'un continent, de pays, de populations et d'individus. En 2012, dans un entretien recueilli par Dominique Crébassol, pour le CDC de Toulouse, James Carlès parle en ces termes du spectacle *Coupé-décalé* en devenir : « Je voudrais également présenter les caractéristiques de cette danse, et donner des clés de compréhension du mouvement, en particulier ses enjeux sociaux et politiques, ainsi que ses liens à l'histoire de la colonisation française. » Nous comprenons dans ces propos, tout comme dans les procédés scéniques utilisés par Robyn Orlin et James Carlès, que les éléments ludiques comme la dérision et la caricature sont essentiels dans la réception de la pièce par le public. Carlès, chauffeur de salle, mène ainsi le bal, entraînant avec lui le spectateur tant dans une démonstration endiablée que dans une mascarade. La pièce effectuée, par le biais d'un *Coupé-Décalé* festif, un véritable travail de déconstruction des clichés liés à une Afrique fantasmagorique issue de l'époque coloniale : le corps noir, le sexe noir, la culture noire, le rire noir. Ces derniers éléments sont donnés par la présence même des danseur-performers. Des présences faites de multiples fragments et d'images qui déjouent la *mimésis* et développent un travail performatif où le réel du corps, de la voix, des gestes et des mots

¹ S. Smith, *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

diminuent la frontière avec la fiction. Nous nous retrouvons devant une corporéité construite autour d'actions et d'événements successifs qui présentent plus qu'ils ne représentent. Nous ne percevons ainsi pas des personnages, mais bien des personnes en acte. Par ce procédé esthétique et scénique, *Coupé-décalé* pourrait s'inscrire dans la lignée du théâtre du réel, tel que le définit Hans-Thies Lehmann : « [...] une *voie sur la frontière* entre deux espaces, comme un chavirement continu, non point de forme et de contenu, mais d'une contiguïté « réelle » (connexion avec la réalité) et d'une construction « mise en scène ». C'est dans ce sens que le théâtre post-dramatique signifie : théâtre du réel. »¹ Nous y reviendrons plus loin, à la suite de la présentation du deuxième acte du spectacle.

Le deuxième acte justement est de facture plus conventionnelle et se développera davantage par la danse et la création vidéo, réalisée par Charles Rostan. Les cinq danseurs, assis dans le public pendant la première partie, feront une entrée tonitruante sur le plateau, boutant Carlès dehors. Les danseurs débiteront par un échange bruyant sur des personnalités médiatiques et sur quelques démonstrations de leur *sagacité*, autre appellation du *coupé-décalé*. S'ensuivront plusieurs chorégraphies. Une scène interactive entre danseurs et salle se mettra en place au milieu de l'acte 2, évoquant argent et pouvoir, alors que des billets de banque jonchent le plateau où se vautrent les autres danseurs. Le reste de l'acte II sera dansé et ponctuée par quelques moments dialogués sur la situation politique mondiale. D'une manière générale, la danse, la vidéo et la musique seront au centre de cette seconde partie qui formera cependant un continuum avec l'acte I par la thématique du *coupé-décalé* et par les sujets évoqués. Tant dans le travail de Carlès que dans celui réalisé par Charles Rostan pour la vidéo, il était important de montrer l'urgence d'une remise en question des stéréotypes et de replonger dans l'histoire coloniale du continent. Rostan s'est ainsi inspiré de l'hybridité du *Coupé-décalé*, de cette forme expressive fondée sur des contraires, des fragments, de

¹ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 162.

l'Akoupé qui symbolise le corps coupé et signifie également tricher, voler et arnaquer ; l'idée étant pour Carlès d'utiliser la vidéo comme un miroir polysémique, miroir du mouvement coupé-décalé, miroir de la société et miroir de l'histoire.

L'ensemble des deux actes de ce *Coupé-Décalé* donne ainsi à voir des individualités, des corps, des histoires, présentés de manière ostentatoire et souvent burlesque. Derrière cette première strate d'apparences, se déploie la déconstruction et la fragmentation des images de l'homme africain, comme nous dit le titre de l'acte I traduit en français : « *je ne suis pas une sous-culture, plutôt une galerie d'auto-portraits avec une histoire marchant en cercles.* » Ce titre bien sûr peut être une référence directe au mouvement culturel du *coupé-décalé* mais peut aussi présenter l'esthétique même des spectacles de Robyn Orlin, dans ce mélange de *wacky*, de fragments d'histoires, de portraits réels mixés à la fiction de la scène. Ce titre peut également mettre en évidence la multiplicité des cultures des pays du continent africain et l'histoire que l'on en fait, ici en Europe. Le titre, comme le spectacle dévoile un mille-feuille de portraits, d'identités et de langages.

La sur-visibilité des performers, donnée dans un jeu d'exhibition drolatique, peut révéler à partir de là un discours politique où sont remis en question normes et stéréotypes. Les corps visibles dans le spectacle deviennent autant des corps poétiques que des corps politiques. Dans *Coupé-Décalé*, tout comme dans les autres créations de Robyn Orlin, nous sommes libres cependant de voir et d'entendre ce que bon nous semble. Là se retrouve le jeu des masques que nous évoquions en début de chapitre. Que voit-on ? Ce que l'on veut bien voir. Orlin joue en effet avec les apparences pour créer un espace dans lequel pourra se nicher le vide propice à l'éveil de la subjectivité du spectateur. La dérision vient ici brouiller les pistes en accentuant une effervescence qui aura comme mérite de laisser le choix : rester à la surface des représentations proposées ou aller au-delà, une fois le rire consommé. Certains spectateurs verront donc l'humour, la danse, les actions, d'autres encore pourront effectuer, au-delà de ces éléments

apparents, un déplacement du regard et des évidences qui nous habitent. Les performers se meuvent ainsi en permanence sur la frontière floue du jeu et de la performance : représentation fugace d'un personnage, présentation de figures stéréotypées, récit intime ou le paraissant, et finalement, dans ce va-et-vient, l'apparition de pures présences rendant difficile la fixité des différents éléments que Orlin pose sur le plateau. Il est dès lors impossible de s'attacher à un invariant (par exemple à un personnage ou à une narration) car ce qui est présenté sur scène ne va plus de soi. Le spectateur navigue plutôt à vue entre présences présentées là et événements et actions qui se succèdent. Ce mouvement permanent, où le spectateur se retrouve plongé, rend ainsi illusoires les notions de règles, normes et principes traditionnellement assignés à la représentation spectaculaire. Il va se créer un vide où se nichera l'inattendu et où pourra se développer la subjectivité du spectateur assistant à ce perpétuel déplacement. Orlin utilise ainsi les codes et les clichés pour les démonter successivement, et laisser place à une interrogation, un malaise ou une incompréhension, obligeant le spectateur à mettre en place un cheminement intérieur.

Peut-être est-ce là un des enjeux majeurs du langage postdramatique dans lequel s'inscrit le travail de la chorégraphe / metteur en scène. Pour Patrice Pavis¹, comme pour Hans-Thies Lehmann², le spectateur serait d'abord confronté à la matérialité des composantes scéniques pour ensuite les traduire en signifiés. Le paradigme postdramatique renforcerait ainsi l'exploitation des matériaux scéniques en tant que présence, sans leur adjoindre systématiquement un signifié précis, ni immédiat. La perception et les émotions vaudraient ainsi pour elles-mêmes avant que ne s'instaure une intellectualisation du propos. Le philosophe et metteur en scène Jean-Frédéric Chevallier s'appuie, de son côté, sur la notion de *présentation* pour aider à comprendre les esthétiques contemporaines

¹ P. Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2008.

² H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p. 162.

relevant du postdramatique. Dans son ouvrage *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, il défend au travers de la pensée deleuzienne, la production d'une œuvre où le mouvement serait « capable d'émouvoir l'esprit, hors de toute représentation »¹. Là est aussi la force du rire utilisé dans les créations de Orlin, dans cette spontanéité et cette immédiateté émotionnelles.

Le concept de *corps-jazz en effervescence* figure ainsi la capacité de l'artiste scénique à déborder du cadre traditionnellement assigné dans la relation scène-salle par le quatrième mur, d'une part et d'autre part, à engager une relation charnelle et émotionnelle forte avec le public. On pourrait ainsi parler de débordement et par là de « corps débordant ». Le corps de l'artiste sort du plateau et compose avec la salle, s'y frotte, le surprend, le touche, le malmène aussi quelquefois. Il se construit ainsi un corps à corps, une relation érotisée entre l'artiste et le spectateur. Le corps se charge alors d'une signification nouvelle : il devient le thème central et investit les espaces d'une pure présence qui se dérobe d'abord à une production de sens. Une effervescence qui prête non pas à penser mais à sentir. Une jonction se crée, une connivence. Tous se retrouvent dans un espace collectif poétique, un espace ré-enchanté à même de créer surprises et émotions. Cet espace se verra par la suite, comme nous l'avons vu précédemment, investi d'une charge politique où le spectateur pourra déchiffrer, traduire, les différents éléments présents sur scène.

L'analogie à la musique jazz dans *Coupé-Décalé*, au-delà du *corps-jazz*, se matérialise également dans la dynamique scénique, la fragmentation du récit, la multiplicité des discours et des images, la truculence et la double strate du jeu s'appuyant sur l'individu réel et le personnage fictionnel. Il en va de même dans la part d'improvisation du spectacle suscité par les interactions avec le public. Dans ce cas, la partition de l'artiste se doit, tout en suivant un canevas, de s'adapter

¹ J.F Chevallier, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, Besançon, coll. « Expériences philosophiques », Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 25.

aux réactions, aux silences ou aux refus du spectateur. Une matière chaotique régie par une grande maîtrise du plateau. Le spectateur devient ainsi partenaire de jeu et fait écho, donne réponse aux propositions scéniques et de jeu. L'artiste, de son côté, est dans l'obligation d'improviser, que ce soit dans la réitération du discours ou des gestes, que ce soit dans l'absence de repos ou d'immobilité, ou dans l'instauration de brusques silences et, *a contrario*, de rires tonitruants. C'est ainsi une matière vivante qui pulse et se déplace sans cesse en jouant et déjouant les attentes et les évidences, comme pourrait le faire un morceau de jazz improvisé.

Edouard Glissant, dans son essai *Traité du Tout-monde*¹, parle du chaos comme une multiplicité dont l'unicité ne nous est pas donnée. Si nous voulons concevoir cette multiplicité sous les auspices d'une unité, il nous faudrait entrer dans la prolifération et ne pas réduire le monde à une parole. *Coupé-décalé* est construite dans cette prolifération et ce bouillonnement. Au travers de la présentation de ces *corps-jazz* se manifeste la volonté d'inviter le spectateur à regarder autrement en démultipliant les images et en parodiant les acquis pour les placer dans l'urgence de la re-découverte. Robyn Orlin œuvre ainsi pour une vision multiple et non binaire du monde. En utilisant les forces du chaos et de la dérision, ses spectacles créent un équilibre instable où se côtoient excès, subversion, rire et politique. Le spectateur peut définir ainsi sa propre situation en faisant partie de cette expérience théâtrale commune. Il est invité à prendre en charge à la fois les modalités de sa participation à cette expérience, et la responsabilité de définir la création artistique qui se déploie sous ses yeux. Orlin propose ainsi, au sein d'une œuvre participative, d'aller à contre-courant de la pensée dominante et des allants de soi. Dans cette posture subversive instaurée par la chorégraphe peut se poser cette ultime question qui servira de conclusion ouverte : jusqu'où chacun

¹ E. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

(artiste et spectateur inclus) peut-il aller pour s'affranchir des règles tacites de l'art dans le but de déplacer et d'affiner sa perception, afin de découvrir d'autres rapports au monde ?

Isabelle ELIZEON-HUBERT

Chapitre 9

Il n'y a pas de scat triste. Ce que la psychanalyse apprend du scat



Frédéric Vinot

Que vient faire un psychanalyste dans un volume intitulé « Rires de jazz » ? Au nom de quoi ou bien de quel lieu peut-il prendre la parole ? Sûrement pas au titre d'amateur de jazz, y compris « passionné ». Sûrement pas non plus au titre d'une interprétation psychanalytique du jazz ou du rire dans le jazz. Un psychanalyste prend la parole au titre de son expérience de la psychanalyse et pour tenter d'en rendre compte. Pour cela Freud et de nombreux autres analystes à sa suite, ont souvent tenté de penser la psychanalyse *avec* l'art. Cette expression peut certes évoquer la pratique clinique lorsqu'elle est centrée autour de ce qu'on nomme les « médiations thérapeutiques par l'art », mais elle s'appuie surtout sur ce que Freud a sans cesse répété, à savoir que les psychanalystes et les artistes traitaient des mêmes questions, sauf que ces derniers avaient de l'avance sur les premiers. Autrement dit, il s'agit moins d'appliquer la psychanalyse pour déterminer les motivations inconscientes de la création (Lacan taxait de goujaterie le fait « d'attribuer la technique avouée d'un auteur à quelque névrose »¹) que de se laisser enseigner

¹ J. Lacan (1965) « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V.

par l'invention artistique au sujet d'un point énigmatique (un *réel*) que nous avons encore du mal à formaliser dans l'expérience analytique.

Pour continuer dans cette introduction, il me faut aussi prendre le temps d'une autre remarque que je suis contraint d'articuler à grands coups de hache et non pas dans la précision qu'elle mériterait : si dans les premiers temps de ses travaux, Freud a pu penser que l'interprétation portait sur des contenus inconscients compris comme des événements de la réalité qui auraient été refoulés, il s'est rapidement rendu à une autre conclusion : l'interprétation doit prendre en compte non pas la réalité supposée d'un événement mais sa dimension fantasmatique et celle-ci se compose moins d'images que de mots, de syllabes et de phonèmes. Condensation et déplacement, métaphore et métonymie, sont alors les mécanismes par lesquels l'inconscient travaille les éléments langagiers qui constituent l'étoffe même des rêves, symptômes et autres formations de l'inconscient. L'interprétation porte ici sur ce que Lacan nommera l'inconscient structuré comme un langage, marque du structuralisme sur la psychanalyse. Mais il existe un troisième temps, une troisième façon de considérer l'interprétation, sur laquelle nous sommes nombreux à nous interroger : il s'agirait de viser un au-delà de cette structure langagière, ce qui engagerait un autre mode d'interprétation, portant non plus sur les effets de signifiants mais sur la matière phonique, rythmique, mélodique entendue, perçue en deçà de l'articulation signifiante qui ouvre au sens, ce que Lacan appela, se servant d'un de ses lapsus, *lalangue*. Et c'est précisément sur cette question que le scat viendrait nous apprendre quelque chose, à nous, psychanalystes¹.

Stein » in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p.192.

¹ A partir de là, certains points développés se réfèrent à l'article « Scat et psychanalyse. Le son sans le souci du sens » in *Topique* n°129, Paris, L'esprit du temps, 2014, p. 99-105.

Le mythe d'une origine

On connaît l'origine « mythique » de la naissance du scat : pendant l'enregistrement de *Heebie Jeebies* par Louis Armstrong en 1926, la feuille où étaient écrites les paroles tomba au sol après un premier couplet. Sans se démonter, Armstrong aurait alors improvisé son deuxième chorus chanté en onomatopées rythmées. La deuxième syllabe de ce chorus est précisément « scat », ce qui donnera son nom à une pratique vocale reconnue et portée à incandescence par des chanteurs ou musiciens aussi illustres qu'Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Sarah Vaughan, Dizzy Gillespie, John Hendricks, et tant d'autres. Mais l'épisode de cette feuille tombée au sol n'est qu'une légende. Les historiens ont montré qu'Armstrong avait prémédité cette improvisation, et son scat a de nombreux antécédents dans l'histoire de la musique afro-américaine. Néanmoins, dans cette fiction, il y a un grain de vérité – clinique – à entendre : cette page qui tombe, ce texte qui s'échappe, renvoient l'artiste à un commencement radical et ce qui lui vient alors sur le bout de la langue, c'est le non-mot, soit une articulation hors-sens. Ne peut-on pas supposer qu'une fois de plus l'artiste – et ses légendes – précèdent l'analyste sur un point essentiel ? En effet, la question clinique que nous recueillons de ce récit est celle-ci : de quelles ressources dispose un sujet quand les signifiants de l'Autre lui font défaut, quand ils disparaissent radicalement ? Il s'agit de ces moments fugitifs d'une psychanalyse où la question de l'aliénation aux signifiants venus de l'Autre¹ se met brièvement entre parenthèses, où le sujet reste dans une solitude, qui n'est pas un abandon², dans une page blanche vierge de tout langage mais pas de tout son.

¹ Je me permets de renvoyer ici à un travail antérieur Vinot F. « Ce qui sort du champ de la mesure, Joyce le jazzman », in *Marx-Lacan : l'acte révolutionnaire, l'acte analytique*, P. Landman, S. Lippi (dir.), Eres, coll. Point Hors Ligne, 2013, p.389-404

² Sur cette solitude, voir le très beau livre de C. Millot *O solitude*, Paris, Gallimard, L'infini, 2011.

Face à la page blanche, une autre possibilité nous fut proposée *in vivo* par la chanteuse Ella Fitzgerald. Cette fois-ci nous ne sommes plus dans la légende du jazz mais bel et bien dans un concert qui fut enregistré. Berlin, 1960, Ella Fitzgerald s'apprête à chanter pour la première fois *Mack The Knife*, chanson tirée de *L'opera de quat'sous* élevée à la dignité de standard de jazz. Elle précise d'emblée au public « we hope we'll remember all the words » et tient à ajouter : « It's the first time we hear a girl sing it ». Or, ce qui était tant redouté ne peut que se produire : Ella, en pleine chanson, oublie les paroles. Elle réinvente alors de nouvelles paroles, respectant la mélodie, racontant qu'elle est en train d'oublier les paroles (« what's the next chorus ? It's the one, now, I don't know »). Et, à l'instar de Freud substituant inconsciemment un nom à un autre¹, elle en appellera consciemment à d'autres noms : tous ceux – masculins – qui interprétèrent et enregistrèrent *Mack the Knife* avant elle. Tente-t-elle, comme se le demande Peter Szendi², de se faire pardonner son oubli ? Toujours est-il qu'elle dit qu'elle est en train de ruiner *Mack the Knife* (« we're making a wreck! ») – ce dont les deux *grammy awards* que remportera l'album, précisément grâce à ce titre, permettent de douter...

Cependant le scat – la solution proposée par la légende jazz d'Armstrong – diffère radicalement de l'invention de nouvelles paroles. Il nous faut donc y revenir et voir en quoi le scat peut interpeller le psychanalyste. Le scat est une manière d'improviser des phrases mélodiques et rythmiques avec des onomatopées qui n'ont aucune signification, qui n'ont même pas la prétention de faire semblant de langue. Il n'y a pas de dictionnaire possible du scat. Contrairement à ce qui est souvent dit, il ne s'agit pas d'imiter des instruments par la voix, c'est plutôt une façon de mettre le chant improvisé et articulé hors du sens. Comme le dit justement J.-P.

¹ Cf l'oubli du nom Signorelli dans Freud S. (1901) « Psychopathologie de la vie quotidienne » Paris, Payot, 1967.

² P. Szendi, *Musica Practica : arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, L'Harmattan, 1997.

Martin¹, le scat fait entendre qu'il n'y a pas de langue qui tienne, qu'il faut être étranger dans sa propre langue. Le scat est un rire pur : rire de l'esclave enfin affranchi de la domination du sens. Tout comme les peintres de la Renaissance ont inventé la *figura* pour sortir du cadre représentatif, pour sortir de la ressemblance et de la représentation en prenant le parti de la dissemblance², ce que le scat affirme par son rire, c'est la défaillance du texte, du sens, osons le terme d'*insuffi-sens*.

Il n'y a pas de scat triste

Le *Dictionnaire du Jazz* fait à ce sujet une remarque qui, pour paraître anecdotique, se révèle assez troublante : ces onomatopées sont presque toujours génératrices d'humour et d'excès : « il n'y a pas de scat triste ». Sans verser dans un langage des affects qui serait propre à la musique (et pourquoi le mineur rend triste, et pourquoi le majeur gai...), on peut alors se demander à quoi se réfère cette joie, cette jubilation à sortir non seulement de la langue, mais du sens ? Voilà mon hypothèse : le scat nous rapprocherait du *Réelanguage*, comme le nommait Roberto Harari : « Avant les paires différentielles et contrastantes typiques des phonèmes, ce qui est inhérent au Réelanguage c'est le renforcement des réitérations des sons, des coïncidences superposées entre eux et de la musicalité de leurs registres. Je fais référence ici à la lallation, au registre de la langue maternelle – celle de la mère s'adressant à *l'infans* – où les émissions chantonnées – asyntaxiques, asémantiques et apragmatiques – empreignent de leur relief les sons qui vont prévaloir et se répéter chez quiconque, en donnant lieu à ce que Lacan appellera la langue »³. Scater c'est donc se délester du sens, abandonner toute illusion de langue, sans pour autant sombrer dans l'abîme, dans la terreur d'une

¹ J.-P. Martin, *La bande sonore*, José Corti, 1998.

² F. Vinot « Du pan de tableau au pan de transfert », in *Cliniques méditerranéennes* n°80, Erès, 2009, p. 191-200.

³ R. Harari « Psychanalyse post-joycienne. Quelques ponctuations », in *Cliniques Méditerranéennes* n°80, Erès, 2009, p. 61-80.

jouissance vocale continue¹ : scater n'est donc pas crier ou hurler d'effroi. Le scat est la leçon du son sans le sens. Mais d'où vient donc ce pouvoir euphorique du scat ?

Voici une piste : le *Dictionnaire du Jazz* remarque que les jazzmen ont attribué aux onomatopées du scat un pouvoir bien singulier, celui de la nomination. Et ce, sur deux versants :

- D'une part, un grand nombre de titre de jazz sont du pur scat : *Skit-Da-De-Dat* (Armstrong, 1926), *Hey-Ba-Ba-Re-Bop* (Lionel Hampton, 1945) ou encore le *Oop-Bop-Sh'bam* (Dizzy Gillespie, 1946). Il est possible qu'en tant que « titre » l'onomatopée change de statut et vienne occuper une fonction de nom propre.

- D'autre part, beaucoup de mots du jargon du jazz sont des onomatopées nées du scat. Par exemple, on trouve plusieurs « bebop » dans un scat datant de 1928 (*Four or Five times*, par les *McKinney's Cotton Pickers*). Certaines formes syllabiques du scat ont même pénétré dans la langue française, comme *scoobedoo*, devenu scoubidou, ou encore *zazou* (de *Zaz, Zuh, Zaz*, un titre de Cab Calloway de 1933). Il ne s'agit plus ici de titre, de « noms propres », mais de noms communs pointant ainsi un autre destin possible du scat.

Cette capacité nominative du scat nous ramène à l'étymologie du mot onomatopée, du grec ancien *ὀνοματοποιία* (onomatopoiía) qui signifie effectivement « création de mot ». Mieux, le scat est doublement fécond en ce qu'il « fait rentrer le nom propre dans ce qu'il en est du nom commun » pour paraphraser Lacan² au sujet de Joyce. Ce rapprochement entre Joyce et le scat se retrouve d'ailleurs sous la plume de Jean-Pierre Martin dans son ouvrage *La bande sonore*. Il y aborde Joyce comme « le grand précurseur des romans auditifs et bruiteurs, Joyce qui ne cesse de retranscrire les bruits et les

¹ J.-M. Vives, *La voix sur le divan*, Aubier, 2013.

² J. Lacan, *Le Séminaire Livre 23 Le sinthome*, Seuil, 2005, p. 89.

voix, mêlant par exemple, dans *Ulysse*, des bruits de mangeaille au récit d'une conversation de restaurant ». Et J.-P. Martin d'ajouter :

La parenté est frappante entre l'invention du *scat singing* par Armstrong et les expérimentations langagière de Joyce. Voulant aller au bout de l'anglais, Joyce passe du mot-valise à l'onomatopée et à l'allitération. Il scatte déjà le roman dans *Ulysse* ».

Le trajet est en tout point remarquable : le scat jacule des sons, dont certains deviennent des noms propres qui peuvent éventuellement devenir noms communs... C'est peut-être ce qui permet de comprendre en quoi il n'y a pas de scat triste : le scat est une célébration d'une confiance insue dans ce que Lacan appelle *lalangue*. Confiance sans garantie, mais confiance tout de même. Confiance paradoxale en ce que les onomatopées surgissant du scat, hors sens, peuvent être éventuellement reprises dans le sens, en devenant des noms communs, mais ces noms communs-là, ne sont pas sans garder avec eux quelque chose du jeu littéralement *inouï* qui a présidé à leur origine.

D'où cette possibilité d'interprétation qui ne joue plus sur l'équivocité des signifiants, mais sur cette dimension de scat qu'une parole contiendrait sans le savoir. Les enfants ne l'oublient pas lorsqu'ils pratiquent ce petit jeu qui consiste à répéter avec délice à voix haute un même mot jusqu'à ce que celui-ci devienne étrange, perdant progressivement sa signification, puis perdant ses équivocités, pour aller au plus proche du mouvement articulaire, jaculatoire, sonore, au plus proche d'une puissance particulière. En effet si le scat se joue de la puissance rythmique et sonore de l'articulation, ce à quoi pourra être attentif l'analyste – sans jamais pouvoir l'anticiper – c'est la puissance rythmique, mélodique et pulsionnelle qui se cache au sein même des noms communs utilisés pour parler. Tel ce patient qui parlait d'une « boule anale » qu'il s'imaginait ressentir régulièrement et qui le poussait à consulter divers spécialistes qui ne trouvaient jamais d'éléments effectifs. Il aura fallu entendre non plus « boule anale » dans le registre de la signification, mais /boulanal/ d'un seul tenant pour que l'expression commence à *sonner* étrangement. Aucune signification inconsciente

à trouver si ce n'est la puissance pulsionnelle du phonème /b/ toute en expulsion et du phonème /n/ toute en rétention. Le fait est que l'apparition sonore de ce scat en place et lieu d'un mot tant ruminé fut célébrée par un rire particulier¹, soubresaut de tout le corps, résonance d'un vide au cœur même d'un corps qui se pensait plein, ou complémenté d'une boule (où il apparaît qu'il peut être avisé d'enfin la perdre, la boule).

Cette interprétation dans *lalangue* se repère précisément et cliniquement dans la joie et le rire qu'elle procure, tout comme le scat : s'autoriser à jouer avec le son sans souci du sens. Certes, n'oublions pas que le scat est avant tout une technique vocale, c'est-à-dire qui s'apprend et se transmet. En tant que tel, rien ne le menace plus que de devenir une « langue ». Saluons dès lors *l'enchantement* qui résulte de l'apparition – toujours inespérée – d'un scat nouveau, qui nous ramène à la nouveauté toujours naissante du scat. Ce vers quoi l'analyste peut parfois inviter l'analysant à se risquer : non plus s'entendre dire², mais s'entendre scater.

Frédéric VINOT

¹ Lors de la présentation orale au colloque « Rires de jazz », d'où est tirée ce chapitre, notons que l'ambiguïté entre *scat* et *scato* fut bien entendue et ne fut pas non plus sans provoquer certains rires (bien venus) dans l'assistance. Cependant, il ne me semble pas que ce rire soit celui dont je parle ici : il est plutôt issu de l'équivocité langagière (et de qui s'y entend éventuellement de refoulé) et non pas de la *lalangue*.

² P. –L. Assoun « s'entendre dire : la cure ou la voix en jeu » in *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Vives J.-M. (dir.) Presses universitaires de Grenoble, 2002.

Quatrième partie

Les corps-jazz d'acteurs comiques

La musique et le comique sont affaires de rythmes. La quatrième partie de notre enquête examine ces vibrations comiques chez deux acteurs marqués par le jazz, Jerry Lewis et Louis de Funès. Dans le chapitre 10 (« Louis danse – un corps véhément entre mesure et démesure »), Céline Candiard et Gilles Declercq étudient le jeu de cet acteur français qui fut à ses débuts pianiste de jazz, en mettant à jour ce qui au-delà d'un sens remarquable du rythme le rattache au jazz et ce, quelle que soit d'ailleurs la musique de ses films : d'une part, un engagement corporel d'une énergie exceptionnelle, qui donnait à son jeu une dimension chorégraphique, qui trouva dans certains morceaux de danse célèbres un aboutissement naturel et le mena souvent au bord de l'épuisement ; et d'autre part, une capacité à l'improvisation et à la reprise de standards gestuels, qui fonctionnaient souvent comme autant de variations, éloignant alors ses personnages de leur situation fictionnelle. Dans ces moments de plus en plus présents au cours de sa carrière, le style de jeu de Louis de Funès était, en effet, tellement personnel et reconnaissable, que bien souvent le public s'amusait de l'acteur, qui jouait ses standards sans suivre les indications du réalisateur ou du metteur en scène, et non du personnage – cette aptitude de l'acteur à être un « auteur » ou un « créateur » le rapprochant d'ailleurs encore du jazzman, qui ne peut s'assimiler à un simple interprète.

Si Louis de Funès était, comme le personnage éponyme d'un de ses films, *L'Homme orchestre*, le chapitre 11 étudie le « corps-orchestre » de Jerry Lewis (« Jerry Lewis et le jazz, ou le corps-orchestre »), en particulier ces moments fameux où l'acteur burlesque américain emporté par la musique suit les instruments d'un *big band* avec son corps, traduisant l'expressivité instrumentale par une expressivité gestuelle inattendue et désopilante. En partant du fait que la présence du jazz dans la filmographie de Jerry Lewis ne peut se réduire au simple goût de l'acteur pour cette musique, en particulier pour celle de Count Basie, Gilles Mouëllic montre que le jazz singularise en fait tout le jeu burlesque de l'acteur en l'inscrivant de façon originale dans une double tradition (jazzique et cinématographique) : en imitant les instruments par le corps, Jerry Lewis retrouve – à l'envers – ce mouvement fondamental du jazz où les instruments s'amusaient à imiter les voix, autant qu'il s'inspire de l'expressivité excentrique de nombreux musiciens, parfois à la limite de la danse ; et cette inventivité gestuelle stimulée par un jazz moderne inventif l'amène à trouver une nouvelle façon de jouer avec l'ensemble de son corps, qui lui permet de se rattacher, tout en la renouvelant, à la tradition du cinéma burlesque américain. De même, la force comique particulière de ce « corps orchestre » ne repose-t-elle pas, pour une bonne part, sur ce sens de la pulsation régulière et cette capacité à en sortir ponctuellement dans un mouvement de débordement soudain, comme les solistes dans les orchestres de Count Basie ?

Chapitre 10

« Louis danse » - un corps véhément entre mesure et démesure



Céline Candiard & Gilles Declercq

Il adorait la musique. C'était, je crois même, la clé de sa façon de jouer la comédie, ... parce qu'il y avait des moments où ça partait en scherzo, où ça partait en vivace... et puis il y avait des points d'orgue... Si vous l'entendez bien jouer la comédie, vous verrez comme c'est musical.¹

Véhémence et art comique²

Placée sous le signe de la *véhémence*, cette étude en requiert la définition. Le terme, d'origine latine, procède de la rhétorique antique où il désigne un mode extrême d'expression passionnelle. La *vehementia* désigne spécifiquement une modalité oratoire associée à l'*oratio grandis*, qui requiert le plus élevé et le plus intense des styles

¹ Colette Brosset, à propos de *La Grande Vadrouille* et des leçons de direction d'orchestre pris par de Funès avec le premier violon de l'opéra de Paris (in Bonus du DVD édité en 2003 par *StudioCanal*).

² Dans cette étude née d'un croisement de recherches (d'une part celles menées par G. Declercq sur la véhémence, et d'autre part celles de C. Candiard sur la *uis comica* dans la comédie antique, renaissante et classique), chaque partie est prise en charge par un des deux auteurs selon un principe d'alternance, G. Declercq commençant.

oratoires dans la typologie cicéronienne¹. La véhémence est donc moins un état qu'un mode d'énonciation ; c'est pourquoi elle est désignée le plus souvent par un adjectif qualifiant un mode oratoire ou actorial – *vehemens* – ou par un adverbe – *vehementer*. Son antonyme est la douceur (*suavitas*) ; de sorte que, dans la hiérarchie des preuves émotionnelles cicéroniennes, la véhémence se trouve du côté du pathos, et la douceur du côté de l'ethos. Le *furor*, représentation passionnelle extrême, requiert ainsi impérativement une modalité véhémence. Mais fureur et véhémence ne relèvent pas exclusivement du registre tragique. Les deux termes appartiennent également au registre de la comédie et à l'art actorial qui y est associé – *furor* et *vehementia* sont notamment constitutifs de la technique de jeu propre à la séquence du *senex iratus* dans la comédie latine.

Pour comprendre cette circulation de la véhémence entre les registres passionnels du tragique et du comique, il est éclairant d'examiner l'étymologie de la véhémence. Celle-ci dessine au demeurant plutôt un champ lexical composite puisqu'elle rattache le terme à un double étymon. La consultation du Gaffiot fournit un premier étymon issu de la racine indo-européenne *vahati* (à l'origine de l'allemand *weg* et de l'anglais *way*) pour le verbe *vehere* qui désigne l'acte de transporter physiquement (*in equo vehens*) ; mais il désigne également sous sa forme passive (*vectum*) le transport affectif : ainsi chez Tertullien où il signifie *s'élever, s'emporter contre*. Ce sens figuré rapproche la véhémence du *transport*, un terme qui désigne de manière privilégiée l'effet des grandes passions, notamment – mais non exclusivement – en tragédie² : car le *senex* de

¹ L'articulation des trois genres oratoires – héritage de la rhétorique aristotélicienne – au choix des styles ou modes d'énonciation oratoire, est traitée par Cicéron dans le *De Oratore* (livre II) et dans l'*Orator*. Sur les enjeux esthétiques et éthiques de cette association, voir A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements de l'art de persuader*, Paris, PUF, 1960 (rééd. Peeters Publishers, Louvain, 2003).

² En témoigne la version originelle du célèbre vers de d'Oreste chez Racine : « Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne » *Andromaque*, 1667, I, 1, v. 98, in Racine, *Théâtre/Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, Pléiade, 1999.

la comédie est lui aussi transporté lorsqu'il joue en mode *iratus*. Enfin, dans l'ensemble de ses sens, littéral comme figuré, le terme réfère à une *dynamique des corps animés et en déplacement*. Un trait définitoire essentiel de l'art corporel et gestuel de l'acteur véhément.

Le second étymon est le verbe *vexare* qu'Emile Gaffiot relie au précédent en identifiant *vexare* comme un intensif de *vehere*. Le sème principal est ici celui de la violence, tant physique – *remuer violemment, secouer ; maltraiter, persécuter* – qu'oratoire : *malmener en paroles, attaquer*. Faire violence à autrui, jusqu'à la torture : tel est le sens du mot *vexer* dans les œuvres de Sade. La véhémence est ainsi associée aux comportements violents et tyranniques.

La conjonction de ces deux sèmes, *transport / violence*, permet de penser le double rapport de la véhémence à la représentation des passions et à la violence qui sous-tend les manifestations passionnelles. Un rapport qui doit se penser de manière différentielle : si la véhémence prend son origine dans la violence, elle s'en distingue aussitôt par le processus représentatif qui la constitue. En tant que *mimèsis* de la violence, elle hérite de cette dernière, intensité et modalité extrême. Mais par son statut représentatif, elle en diffère fondamentalement : la violence est un *acte* qui s'exerce sur le monde et les êtres ; la véhémence est *représentation* de cet acte, par la parole et par le corps. C'est pourquoi elle relève autant de l'art actorial que de l'art oratoire. La véhémence est, par l'*actio*, au cœur de la ligature entre rhétorique et théâtre.

La véhémence comme *actio* nous ramène donc à l'acteur comique, et à l'étude conjointe des séquences de *senex iratus* et du jeu de Louis de Funès. Ce dernier est en effet célèbre pour les séquences où il tempête, rugit, menace en *gesticulant de manière frénétique* – et ce quels que soient les personnages qu'il incarne : ce comportement est en effet celui de l'acteur plutôt que du personnage. En cela, comme on va le voir, de Funès incarne un *rôle* bien plus qu'un caractère – ce qui le rattache fondamentalement à la comédie

latine et à la *commedia dell'arte*¹. Un rôle ou type aux caractéristiques récurrentes : *gesticulation* et *frénésie* étant en l'occurrence, des mots-clés pour caractériser la gestuelle propre à la véhémence comique. Au plan du rôle, la véhémence est une agitation aussi extrême que fréquemment marquée du sceau de l'agitation stérile et de l'inefficacité dramatique : *Oscar* en offre l'exemple parfait avec le personnage de Bertrand Barnier dont les colères répétées culminent dans une scène de « folie furieuse », éminemment spectaculaire mais totalement gratuite au plan dramaturgique. Inversement, l'espace de cette séquence véhémence, la stérilité dramatique se reverse en une intense théâtralité : le personnage cède alors la place à l'acteur, et l'action dramatique à la *performance*. C'est le principe de la « mouche dans le bocal » dont on donne à voir l'agitation frénétique². Une rime essentielle lie en effet performance et véhémence, actorialité et spectacularité. Car, à l'impuissante agitation du personnage s'oppose – comme son complémentaire inversé – l'*energeia* de l'acteur. L'ouverture des *Aventures de Rabbi Jacob* en témoigne exemplairement : il s'agit en l'occurrence d'une séquence récurrente dans la filmographie de l'acteur qui apparaît au volant d'une voiture – en l'occurrence une DS grotesquement surmontée d'un bateau. Le personnage incarné par de Funès est un industriel arrogant qui conduit en véritable chauffard et insulte les autres conducteurs. Mais cette arrogance est brusquement suspendue lorsque Victor Pivert se trouve arrêté par un embouteillage dans un village où se déroule un mariage mixte. Indigné par ce spectacle (« Vous avez vu la mariée ? Elle est noire !... »), il se trouve à son insu « poudré de noir » par l'explosion d'un pot d'échappement. Clin d'œil au spectacle de *blackface* qui mêlait musique, danse et parodie, cette métamorphose – sur fond d'un air de jazz qui, entendu dès le

¹ Voir C. Candiard, « Âge et numéro d'acteur de la comédie romaine à Louis de Funès », in A. Martinez (dir.), *Jouer (avec) la vieillesse, Recherches & Travaux*, n° 86, 2015, pp. 23-34. Une partie du présent développement reprend et prolonge la réflexion de cet article.

² Cette analogie, qui illustre avec pertinence, la spectacularité propre à la véhémence, est formulée par E. Molinaro à propos d'*Oscar* (v. ci-dessous l'analyse d'*Oscar* qui conclut cette étude).

générique, est le leitmotiv musical du film¹ –, fait surgir l'acteur comique qui se livre alors à une performance – pantomime moqueuse où il joue du violon et de la flûte – tandis que son personnage prend tout son temps pour regagner sa voiture au grand dam des autres conducteurs. Improvisateur virtuose, l'acteur redonne *in extremis* le contrôle de la scène à son personnage en lui permettant, littéralement, de sauver sa *face*.

C'est cette dialectique métathéâtrale entre personnage et acteur, l'oscillation entre gratuité dramatique et toute-puissance scénique, ainsi que l'*energeia*, essentiellement spectaculaire, de la performance véhémence que nous allons explorer dans les exemples qui suivent, où la musique, comme dans la séquence initiale de *Rabbi Jacob*, interagit de manière essentielle avec la gestique et les postures corporelles de l'acteur comique.

Dépense énergétique et corps dansant : le cas de *L'Homme orchestre*

Il y a un rapport pour le moins paradoxal entre Louis de Funès et la notion de « rire jazz ». On pourrait être tenté de l'en croire éloigné : de Funès est spécialisé dans les rôles d'hommes blancs, d'un certain âge, socialement aisés, en position de pouvoir, ayant même tendance à en abuser ; d'ailleurs, lui-même n'était pas connu pour ses positions subversives à la ville – il était catholique pratiquant et politiquement très conservateur². Pour autant, c'est l'artiste comique français qui présente peut-être le plus d'affinités avec cette esthétique : on sait qu'il était excellent musicien, qu'il fut longtemps pianiste de jazz

¹ Il s'agit de « Le Mariage multicolore » musique de Vladimir Cosma, dont la récurrence confère au film un rythme et une modalité « jazzy », notamment lors de l'arrivée triomphale rue des Rosiers (57') et de la traversée de Paris à moto (1h17').

² Il admit ainsi lors d'une interview télévisée, au moment de la sortie des *Aventures de Rabbi Jacob* : « J'avais moi aussi des idées anti... mmm. Il m'en reste peut-être un peu. Mais comme je l'ai dit à Oury, ça m'a déçassé l'âme. » (Voir B. Dicale, *Louis de Funès, grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009, p. 435).

dans les bars avant de connaître le succès au cinéma et sur les planches, et l'on trouve des marques de cette affinité dans plusieurs films, notamment sous la forme de la danse. Mais il est aussi, et c'est tout le paradoxe des rôles d'hommes d'âge respectable qu'il incarne, un acteur au jeu très physique, qui mobilise non seulement le visage pour les grimaces, mais aussi l'ensemble du corps pour une énergie générale et un travail de pantomime correspondant le plus souvent à une expression véhémence. Enfin, sur un plan plus technique, Louis de Funès travaille selon un modèle actorial s'apparentant à celui de la *commedia dell'arte* : de même que les comédiens italiens, spécialisés chacun dans le rôle d'Arlequin, Pantalón ou l'amoureuse, travaillaient un stock de scènes-types à replacer presque telles quelles d'une pièce à l'autre au prix de quelques soudures, il donne à voir d'un film à l'autre des séquences de jeu comparables, toutes propres à son personnage et pour certaines à forte valeur spectaculaire, dont il a eu le temps d'approfondir et de peaufiner l'exécution. Cette manière de travailler, qui se caractérise par un jeu de reprise et de variations sur des schémas récurrents, avec un recours fréquent à l'improvisation, peut être considérée comme l'équivalent théâtral du jazz en musique.

La scène de Louis de Funès que l'on rapprochera le plus spontanément du jazz en ce sens analogique se situe au début de *L'Homme orchestre* : on y voit l'acteur, qui joue ici un personnage de chorégraphe, diriger de main de maître l'exécution d'une chorégraphie par un groupe de danseuses, en s'agaçant de leurs défauts et en leur faisant part de ses commentaires. Si ce n'est pas l'extrait le plus impressionnant de sa filmographie, il donne cependant à voir avec beaucoup de clarté plusieurs caractéristiques essentielles de son fonctionnement actorial, en reprenant à peu près parfaitement le schéma d'une autre scène beaucoup plus célèbre, celle où il dirige l'orchestre de l'Opéra de Paris dans *La Grande Vadrouille* (1966). On y trouve exactement, dans le même ordre, les mêmes ingrédients : la réalisation, sous sa direction, d'une pièce exigeant de sa part la maîtrise d'un art où on ne l'attend pas (la direction d'orchestre dans *La Grande Vadrouille*, la danse contemporaine dans

L'Homme orchestre, disciplines dans lesquelles l'acteur a tenu dans les deux cas à suivre une formation de plusieurs semaines) ; la manifestation de son agacement devant deux interprètes qui bavardent au lieu de l'écouter (des bassonistes dans *La Grande Vadrouille*, des danseuses de la troupe dans *L'Homme orchestre*) ; des commentaires qui commencent par être élogieux (« c'était très bien ! ») puis tournent rapidement à la critique ; et enfin, une demande de réitération générale de l'exécution. Dans les deux cas, rien ne se joue dans la scène qui aura une quelconque conséquence sur la suite de l'action : dramaturgiquement vides, ces scènes servent avant tout à présenter conjointement le personnage (son métier, son caractère) et l'acteur (sa maîtrise technique, ses talents comiques), le second l'emportant largement ici sur le premier.

Ainsi, la scène de *La Grande Vadrouille*, film qui battit tous les records d'entrées en salle et reste encore à ce jour le plus grand succès de l'acteur, n'offrait pas une simple recette de fabrication que le réalisateur de *L'Homme orchestre* se serait contenté d'appliquer dans une logique de duplication industrielle : elle semble avoir fonctionné ici comme un véritable paradigme à décliner ou, pour employer un terme de jazz, comme un *standard* pouvant faire l'objet de versions revisitées. L'auditeur ou le spectateur averti, dans un double plaisir de reconnaissance et de surprise, découvre un nouveau morceau qu'il n'est d'abord pas certain d'identifier, puis goûte le jeu de références et d'écarts avec son modèle. Ainsi, une fois le standard identifié, l'interprète peut se permettre de varier les motifs et même d'ajouter des ornements ou des improvisations de son cru, à l'image ici des petits *lazzi* gestuels de Louis de Funès en direction des deux danseuses bavardes, lorsqu'il fait d'abord mine de se coudre la bouche pour leur suggérer de se taire, puis de jouer avec l'aiguille comme une majorette avec son bâton : cette micro-séquence, qui ne présente aucun enjeu pour le reste de la scène, fonctionne comme un bref morceau de bravoure de l'acteur dont la valeur est celle d'un divertissement ponctuel.

Cela est tout à fait caractéristique de la manière dont sont construits les personnages joués par de Funès : contrairement à la construction classique d'un film où le scénario est premier et où la distribution et le tournage visent à le mettre en œuvre de manière optimale, Louis de Funès fait partie, dès le milieu des années 1960, de ces rares acteurs autour desquels les films sont construits. Il refusait, de son propre aveu, d'être dirigé et revendiquait pour ses rôles un statut de co-auteur :

Je ne veux plus être dirigé. C'est-à-dire : « Dis donc, Louis, tu vas te mettre là et tu vas faire ça. » Il n'y a que moi qui peux le sentir. Mais en revanche on peut me dire : « je crois que tu pourrais essayer ça ». Essayer, d'accord. Les ordres, je n'accepte plus, maintenant, c'est fini. Ils ne font faire que des âneries, surtout dans le comique. Et c'est pourquoi il y a tant d'artistes comiques qui sont, croyez-moi, aussi forts, sinon plus forts que moi, et qui sont en bas, en ce moment, parce qu'ils se laissent diriger par des gens qui ne sont pas du tout compétents pour les diriger. (...) Des gens comme Dufilho, Jean-Marc Thibaud, Roger Pierre, Fernand Reynaud, Devos, Darry Cowl, ces gens-là, ce sont des auteurs, déjà. Un acteur comique est un auteur avant toute chose. On ne devrait jamais leur donner du texte à jouer. On devrait leur dire : « voilà une situation, vous allez m'écrire votre texte ». Et puis les conseiller, les diriger tout doucement.¹

On ne saurait caractériser autrement le jeu de l'acteur de *commedia dell'arte*, ni celui du musicien de jazz, qui a charge de développer à sa manière la grille chiffrée de sa partie. Et de fait, les réalisateurs des films dont de Funès était la vedette témoignent de leur difficulté à s'imposer comme metteurs en scène face à lui : ainsi Edouard Molinaro qui, pendant le tournage d'*Oscar*, avait refusé d'intégrer une suggestion de l'acteur sur le type de chapeau que devait porter le personnage de la bonne, provoquant ainsi une violente dispute au cours de laquelle de Funès lui aurait déclaré : « Vous n'êtes pas un metteur en scène »². Et à l'inverse, d'autres attestent des contributions décisives de ses propositions et de ses improvisations sur les plateaux, et même parfois de sa participation à l'écriture des

¹ Interview de Louis de Funès figurant dans les bonus du DVD d'*Oscar*, « Une mouche dans un bocal », 25'10" à 26'26".

² Voir à ce sujet B. Dicale, *op.cit.*, p. 333.

scénarios. On sait ainsi que c'est lui qui fut à l'initiative de *L'Homme orchestre*¹ : il contacta Serge Korber après avoir vu *Un idiot à Paris*, avec Jean Lefèbvre, en lui demandant de l'aider à moderniser son image. Le procédé de cette scène, située juste après le début du film et improvisée par de Funès (elle ne figurait pas au scénario)², est transparent : c'est tout simplement une transposition de la scène de *La Grande Vadrouille* dans un univers plus moderne, tant sur le plan sonore que sur le plan visuel. Le choix par le réalisateur du compositeur, François de Roubaix, est sur ce point très significatif : venu du jazz³, il est célèbre dans la profession pour avoir composé des bandes originales innovantes – il fut notamment le premier à utiliser le synthétiseur dans une musique de film.

Il ne s'agit pas là d'un cas isolé. De fait, le rôle-type assumé par Louis de Funès dans tous les films où il figure à partir de *Pouic-Pouic* (1963) se définit avant tout par l'exécution de séquences-types que l'on peut retrouver dans plusieurs films, avec diverses variantes permettant leur renouvellement spectaculaire. Outre l'exemple mentionné plus haut, on pensera à la première apparition de son personnage, en ouverture de *L'Homme-orchestre*, où on le trouve au volant de sa voiture, très énervé, cherchant à aller vite et à contourner les obstacles qu'il rencontre (feux, bouchons). Cette séquence se retrouvera presque telle quelle, dans la séquence initiale, déjà évoquée, des *Aventures de Rabbi Jacob* de Gérard Oury (1973), avec pour seule variation la présence de Salomon, son chauffeur, sur le siège passager. Dans les deux cas, la scène fonctionne comme une parade du rôle, dont les sautes d'humeur, les grimaces et le grain de folie se donnent à voir au spectateur dans le contexte favorable d'une scène d'embouteillage.

¹ *Ibid.*, pp. 385-386.

² Serge Korber mentionne cela dans les commentaires audio du film (DVD Gaumont vidéo, 2008).

³ Serge Korber se souviendra (in B. Dicale, *op. cit.*, p. 388) que François de Roubaix et Louis de Funès s'étaient retrouvés à « faire le bœuf » ensemble au piano.

Ainsi, plutôt que par des caractéristiques psychologiques ou sociales, le rôle habituellement joué par Louis de Funès se définit avant tout par un ensemble de scènes-types dont le point commun essentiel est une forte dépense d'énergie, associée le plus souvent à une expression véhémence. On remarque, dans l'extrait de *L'Homme orchestre*, que c'est son personnage qui transmet son énergie aux autres et fait advenir, par les impulsions qu'il donne, la totalité des éléments spectaculaires de la séquence : la ligne de batterie jouée par son fils, les parties des différents musiciens, la musique électronique produite par la machine et la chorégraphie exécutée par les danseuses. Si cette dépense d'énergie peut surprendre, s'agissant d'un rôle de « vieux », elle se rattache en réalité à des traditions comiques anciennes : dans la *commedia dell'arte*, le vieux marchand vénitien Pantalon se montre très vif et sautillant, et exécute fréquemment des *lazzi* de colère¹ ; et même dans l'Antiquité, le rôle du *senex* (vieillard) dans la comédie romaine était volontiers associé, lui aussi, à des scènes de colère, communément désignées par l'expression *senex iratus* (« vieux en colère »), et caractérisées par la forte dépense d'énergie qu'elles occasionnent. C'est notamment ce que souligne Térence dans le prologue de l'*Héautontimoroumenos* (vv. 35-45), où un vieil acteur vient expliquer pourquoi il jouera dans cette pièce le rôle du jeune homme et non celui du vieux :

*Donnez-moi la possibilité de jouer une pièce calme, dans le silence, pour que je ne sois pas à chaque fois obligé de jouer l'esclave qui court, le vieux en colère, le parasite bâfreur, le sycophante insolent ou le maquereau grippe-sou, en gueulant et en me démenant. Je me fais vieux ! Ne serait-ce que pour moi, dites-vous que cette cause est juste, pour m'alléger un peu la tâche. Parce que de nos jours, ceux qui écrivent de nouvelles pièces n'épargnent rien à un vieux comme moi : dès qu'une pièce est fatigante à jouer, on se précipite pour me la confier ; et quand elle est plus calme, on la donne à une autre troupe.*²

¹ Voir à ce sujet M. Gordon, *Lazzi. The Comique Routines of the Commedia dell'arte*, New York, Theatre Library Association, 1974 (Performing Art Resources, vol. 7).

² Térence, *Heautontimoroumenos*, Prologue, v. 35-45. Traduction de C. Candiard.

Dans le cas de Louis de Funès, on sait que la débauche d'énergie de son jeu n'a pas été sans conséquences sur sa santé : elle contribua à lui valoir plusieurs arrêts cardiaques, dont un double infarctus qui faillit l'emporter en 1975 et lui fit perdre sa couverture d'assurance, son état étant jugé trop préoccupant pour que l'on puisse assurer les tournages auxquels il participait ; cela l'obligea à ralentir considérablement son rythme de tournage, même si plusieurs réalisateurs décidèrent malgré tout de prendre le risque de le faire jouer sans assurance. Mais c'est une ultime crise cardiaque qui finit par l'emporter en 1983, alors qu'il se préparait à jouer dans *Papy fait de la résistance*.

Variations dansantes : entre mesure et démesure

La danse, qu'elle soit directement exécutée par de Funès (*Rabbi Jacob*) ou ordonnée par lui (*L'homme orchestre*) est une donnée récurrente dans la filmographie de l'acteur : elle lui permet notamment de déployer son sens de la chorégraphie et sa maîtrise rythmique du geste et déplacement corporel. Elle l'instaure en maître du jeu et le promeut souvent au statut interne de dramaturge. Elle est aussi l'une des séquences les plus sujettes à *variation*, ce qui l'apparente à la fois au jazz et au théâtre d'improvisation antique et italien. Au point qu'il semble possible d'en esquisser une typologie.

C'est dans cette perspective que nous allons examiner successivement trois séquences musicales et dansantes – la danse folklorique de *Rabbi Jacob*, la danse-bacchanale du *Grand Restaurant* et la danse opératique du *Corniaud*. À l'exception de la dernière, ces séquences diffèrent de celle de *L'homme orchestre* par le fait que le personnage n'a pas la maîtrise de la scène : la danse opère en l'occurrence comme un moteur qui, à l'initiale de la scène, entraîne le personnage *malgré lui* ; mais inversement, les mêmes séquences requièrent de la part de l'acteur une haute maîtrise technique. Nous retrouvons donc le schéma matriciel précédemment dénoté entre impuissance du personnage et performance de l'acteur ; mais il importe en l'occurrence d'en repérer les variations.

1. La danse folklorique de Rabbi Jacob (59' –)

Morceau de bravoure le plus célèbre du film et performance exemplaire, la séquence s'accomplit sur une composition musicale de Vladimir Cosma et une chorégraphie d'Ilan Zaoui exécutée par l'ensemble Kol Aviv. La danse, qui se déroule dans le quartier reconstitué de la Rue des Rosiers, est de style hassidique, en conformité avec l'habit traditionnel revêtu par Rabbi Jacob. Dans le cadre de la diégèse, elle a une fonction identifiante d'accueil (la communauté fête le retour du rabbin) et d'intégration (en dansant, le rabbin confirme son identité). La séquence est éminemment théâtrale et l'annonce initiale par la parente de Jacob – renforcée par une attaque de tambours – fonctionne comme l'équivalent des coups du brigadier : « Silence !... Silence !... Rabbi Jacob, il va danser ! » (1h02). À quoi le chauffeur de Pivert fait ironiquement écho : « Rabbi Jacob sait *très bien danser* ! ». Le moment est donc critique au plan de la fiction, puisque ce défi – savoir danser et le montrer – expose Pivert au risque de voir révélée son imposture. Or la scène fonctionne inversement : Pivert alias Jacob se révèle un danseur talentueux, capable de s'intégrer dans le groupe des danseurs, et même d'improvisation virtuose lorsqu'il se trouve placé au centre du groupe. La théâtralisation est encore accentuée par le regard stupéfait, puis admiratif de son chauffeur, seul membre de la communauté à connaître l'identité réelle de l'imposteur. Ce regard est l'instant pivot de la séquence (1h03'40) : au plan fictionnel, il consacre le succès du rôle endossé par Pivert, désormais intégré à la communauté ; mais surtout, au plan extradiégétique, il a la fonction de l'admoniteur qui désigne, au sein de la fiction, la *performance* actoriale de Louis de Funès, à travers la réussite de Pivert *devenu* Jacob. La théâtralité est ici mise en abîme : Pivert mime Jacob, et de Funès, en tant qu'acteur-dansant, mime le premier qui mime le second. L'efficacité de ce jeu de masques repose en effet sur la performance concrète et réelle de l'acteur à savoir danser, et plus encore à savoir mimer l'acquisition progressive de l'art de danse par son personnage. En effet, Pivert/Jacob commence tout d'abord, lorsqu'il est entraîné de force dans le cercle des danseurs, à simplement imiter les gestes de ceux

qui l'entourent : bouger les doigts, lever les mains, projeter les avant-bras à droite et à gauche, tout ceci en synchronie avec les danseurs qui l'entourent : pousser de même à l'unisson les « Oye » qui scandent la danse. Dans cette première phase, le danseur « débutant » jette des regards qui l'assurent qu'il imite correctement les mouvements requis¹. Mais tout change lorsque, par un changement de focale (du panoramique au gros plan), on le voit prendre l'initiative de tourner sur soi-même et d'ajouter des mouvements de bras et lancer des regards au ciel, que les autres danseurs vont alors reprendre. On passe ainsi de l'apprentissage mimétique à la maîtrise de l'improvisation. Triomphe ludique autant qu'invraisemblable², qui fait tout le charme de la comédie, mais qui repose avant tout sur la virtuosité physique de l'acteur. De fait, pour réaliser cette séquence, de Funès a pris des cours de danse intensifs, et le danseur qui vient le chercher dans la fiction n'est autre que son maître à danser Ilan Zaoui : le professionnalisme de l'acteur (1h30 de répétition quotidienne sur une dizaine de matinées)³, tout comme sa chute finale, mettent en évidence son investissement physique dans une séquence qui ne relève plus de la mimésis mais bien de la praxis caractéristique d'une performance⁴. À l'issue de la séquence, si Pivert est consacré en Rabbi Jacob, Louis de Funès est danseur accompli,

¹ Le danseur reproduit ces regards de contrôle un peu plus tard, alors qu'il maîtrise parfaitement les déplacements et les gestes. Ces regards n'ont pas de sens pour « Rabbi Jacob » ni pour de Funès qui dansent tous deux parfaitement (respectivement intra- et extra-diégétiquement) ; ils n'ont de sens que pour Pivert l'imposteur, soucieux de contrôler que son imposture fonctionne : ces regards trouent ainsi la fiction par une mise en abîme de la fonction illusionniste du jeu actorial.

² Comme le souligne métalinguistiquement cet échange de Jacob avec son chauffeur à l'issue de la danse : « Ah, Monsieur est vraiment très doué ! – C'est *oume* miracle, Salomon, un vrai miracle ! » (1h04'30'').

³ <http://www.parismatch.com/People/Cinema/j-ai-appris-a-danser-a-Louis-de-Funes-235038>.

⁴ Il est significatif que de Funès ait tenu à se placer au centre d'une danse effective, alors que Gérard Oury avait originellement prévu un simple solo de violon mimé.

aussi performant qu'épuisé¹ : une dépense énergétique, caractéristique de la véhémence corporelle, et dont nous avons déjà souligné l'analogie avec la séquence du *senex iratus*.

2. La danse-bacchanale du *Grand Restaurant* (22'-)

La danse de *Rabbi Jacob* peut être qualifiée de *mimétique* et *centripète* : d'une part parce qu'elle va de l'inexpérience à la maîtrise – et corollairement du personnage à l'acteur –, d'autre part parce qu'elle fonctionne, intradiégétiquement, comme une danse où la performance physique et la véhémence actoriale, ordonnées et régulées par la danse, déterminent l'intégration du personnage au groupe de danseurs qui l'entoure et aux spectateurs internes qui le regardent. La danse de *Rabbi Jacob* est *figure chorégraphique de la mesure*.

Inversement, la danse du *Grand Restaurant* fonctionne comme son contretypé : s'achevant sur un tableau de désordre et de déchaînement corporel, elle est très exactement *figure chorégraphique de la démesure*.

La maîtrise est cependant le point de départ du personnage incarné par de Funès, *Monsieur Septime*, directeur du restaurant de même nom qu'il dirige en véritable tyran. La séquence de la danse intervient lors d'une séance de répétition à *l'art de servir en souriant*, qui vise à renforcer la cohésion du personnel et l'autorité du directeur. Elle s'ouvre ainsi par une première séquence où le personnel s'exerce à franchir en souriant des portes à double battant supposées conduire de la cuisine à la salle, puis elle se poursuit par un ballet à fonction unificatrice où chaque membre du personnel, directeur compris, doit se déplacer en rythme, assiette en main.

¹ Sur la notion d'épuisement combinée à celle de combinatoire de variations infinies et en rapport à la véhémence, quoique dans une perspective autre, voir le texte de G. Deleuze, *L'Epuisé*, en postface à *Quad* de Samuel Beckett (éd. Minuit, 1992).

Point culminant de la première partie du film, entièrement située dans le restaurant, cette séquence est aussi un moment de pure fantaisie cinématographique et de sur-théâtralité : non seulement le personnel est invité à se donner en spectacle, mais le lieu-même – la « salle de répétition », lieu improbable dans l'enceinte d'un restaurant – tient à la fois de la salle de danse (avec piano d'accompagnement au mur), et de la salle de pratique théâtrale (un plateau de scène est à l'arrière-plan de l'espace filmé durant la danse).

Au plan fictionnel, deux personnages perturbent d'emblée l'objectif d'ordre et de maîtrise du directeur. C'est tout d'abord le sommelier (Paul Préboist) qui arrive en retard et enivré : figure grotesque de Bacchus, il sera rebelle à son corps défendant. Mais c'est principalement le pianiste (Roger Caccia, pianiste attitré de la bande des Branquignols)¹ qui va progressivement passer du rôle d'accompagnateur, responsable du rythme et de la mélodie, vers celui de *grand désorganisateur*, prenant le contrôle des corps pour les entraîner dans une danse frénétique et endiablée. Cette *bascule* de la danse (23'52'') s'effectue par une altération modale (mineure / majeure) et un changement de rythme – *accelerando* – qui transforme la pavane initiale, lente et harmonieuse, en une danse cosaque aux déplacements et gestes aussi rapides que furieux, scandée par des cris collectifs² et ponctuée par le bris des assiettes violemment jetées au sol (24'01''). À la synchronie initiale du ballet succède une danse barbare, désynchronisée, où, sur le principe des chorus de jazz, chaque danseur improvise ses propres figures de véhémence – dont un solo décalé du sommelier (précédemment renvoyé durant la pavane pour avoir laissé tomber son assiette) qui, à l'arrière-plan,

¹ Colette Brosset, également membre de cette troupe (tout comme de Funès à ses débuts, et plusieurs des comédiens entourant par la suite de Funès dans ses films) a composé la chorégraphie de ce ballet. La musique du film est due à Jean Marion, qui composera un an plus tard la musique d'*Oscar*.

² Les mêmes « Oye » que dans la danse de Rabbi Jacob, mais qui, au lieu d'être synonyme d'unisson, attestent d'un retour au cri ante-langagier, sauvage et barbare.

exécute un *french-cancan frénétique* sur le plateau. Le tout s'achevant par sur une ronde-cavalcade débridée.

Seule l'intervention du directeur (24'40''), jusqu'ici immergé dans la danse comme les autres personnages, met un terme brutal à cette séquence de danse sauvage et de furie collective, ainsi qu'il la qualifie :

[Septime] : *Stop !...Ah !... qu'est-ce qui vous a pris ? qu'est-ce que c'est que cette folie collective !?*

[le serveur Roger, délateur¹, désignant du doigt le pianiste] : *c'est lui, Monsieur Septime !*

[Septime s'approchant du pianiste, l'allure menaçante] : « *Qu'est-ce qui vous a pris d'accélérer ? hein ! si je ne vous avais pas arrêté, jusqu'où serait allée cette bacchanale ?*

[le serveur] : *provocateur, va !*

[Septime] : *vous avez raison, mon petit Roger... [nous soulignons]*

Amorcée en mineure par la figure déviante du sommelier ivre, la *bacchanale* associe mythologiquement les corps rendus véhéments par la danse à une déconstruction de l'ordre social, à la libération collective des pulsions corporelles abolissant toute hiérarchie et discipline, le directeur partageant en l'occurrence la frénésie dansante de son personnel. À l'inverse de la danse centripète d'intégration de *Rabbi Jacob*, la danse-bacchanale du *Grand Restaurant* est une danse rebelle et socialement centrifuge. Constituant un puissant moteur comique, danse et musique engendrent ici un rire sardonique, au plus proche de la force satirique et subversive des rituels carnavalesques.

¹ Michel Modo sur lequel s'acharne Guy Grosso, selon le principe du duo de comiques antagonistes, duo récurrent dans la filmographie des deux acteurs (« Grosso » et « Modo »), notamment dans les films où ils entourent de Funès. De Funès avait l'habitude de s'entourer d'un groupe d'acteurs familiers (dont Paul Préboist) ; ce qui n'est pas sans rappeler l'organisation fonctionnelle des troupes professionnelles de la *commedia dell'arte*.

Ce passage brutal de la danse mesurée (la pavane initiale) à la danse démesurée (l'*ubris* de la bacchanale) peut au demeurant être rattaché à l'imaginaire de la danse appelée *tarentelle*, symboliquement attribuée à l'effet d'une piqure de tarentule. Le groupe de danseurs ensauvagés, « possédés » par un pianiste devenu un chaman diabolique menant la rébellion contre l'autorité, est ainsi figurativement « piqué ». Animé de pulsions bestiales¹, frappé d'*ubris* dionysiaque, ce groupe de « bacchantes », par ses mouvements désynchronisés et ses gestes furieux, brise le cercle policé d'une société qu'il défie dans l'espace-temps, éphémère mais intense, de la danse véhémence.

3. La danse virtuose du Corniaud (53'-)

Une réparation automobile fournit le prétexte à la troisième danse : de Funès alias Saroyan doit faire réparer avant l'aube une Cadillac afin de la rapporter au garage de l'hôtel romain où séjourne son conducteur officiel, Antoine Maréchal alias le Corniaud (Bourvil). De Funès incarne un personnage-type de sa filmographie : Léopold Saroyan est un trafiquant de bijoux et de drogues, tyrannique, impatient et irascible. Surveillant les tribulations du Corniaud de Naples à Bordeaux, Saroyan se trouve dans l'obligation récurrente d'improviser, reproduisant ainsi par sa gestuelle et ses déplacements l'*actio* caractéristique des séquences de *senex iratus*. La réparation étant urgente, il convainc ainsi le garagiste, réveillé en pleine nuit, de lui ouvrir la porte, en usant d'un sabir de farce, franco-italien (« je paierai, *soldi, soldi* ! ») que soutiennent de trépidantes mimiques. La véhémence du personnage est donc d'emblée au programme fictionnel de la séquence.

La réparation automobile est donc pour le personnage l'occasion d'une savoureuse pantomime intra-fictionnelle, mais cette perfor-

¹ Durant la danse sauvage, certains des danseurs miment grotesquement la mimique et les déplacements d'animaux, et la vivacité des battements de jambe les apparente à de quasi ruades.

mance est redoublée par une seconde performance, actoriale et extra-fictionnelle, dans laquelle de Funès danse sur un air d'opéra tandis que son personnage procède à la réparation de son automobile. C'est cette double performance où danse et musique régissent progressivement l'activité fictionnelle initiale – la réparation – qui va retenir notre attention.

Située à l'exacte moitié du film, cette séquence de 2'30'' est une saynète remarquable par son emphatique théâtralité. L'ouverture du volet de fer du garage fait office de lever de rideau, l'entrée de la Cadillac tient lieu d'entrée en scène, tout comme sa sortie fait office de clôture. L'encadrement de la porte constitue le cadre de scène, et le garagiste et son fils, fascinés par l'activité fébrile de Saroyan, sont les spectateurs internes de cette performance. La séquence étant sans paroles dès l'entrée au garage de la Cadillac, nous sommes enfin, les spectateurs externes d'une pantomime virtuose¹.

À ces premières données empruntées à l'art théâtral, viennent se combiner deux autres arts qui régissent rythme et mouvement : la musique et la danse. En effet, à peine de Funès/Saroyan a-t-il mis le pied hors de sa voiture que se fait entendre une musique d'opéra, éminemment dansante, qui va résonner durant toute la durée de la réparation. Mais, à la différence des scènes de danse précédemment étudiées, cette musique opératique n'est pas intradiégétique, aucune source n'étant supposée la produire au sein de la fiction². Or, cette

¹ Comme dans les séquences précédentes et dans le *lazzo* d'*Oscar* étudié plus loin, les personnages coprésents regardent stupéfaits la gesticulation véhémement du personnage et de l'acteur. Un plan fixe montre ainsi la fascination du garagiste et son fils (55'), et à l'issue de la séquence (56'05''), ils jouent les spectateurs critiques, le père signifiant d'un doigt sur son front la folie de ce client qui paie généreusement une réparation qu'il effectue lui-même. À cette théâtralité s'ajoutent des éléments de décor secondaires : la première apparition du garagiste le montre *au balcon* de son logement qui surplombe le garage ; et le spectacle musical à venir est iconiquement indiqué par une guitare suspendue au mur du logement (53'54'').

² À la différence de *Rabbi Jacob* (présence des tambours) et du *Grand Restaurant* (présence du pianiste). La séquence se distingue même de la séquence du *Dictateur* – source de cette séquence – où Charlot rase sur le rythme de la

musique *pour le spectateur* est extraite d'un ballet dont le titre renvoie significativement à l'imaginaire de la véhémence : il s'agit en effet de la *Tarentelle* de *La Boutique fantasque* d'Ottorino Respighi¹. Un ballet dont le thème met en abîme danse et performance : l'histoire se passe en effet dans un magasin de jouets dont le propriétaire offre à ses clients le spectacle d'automates qui dansent de manière virtuose – dont une tarentelle. Au fil de l'intrigue, la frontière entre automates et êtres vivants s'estompe, à l'instar du glissement entre personnage et l'acteur qui marque les performances dansantes de Louis de Funès. On mesure ainsi le degré de préméditation technique et artistique qui a présidé à l'élaboration, à l'exécution et au montage de cette séquence chorégraphique au sein du film. Une minutie que de Funès revendiquait pour son art :

Je veux que mon travail soit fait comme on faisait autrefois, comme les artisans, les fins orfèvres d'autrefois... il y avait une chose qui m'avait toujours épaté quand j'étais petit : quand je voyais une voiture neuve, ..., un objet neuf... j'avais l'impression que l'homme ne l'avait pas touché... c'est ce que je voudrais donner dans mon travail : qu'on ne sente pas du tout la fabrication².

À y regarder de plus près, cette musique n'est pas purement extradiégétique : car s'il est clair que le garagiste et son fils ne l'entendent pas (c'est précisément la cause de leur stupéfaction devant les gesticulations dansantes de Saroyan/de Funès), la musique est à l'évidence perçue par le personnage/acteur. Le statut de la musique est donc hybride : extradiégétique pour les spectateurs, tant internes qu'externes ; intradiégétique pour le personnage/acteur. Et ce dernier régime – intradiégétique – est lui-même problématique, car il pose la question de savoir *qui* danse dans cette séquence, ou plus exactement *qui a la conscience de danser* : le personnage et l'acteur

cinquième *Valse Hongroise* de Brahms que diffuse un poste de radio dans l'échoppe. Rien de tel dans cette séquence chorégraphique du *Corniaud*.

¹ Procédant à un arrangement des *Péchés de vieillesse*, pièces pour piano de Rossini, Respighi a composé la musique de ce ballet en un acte, écrit et chorégraphié par Léonide Massine, et créé en 1919 par les *Ballets Russes*.

² « La mouche dans le bocal 7 », in Bonus du DVD d'*Oscar* (éd. Gaumont, 2002) ; nous transcrivons.

conjointement ? ou l'acteur exclusivement ? La réponse passe par l'analyse linéaire de son déroulé.

L'exécution de la pantomime, justifiée intradiégétiquement par l'obstacle de la langue, est l'occasion pour de Funès de réaliser une scène de cinéma muet, hommage indirect aux grands acteurs comiques de cet âge du cinéma, au premier rang desquels Chaplin¹. De Funès/Saroyan pratique donc le langage des gestes. Par une brève et paradoxale captation de bienveillance – gestique vive et saccadée, bras levés et poings serrés – il indique au garagiste le caractère urgent de la réparation ; puis il se lance dans un mime indiquant les différentes parties et accessoires à réparer. Il mime ainsi le démontage/remontage des roues et enjoliveurs, lève et abaisse le levier imaginaire d'un cric-élévateur. Dans cette première phase du mime, la vraisemblance fictionnelle est respectée (un client mimant devant un garagiste qui ne sait pas sa langue, la réparation à exécuter). Mais on assiste toutefois à l'emprise croissante de la musique sur l'exécution des gestes : ainsi le lever des bras coïncide-t-il avec les *forte* des percussions. Sans mettre en cause le mime de la réparation par le personnage, la progressive synchronie des gestes et de la musique signifie l'émergence de la seconde performance, propre cette fois à l'acteur. Et, au fil de la séquence, cette performance actoriale se complexifie : virtuose, elle improvise en métamorphosant les outils mécaniques en éléments scénographiques – une brosse à lustrer devient ainsi une ombrelle d'opéra...

Dans cette première phase de la séquence, nous observons ainsi le double spectacle du mime du garagiste par le personnage, et de la danse de l'acteur sur une musique extradiégétique. Et tous deux sont synchrones, quoique l'un et l'autre soient soumis à des logiques différentes, le premier à la logique mimétique de la réparation automobile, le second à la rythmique opératique : l'un doit bien mimer, l'autre doit bien danser.

¹ Sur l'admiration que de Funès portait à Chaplin, on pourra se reporter à l'archive de l'INA : https://www.youtube.com/watch?v=WIFpe_AhF44.

Mais cette synchronie ne persiste pas dans une seconde phase qui s'ouvre lorsque Saroyan s'empare d'un enjoliveur : c'est alors la musique, qui commande des gestes affranchis du mime de la réparation – ainsi de l'ouverture des bras à chaque coup de cymbales (54'36''). L'acteur semble ainsi absorber progressivement son personnage : la véhémence ordonnée de l'acteur subsumant la véhémence impatiente du personnage... Et cette prise d'ascendant actorial est le pivot de la scène ; car le primat rythmique de la musique et de la danse va rompre, ou plus exactement, altérer la vraisemblance mimétique initiale de la scène.

Cette rupture/altération se manifeste en une troisième phase de la séquence au moment précis où le personnage s'empare *effectivement* des outils de réparation. Il semble tout d'abord prolonger son mime initial : il feint d'actionner le cric, de le placer sous la voiture... mais, sur un changement d'attaque mélodique et par un effet d'ellipse proprement cinématographique, il se met soudain à *réellement manier le cric* ainsi qu'en témoigne l'élévation progressive de la voiture. Ce passage du *geste-mime* au *geste-action*, se répète avec le démontage de roue : il le mime, puis l'effectue réellement, manivelle en main, une nouvelle ellipse, par enchaînement de travelling avant/arrière, montrant la roue désormais rééquipée de son enjoliveur.

Le thème de la réparation est dès lors marqué par un affolement de la vraisemblance : de vraisemblable lorsqu'elle est mimée au début de la scène, la réparation devient paradoxalement invraisemblable lorsqu'elle est concrètement effectuée : invraisemblance *effective* qui résulte de la nature performative de la séquence et de la modalité propre à la *fantaisie* que permet l'image cinématographique.

Pointer cette invraisemblance est la fonction précise du gros plan montrant le regard stupéfait du garagiste et de son fils (55'). Une stupeur qui mérite commentaire : de quoi et de qui sont-ils les spectateurs ? très exactement d'une *double* performance : en premier lieu, celle de l'acteur, conformément aux séquences précédemment étudiées, caractérisée par la dépense énergétique d'un danseur et chorégraphe, capable de plier tous les gestes de son personnage au

rythme et à la mélodie de la musique. En ce sens, de Funès est bel et bien l'homme-orchestre de son corps et de ses gestes. Mais la performance est également mise en abîme au sein de la fiction par la prouesse d'un personnage qui s'avère non seulement capable de mimer la réparation, mais encore de la mettre en œuvre : on le voit ainsi procéder à l'obturation d'un trou de carrosserie, faire une reprise de peinture au pistolet, lustrer enfin la carrosserie. Autant de gestes techniques dont la précision, bien loin d'accréditer le réalisme de la séquence, la déconstruit. D'un côté, les gestes sont à l'identique des gestes d'un professionnel de l'automobile, et Saroyan est parfaitement à l'aise avec l'outillage qui l'entoure ; de l'autre, ces gestes, parfaitement invraisemblables de la part d'un client, déploient une « magie » spécifiquement cinématographique dont la puissance d'illusion transforme une fiction initialement mimétique en une fantaisie mécanique virtuose : une *auto-réparation* qui fascine littéralement le garagiste, spolié en quelque sorte de sa raison d'être là.

Dès lors, les deux performances, fictionnelle et extradiégétique, se superposent à nouveau harmonieusement dans la rythmique conjointe d'un personnage qui répare lui-même sa voiture et d'un acteur qui danse sur un air de Respighi. En mettant ainsi en abîme dans son personnage, sa virtuosité et sa véhémence actoriale, de Funès fait de cette scène le médaillon iconique de l'*ars comica* qu'il transfère de film en film...

Cette valeur iconique de la danse du *Corniaud* est encore confirmée par l'intertextualité filmique qui investit les dernières images de la réparation : on y voit de Funès/Saroyan achever de polir sa voiture, debout sur le capot, tandis qu'à l'arrière-plan, un ensemble de câbles et poulies encadre la silhouette du personnage. Un plan qui renvoie précisément à une scène célèbre dans la salle de montage automobile des *Temps modernes*. Une référence qui ne doit pas étonner, puisque le paradigme de la *réparation dansante* se trouve chez Chaplin dans la scène de rasage du *Dictateur*, rasage véhément effectué sur le rythme analogiquement frénétique de la *Cinquième Valse hongroise* de Brahms.

Icône du pouvoir féérique du cinéma (au sens propre : *imager* l'in vraisemblable) et paradigme redoublé d'une performance théâtrale véhémence, la séquence, par son intertextualité filmique, s'enracine dans l'histoire de l'actorialité comique, depuis ses sources antiques et renaissantes jusque son avatar dans le 7^e art – par transmission d'une technique corporelle et gestuelle fondée sur l'itération et la variation. Une translation pluri-artistique en analogie avec les principes d'*inventio* et de *dispositio* qui caractérisent la rhétorique musicale du jazz.

L'art du lazzo

Par la danse, Louis de Funès soumet son corps à un mouvement intense et soutenu : il s'agit non seulement d'exécuter un mouvement chorégraphié, mais d'adopter un mode de présence caractérisé par un surplus d'énergie, une dépense hyperbolique. La danse en est une modalité privilégiée, mais une modalité parmi d'autres. Car c'est avant tout cette dépense excessive d'énergie qui caractérise le jeu de l'acteur de Funès, et le tour de force de son impressionnante filmographie fut justement d'en offrir des déclinaisons suffisamment variées tout en produisant sur le spectateur une impression frappante d'unité et de cohérence de tous les personnages qu'il joua¹.

Ce n'est pas par hasard qu'il ait dû le démarrage de sa carrière à une séquence mémorable de dépense physique, d'autant plus remarquable qu'il en était entièrement à l'initiative, lors de la tournée en province d'*Oscar* de Claude Magnier, une petite pièce de boulevard écrite au départ pour Pierre Mondy et Jean-Paul Belmondo, qui n'avait connu qu'un succès médiocre à Paris. Chargé

¹ Il est significatif que les traductions allemandes des titres de ses films, à la fin de sa carrière, aient toutes commencé par son prénom, « Louis » : *Louis, der Geizkragen* (*L'Avare*, 1980), *Louis und seine außerirdischen Kohlköpfe* (*La Soupe aux choux*, 1981), *Louis und seine verrückten Politessen* (*Le Gendarme et les gendarmettes*, 1982) : le phénomène est comparable aux traductions françaises des titres de courts-métrages de Chaplin, « Charlot dentiste » « Charlot soldat » ou encore « Charlot immigrant ».

de reprendre le rôle de Barnier, créé par Pierre Mondy, de Funès s'y investit tant que la pièce connut grâce à lui un véritable triomphe, si bien qu'elle fut reprise à Paris et rejouée plus de six-cents fois jusqu'en 1972, donnant même lieu à un film d'Edouard Molinaro en 1967. De fait, le rôle irascible et hyperactif de Barnier tel que l'avait écrit Claude Magnier, ainsi que la situation inextricable dans laquelle il se trouve pris, se prêtaient parfaitement au jeu énergique et nerveux de l'acteur. Ainsi Edouard Molinaro définit-il le principe de la pièce : « Si on met une mouche dans un bocal, qu'est-ce qui se passe ? et bien on voit la mouche, frénétique, s'agiter dans tous les sens parce qu'elle ne peut pas sortir. Et *Oscar*, c'est ça. »¹ Mais d'après les témoignages de l'équipe artistique, de Funès allait encore au-delà de ce qui avait été prévu pour le rôle et de ce que Pierre Mondy lui avait donné. Son partenaire Guy Bertil, qui jouait le rôle d'Oscar, dirait ainsi plus tard de lui, le comparant à un « athlète » : « Il fallait qu'il transpire. »²

Mais plus précisément, le succès de la pièce était principalement dû, de l'aveu de tous, à l'interprétation de Louis de Funès, et notamment à une improvisation de deux ou trois minutes qu'il intercala dans un dialogue du troisième acte, qu'il développa en 1959 au fil des représentations et que l'on pourrait décrire comme une scène de *lazzi* à l'italienne. Le personnage joué par Louis de Funès vient d'apprendre que sa valise remplie de soixante millions de francs en bijoux a été enlevée par erreur : il se met alors en colère contre son interlocuteur téléphonique puis, juste après avoir raccroché, l'insulte à la cantonade en accompagnant ses invectives de gestes nerveux. Dans la pièce originale, le passage est relativement rapide :

Allô ! Docteur, je veux dire baron, est-ce que Bernadette est là ? C'est Barnier. Elle est repartie, pour quelle raison ? Mais si ça me regarde... Avec quelle valise est-elle

¹ Edouard Molinaro dans les bonus du DVD d'*Oscar*, « La mouche dans un bocal », édité chez Gaumont en 2002. Le film accentue encore cet effet en donnant pour décor à l'action une vaste maison dont la plupart des cloisons sont de verre transparent.

² Voir B. Dicale, *op. cit.*, respectivement p. 168 et 283.

partie ?... Oui mais moi je ne m'en fous pas, figurez-vous !... Mais dites donc, vous en êtes un autre ! Crétin, va ! ... Triple andouille ! ... Boutonneux ! (Il raccroche et continue à insulter le téléphone en mimant les boutons de Honoré, puis va s'asseoir avec des tics nerveux. Il s'aperçoit soudain que les autres le regardent, épouvantés.) *Qu'est-ce que vous avez tous à me regarder comme ça !*¹

Pris en charge par de Funès, la courte didascalie évoquant le geste de « [mimer] les boutons de Honoré » et de « s'asseoir avec des tics nerveux » donne lieu à un long commentaire gestuel au cours duquel l'acteur fait surgir toutes sortes d'images fantaisistes. Si cette séquence est passablement réduite dans le film de 1967, on y voit tout de même se succéder en l'espace de quelques secondes sur son visage la mitraille d'un avion de guerre, le nez extensible d'un Pinocchio, un violon dont il joue quelques notes et un ballon qu'il gonfle jusqu'à le faire éclater. Cela correspond de manière parfaite à ce que les acteurs de *commedia dell'arte* appellent « lazzi », c'est-à-dire des passages digressifs à forte valeur spectaculaire et constituant des morceaux de bravoure attendus par le spectateur. Ainsi Luigi Riccoboni les définit-il :

*Nous appelons lazzi ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite, et à laquelle on est pourtant toujours obligé de revenir : or ce sont ces inutilités qui ne consistent que dans le jeu de l'acteur suivant son génie, que les comédiens italiens nomment lazzi. (...) Ces lazzi, quoique inutiles à la scène, parce que si Arlequin ne les faisait pas, l'action marcherait toujours sans qu'il y manquât rien, quoique absolument inutiles, dis-je, ils ne s'éloignent point de l'intention de la scène, car s'ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même badinerie, qui est tirée du fond de l'intention de la scène.*²

C'est exactement en ces termes que l'on pourrait décrire le travail de Louis de Funès sur le jeu de mimiques évoquées ci-dessus : la séquence est bien « étrangère au sujet de la matière », bien qu'elle soit « tirée du fond de l'intention de la scène », et on peut la qualifier, d'un

¹ C. Magnier, *Oscar*, acte III, Paris, L'Avant-scène théâtre, 1958.

² Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, éd. moderne dans V. Pandolfi (éd.), *La commedia dell'arte. Storia e testi*, Florence, Sansoni, 1959, vol. V, pp. 93-94.

point de vue purement dramaturgique, de strictement « inutile » ; mais on ne peut nier qu'elle concentre en quelques minutes de virtuosité extrême le « génie » caractéristique de l'acteur.

La présence de cette séquence-*lazzi* dans le film est problématique : de Funès l'avait élaborée au théâtre au fil des représentations, en improvisant pour le public, en testant des gestes et des mimiques et en gardant ce qui fonctionnait le mieux. Guy Bertil décrira ainsi son travail : « Il improvisait dans la longueur. S'il y avait un truc avec un moustique qui marchait, il faisait un deuxième moustique le lendemain. À la fin, ça fait une demi-heure. » Le metteur en scène Jacques Mauclair, qui était venu faire les « raccords » pour les nouveaux comédiens, s'éclipsa rapidement devant les propositions très libres de Louis de Funès¹, comme s'il lui avait ainsi laissé le soin de la mise en scène. C'est donc véritablement une séquence d'improvisation à l'italienne, élaborée conjointement avec les spectateurs, en prenant en compte leurs réactions : l'un de ces objets de nature radicalement et spécifiquement théâtrale, dont l'existence dépend de la rencontre directe entre des acteurs et un public.

De ce fait, quand Molinaro demanda à Louis de Funès de reproduire la séquence pour le film, le comédien commença par refuser, en expliquant qu'il lui était impossible de donner efficacement ce genre de séquence sans la présence d'un public. Ce n'est que lorsque le réalisateur constitua sur le plateau un public suffisant en faisant venir des techniciens d'autres tournages ayant lieu en même temps dans les mêmes studios que de Funès accepta de jouer la scène². Bien au-delà d'un caprice d'acteur, cet épisode confirme que la séquence, qui ne figure pas dans la pièce écrite, n'a pour raison d'être qu'une efficacité immédiate sur le public, efficacité qui contribue à son élaboration même. De Funès se livre ici à un art de « performeur », proche du jeu de la comédie italienne ou du jazz,

¹ B. Dicale, *op. cit.*, p. 182.

² Anecdote racontée par Edouard Molinaro dans les bonus du DVD d'*Oscar*, « La mouche dans un bocal », édité chez Gaumont en 2002.

où l'interprète nourrit et modifie son numéro au gré des réactions du public. Il s'agit là d'une démonstration de virtuosité comique extrême et d'une dépense physique qui s'apparente à une forme d'épuisement, comme en témoigne la fin de la séquence, où le personnage s'écroule d'un air las sur son banc, sous les regards médusés de sa femme, de sa fille et de son masseur.

De manière significative, dans tous les exemples de dépense énergétique passés en revue ci-dessus, on retrouve ce motif commun d'un public interne à la fiction. Ce public figure bien sûr, face à l'artiste tout entier investi dans une démonstration d'énergie hyperbolique, l'ahurissement admiratif du public réel de l'acteur Louis de Funès, au théâtre comme au cinéma¹ ; mais il fonctionne également comme un rappel de la théâtralité fondamentale de son art. Une telle dépense n'est en effet possible que dans la rencontre directe, physique, avec des spectateurs, fussent-ils des automobilistes, des passants de la rue des Rosiers, des serveurs de restaurant ou un garagiste napolitain. Manifestation corporelle d'une attitude fondamentalement rhétorique et actoriale, la véhémence, la dépense extrême d'un de Funès est un signe de théâtre. On comprend, dans ces conditions, que Valère Novarina ait fait de Louis de Funès le modèle de son acteur idéal, dont l'engagement dans l'acte théâtral doit justement aller jusqu'à l'épuisement, comme il l'écrit dans son essai *Pour Louis de Funès* (1989) :

Louis de Funès était au théâtre un acteur doué d'une force extraordinaire, un danseur fulgurant qui semblait aller au-delà de ses forces, excéder la demande et donner au public dix fois plus que les figures attendues, tout en restant parfaitement économe de son effort et toujours prêt à recommencer. Un athlète de la dépense.

¹ « Claude Gensac, Agathe Natanson et Mario David contemplent sa crise avec un air effaré qui personnifie le public mais aussi, dira plus tard la jeune comédienne, « notre ahurissement à nous, comédiens, pendant le tournage de la scène. » » (B. Dicale, *op. cit.*, p. 335).

C'est en poussant la dépense à l'extrême, en allant au bout de son souffle, que de Funès est parvenu à donner tardivement son envol à sa carrière d'acteur, une carrière caractérisée par l'excès d'activité (il tournait jusqu'à huit films par an) et des rôles définis par leur frénésie physique. Jazzman du théâtre et du cinéma, il réécrit ses scènes jusque dans l'instant de leur interprétation, au gré de sa transe et de l'énergie que lui renvoient les spectateurs.

Céline CANDIARD & Gilles DECLERCQ

Chapitre 11

Jerry Lewis et le jazz, ou le corps-orchestre



Gilles Mouëllic

Dans *Bonjour Monsieur Lewis*, la somme qu'il a consacrée au metteur en scène américain, Robert Benayoun relate cette anecdote : « En octobre 1961, à New York, je rendis une visite pratiquement obligatoire au Birdland, temple du bebop, où s'exhibait ce jour-là le grand orchestre de Count Basie. Par un coup de chance, j'y allai le jour même où, pour une des plus grandes chaînes de la télé américaine, Lewis avait accepté de présenter son ami et collaborateur (ils venaient de tourner ensemble *Cinderfella*). Et ce fut en fait un show Jerry Lewis, car le comédien, connaissant littéralement par cœur chaque composition, chaque arrangement de Count, put imiter note pour note chaque chœur instrumental, dans une transposition graphique, corporelle et grimacière de l'entier répertoire. »¹ Peut-être y a-t-il un peu d'excès de la part de l'auteur, sachant qu'une bonne partie des solos devait être improvisée et donc impossible à « connaître par cœur », mais cette évocation témoigne pour le moins de l'extrême familiarité de Jerry Lewis avec le jazz, et singulièrement avec le répertoire du *big band* de Basie dont il reprendra deux morceaux pour les fameux numéros qui ponctuent la plupart de ses

¹ R. Benayoun, *Bonjour monsieur Lewis*, Eric Losfeld, 1972.

films : « Cute », composé et arrangé par Neal Hefti, dans la séquence de la cuisine de *Cinderfella* (*Cendrillon aux grands pieds*, Frank Tashlin, 1960) et « Blues in Frankie's Flat », appelé aussi « Blues in Hoss' Flat », écrit et arrangé par Franck Foster, dans la séquence de la « réunion de direction » de *The Errand Boy* (*Le Zinzin d'Hollywood*, Jerry Lewis, 1961). Cette présence du jazz, que l'on retrouve tout autant dans *The Ladie's Man* (*Le Tombeur de ces dames*, Jerry Lewis, 1961) ou dans *The Nutty Professor* (*Docteur Jerry et Mister Love*, Jerry Lewis, 1963), excède le simple goût, aussi sûr soit-il, ou la démonstration, aussi impressionnante soit-elle, pour s'affirmer comme un des fondements du comique de Lewis qui amène le burlesque à une forme d'aboutissement en concentrant sur son seul corps une tradition qui a accompagné toute l'histoire du cinéma américain.

La place du jazz dans cette histoire du burlesque, marginale sans doute, n'en est pas moins significative. Les Marx Brothers exploitent déjà dans *A Day at the Races* (*Un jour aux courses*, Sam Wood, 1937) le potentiel comique des acrobaties du *Lindy Hop* et des inflexions instrumentales du jazz, comme le fera quelques années plus tard, exemplairement, la formidable séquence de *Hellzapoppin* (H. C. Potter, 1941). L'expressivité du dialogue musical entre Slim Gaillard au piano et Slam Stewart à la contrebasse, la vocalité instrumentale si reconnaissable dans le style jungle du trompettiste Rex Stewart, trio bientôt rejoints par d'autres musiciens tout aussi joyeux et inventifs avant l'arrivée de l'ensemble de la troupe des Whitey's Lindy Hoppers pour une succession de numéros endiablés aussi drôles que virtuoses, voici résumés les liens étroits entre le jazz et le burlesque, un burlesque qui ne surgirait pas seulement de ces corps en mouvement, de cette succession de gestes sur un rythme très vif, mais *de la musique elle-même*. Si dans *Hellzapoppin* le rire est provoqué à maintes reprises par la destruction du décor et les nombreux effets de répétition, ce n'est pas le cas dans cette séquence où l'invention corporelle débridée semble émaner directement des puissances singulières des polyrythmies du jazz, sources d'une jubilation qui gagne les musiciens, les danseurs et les spectateurs,

qu'ils soient à l'intérieur de la séquence où devant un quelconque écran. Cette puissance comique qui naît d'une relation inédite entre le son et le corps portée à son paroxysme par les excès du burlesque est à l'origine de la présence remarquable de cette musique dans les films de Jerry Lewis, dont d'autres sources d'inspiration évoquent elles aussi la musique afro-américaine, telle la mobilité du visage qui ramène autant aux cartoons de Chuck Jones ou de Tex Avery, eux-mêmes grands consommateurs de jazz, qu'aux grimaces de Fats Waller dont le génie burlesque a – on peut le regretter – éclipsé le formidable talent de pianiste.

Lewis trouve dans le jazz bien autre chose qu'un répertoire de gestes déjà éprouvé qu'il se contenterait de revisiter : il invente une manière unique de *faire du jazz*, aussi inédite que le fût le style *bebop* au début des années quarante, manière qui lui permettra de renouveler le genre burlesque alors bien fatigué, comme le fera au même moment Jacques Tati de ce côté de l'Atlantique. Afin de comprendre le rôle essentiel de la musique dans l'affirmation et l'évolution de son langage, je vais parcourir trois séquences significatives choisies la première dans *Cinderfella* (1960), la deuxième dans *The Errand Boy* (1961), la troisième dans *The Nutty Professor* (1963).

La mise en scène du premier morceau de jazz de *Cinderfella* est très simple : isolé dans la cuisine, Cinderfella, joué par Lewis qui est, comme dans le conte, l'homme à tout faire de sa mère et de ses deux méchants demi-frères, entend à la radio *Cute* joué par l'orchestre de Basie et se met peu à peu à mimer les différents instruments, la batterie d'abord, puis le solo de flûte et enfin la section de cuivres dans laquelle il favorise l'ergonomie singulière de l'imposant saxophone baryton. Deux éléments essentiels trouvent ici une première expression : la diversité instrumentale du jazz et l'engagement physique des musiciens. Sans enjeu narratif ou dramatique, cette scène n'a pour but apparent que de mettre en valeur l'inventivité gestuelle de Lewis inspirée par une forme de théâtralisation née de la tradition du jazz spectacle des années trente, théâtralisation qui prend sa source dans la diversité sonore de la

musique noire. Si Lewis ne manque pas en effet de reprendre à son compte les mises en scènes spectaculaires des *big bands* dans lesquelles les musiciens inventaient de véritables chorégraphies fondées sur les spécificités de leurs instruments, il tire surtout un formidable parti de la capacité des jazzmen à mettre à contribution l'ensemble du corps pour créer ses sonorités inédites qui naissent très souvent d'un emploi non orthodoxe des instruments. Pour y parvenir, les musiciens créent une gestuelle proche de la danse et l'accentuation de ces effets de corps est une des qualités essentielles du burlesque lewisien. Mais le renouvellement de son langage repose sur une conscience aigüe d'une autre caractéristique propre au jazz : la tension entre le surgissement inattendu de ces débordements physiques et la régularité de la pulsation rythmique. Dans la dernière partie du film, après avoir fait apparaître physiquement cette fois l'orchestre de Basie pour une mémorable descente d'escalier où il parodie les *crooners*, Lewis donne une première version de la rencontre entre cette régularité rythmique nécessaire à la danse et les gestes de moins en moins contrôlables qui seront au cœur de *The Nutty Professor*. À partir d'un duo de séduction classique entre les deux héros, Lewis invente une parade qui prend pour modèle les numéros de claquettes de Fred Astaire et Ginger Rogers, numéros qu'il se réapproprie en s'appuyant sur la spécificité de l'orchestre de Basie, cette écriture très sophistiquée fondée sur des petits motifs orchestraux (qu'on appelle des *riffs*) qui ne cessent de s'entrecroiser, tandis que les solistes, en s'insérant dans cette enchevêtrement, ont pour mission de mettre en valeur le jeu orchestral bien plus que leur propre individualité. Si, pour ses numéros, Lewis privilégie les arrangements dont le modèle évident sera toujours le répertoire de cet orchestre, c'est qu'il peut alors circuler à son tour avec une grande aisance entre les pupitres orchestraux et le phrasé des solistes sans être soumis dans la durée à une mélodie ou à une improvisation : il prend part ainsi à une conversation à plusieurs voix dont il connaît parfaitement les règles et le déroulement.

Dans *The Errand Boy*, film dont il est aussi le réalisateur, Lewis joue un colleur d'affiche embauché pour enquêter discrètement sur le dysfonctionnement d'un grand studio de cinéma, enquête qui ne servira en fait qu'à déclencher une succession de catastrophes. La séquence la plus célèbre est celle où, dans le bureau du grand patron, il mime une réunion de direction au son de *Blues in Hot's Flat* joué par l'orchestre de Basie. Outre les deux éléments mis en exergue dans l'exemple précédent (diversité sonore et engagement physique), ce qui me paraît essentiel ici est la prise en compte par Lewis d'une vocalité instrumentale qui va lui permettre d'exploiter la formidable mobilité de son visage dans une inépuisable palette de grimaces. L'univers sonore propre au jazz est né de l'imitation par les instrumentistes des voix des chanteurs et chanteuses, avec leurs inflexions, leurs débits, leurs respirations, leurs effets de souffle, mais aussi les grognements, les cris, les pleurs, tout ce qui fait d'une voix une identité sonore reconnaissable entre toutes. Le phrasé des jazzmen est alors bien plus proche de la parole que des lois mesurées de l'écriture mélodique et harmonique telle qu'elle s'est affirmée dans les traités musicaux. Dans cette séquence construite uniquement sur le visage de Lewis assis sur un fauteuil (on ne voit donc que le haut de son corps), il joue à la fois sur une forme de narration caractéristique de l'orchestre de Basie pour qui chaque morceau doit raconter une histoire avec son début, son milieu et sa fin, et sur l'expressionnisme de certains instruments comme cette trompette *jungle* qui conclut *Blues in Hot's Flat*, le style *jungle* inventé par Ellington étant justement une forme d'exacerbation de la vocalité instrumentale dont Lewis décuple les effets dans une utilisation magistrale de la bouche comme source de tous les excès.

Mais cet extrait montre aussi comment Lewis s'inspire d'une autre pratique inventée par les jazzmen : le *scat*, défini par Philippe Baudouin, comme une « manière de chanter où les paroles sont remplacées par une suite d'onomatopées ou de syllabes sans signification permettant une liberté d'improvisation comparable à

celle d'un instrument soliste »¹. Le scat consiste aussi, pour une grande partie des musiciens concernés, à imiter les sonorités des instruments et donc à inverser le processus original du jazz qui consiste à imiter la voix avec un instrument. Baudouin précise plus loin que « presque toujours génératrices d'humour et d'excès, ces onomatopées montrent une malicieuse irrévérence pour la communication conventionnelle (linguistique autant que musicale) »². Si Lewis n'est pas un *scat singer* tels les Mills Brothers par exemple, il exploite à la fois le double sens de l'imitation voix/instrument et la parodie de discours qui parcourt les *scats*, rappelant le Chaplin des *Lumières de la ville* ou du *Dictateur*³. Lewis fait basculer une fois encore la performance du côté de la comédie musicale, avec un passage progressif d'une gestuelle quotidienne (ici déposer un document sur un bureau, s'asseoir dans un fauteuil et allumer un cigare) à une chorégraphie reposant sur une musique dont on ne connaît pas la source. Mais à la différence tout autant d'Astaire que de Chaplin, il n'y a plus la volonté d'intégrer les numéros dans une chaîne de causalités. Pour Gilles Deleuze ces performances qui n'existent que pour elles-mêmes, qui ne se prolongent pas en action, cette « rupture des liens sensori-moteurs » selon la célèbre formule du philosophe, caractérisent un quatrième âge du burlesque dont Lewis serait le parangon, après un troisième âge avec pour modèle le Chaplin parlant, dans ces discours notamment qui règlent « les détours, les relations, les chocs sur une chaîne de relations logiques aussi irréfutables qu'absurdes ou provocatrices⁴ ». Pour reprendre

¹ Ph. Baudouin, article « Scat, scat singing » dans Ph. Carles, A. Clergeat, J.-L. Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 1988.

² *Ibid.*

³ Dans la première séquence des *Lumières de la ville* (1931), Chaplin remplace le discours d'inauguration d'une statue par le son d'un kazoo, tandis que le premier discours d'Hinkel dans *Le Dictateur* (1941) est cette fois remplacé par un sabir composé d'injonctions aussi brutales qu'incompréhensibles.

⁴ G. Deleuze, *Cinéma 2 : L'image temps*, Les Editions de Minuit, 1985, p. 88. Pour résumer brièvement, Deleuze identifie le premier âge du burlesque à l'exaltation démesurée des situations sensori-motrices, son deuxième âge à l'introduction d'un fort élément émotif, affectif, dans le schéma sensori-

une belle expression de Jacques Rancière à propos de Rossellini, en les libérant de toute logique fondée sur la succession action/réaction, Lewis « brise les chaînes de ses personnages en les jetant dans le vide et met ainsi sous le nom de mise en scène tout autre chose que l'illustration d'une histoire : le tracé d'une chute, d'une arabesque, qui fait vibrer autrement le bruit générateur de l'œuvre »¹. Si ce saut dans le vide n'est pas lié directement à l'improvisation, ainsi que le suggère Rancière pour le cinéaste italien, si Lewis n'improvise pas au sens premier du terme, il cherche cependant à donner la sensation d'improvisation par le surgissement de gestes inattendus et, surtout, par le fait que cette invention gestuelle repose sur une autre improvisation qui est celle du jazz. En d'autres termes, Lewis prolonge les improvisations des musiciens dans une double direction : d'une part il donne à voir leur origine dans la voix humaine et dans l'implication physique des musiciens, d'autre part il en décuple la portée en les déployant dans un *play back* survolté, inventant un corps-orchestre sur lequel il semble perdre peu à peu tout contrôle, ainsi qu'il le mettra en scène exemplairement dans *The Nutty Professor*.

La séquence dans laquelle Julius Kelp est, lors d'un bal, possédé peu à peu par *Leap Frog*, morceau composé en 1945 par le saxophoniste et chef d'orchestre Les Brown, rappelle tout d'abord celle des *Lumières de la ville* où, le soir du Nouvel An, un long travelling amène le spectateur depuis un orchestre de cuivres jusqu'aux pieds de Charlot assis à une table, passablement ivre, le mouvement de caméra parcourant ensuite son corps peu à peu animé par le rythme très soutenu pour s'arrêter sur le visage, comme si cette

moteur, son troisième âge à l'implication du parlant, mais un parlant qui n'interviendrait que comme le support ou la condition d'une nouvelle image (c'est l'image mentale, avec l'idée d'absurde, de provocation), et enfin son quatrième âge à la rupture des liens sensori-moteurs (p. 88-89).

¹ J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2001, p. 175.

caméra reproduisait symboliquement le parcours dans l'espace d'une musique qui finit par atteindre le cerveau embrumé du personnage. Emporté par le jazz, Charlot bondit soudain sur la piste pour faire tourner une femme quelque peu exaltée qui attendait son mari pour danser. Si le mouvement d'appareil de l'orchestre au personnage est le même, si la prise de possession du corps par la musique est, une fois encore, très proche, une différence essentielle confirme l'appartenance de la séquence de *The Nutty Professor* à ce quatrième âge du burlesque évoqué par Deleuze : ce corps qui déborde n'implique pas d'autres personnages et Lewis, contrairement à Chaplin, ne se sert pas d'un faire-valoir extérieur pour s'assurer la complicité des spectateurs. Kelp déborde en quelque sorte à l'intérieur de lui-même, comme si une force mystérieuse prenait peu à peu possession de son système nerveux. Pour Deleuze, « Lewis reprend une figure classique du cinéma américain, celle du looser, du perdant-né, qui se définit par ceci : il en fait trop. Mais voilà que, dans la dimension burlesque, ce « trop » devient un mouvement du monde qui le sauve et va le rendre gagnant. Son corps est agité de spasmes et de courants divers, d'ondes successives [...]. Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement du monde, une nouvelle manière de danser, de moduler : « l'ondulatoire à faible amplitude se substitue au mécanique de forte pesée et à l'envergure des gestes »¹. C'est le cas, pour une fois, où l'on peut dire que Bergson est dépassé : le comique n'est plus du mécanique plaqué sur du vivant, mais du mouvement de monde emportant et aspirant le vivant »².

Le jazz est, pour plusieurs raisons, le « faisceau énergétique » idéal sur lequel s'exprime le burlesque lewisien. Tout d'abord par sa capacité à susciter chez les auditeurs d'irrépressibles mouvements du

¹ G. Rabinovitch, *Le Monde*, 27 juillet 1980, p. 13.

² G. Deleuze, *op. cit.*, p. 88.

corps, une possible entrée en danse. La régularité de ces mouvements est garantie par la pulsation rythmique continue, si caractéristique du jazz et particulièrement efficiente dans les grands orchestres. Ensuite par le dialogue de plus en plus complexe entre cette régularité rythmique et les solistes, dialogue d'une intensité décuplée par Charlie Parker et les boppers. Ces phrasés imprévisibles, constitués de bifurcations soudaines, de changements de registres, d'audacieuses dissonances, ce sont les « spasmes et les courants divers, les ondes successives » dont parle Deleuze à propos du burlesque lewisien, déjà associé au jazz moderne par Robert Benayoun : « En fait, depuis Chaplin il arrive au jeu clownesque la même chose qu'au jazz depuis l'intervention de Parker-Gillespie : les thèmes sont devenus tout aussi tortueux que l'étaient jadis les variations du thème [...]. »¹ Lewis trouve ainsi dans le jazz moderne cette coexistence entre continuité et discontinuité, cet équilibre instable entre une trajectoire déterminée et de possibles décentrement dont il a besoin pour libérer les irrépessibles pulsions physiques qu'il met en scène. En d'autres mots, le burlesque de Lewis est fondé sur le swing du jazz, cette perception unique du temps musical qui s'appuie, selon Jacques Réda, sur le « souple glissement du temps faible sur le temps fort, installant, au contraire du martellement binaire, une pulsation régulière mais jamais mécanique »², un swing qui peut être, dans le jazz moderne, contesté, discuté, débattu mais jamais nié, à l'image de la dialectique portée à une forme de paroxysme par les *boppers*, quand les savantes polyrythmies des batteurs font naître dans le dialogue avec les autres instruments, solistes ou non, de virtuoses proliférations. Rien de surprenant alors que l'on trouve dans les gestes de Lewis « une anticipation des danses récentes de type *break* ou *smurf* »³, très influencées on le sait par la musique et les danses afro-américaines comme le *Lindy Hop*. L'influence du jazz moderne suggère à Lewis

¹ R. Benayoun, *op. cit.*, p. 21.

² J. Réda, article « Swing » dans Ph. Carles, A. Clergeat, J.-L. Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 1988.

³ G. Deleuze, *op. cit.*, note 27, p. 89.

un langage corporel qui prend appui sur le renouvellement spectaculaire suscité par les boppers qui libèrent des expressions physiques nécessaires à une invention sonore dont la virtuosité ne manque pas de déstabiliser nombre de musiciens confortablement installés dans le ronronnement des orchestres de danse.

Emmanuelle André, dans une belle étude intitulée « L'homme désaccordé : la gestuelle de Jerry Lewis »¹, questionne le dédoublement, la métamorphose qui est au cœur de *The Nutty Professor* à partir notamment d'un « conflit dialectique propre au rythme », qu'elle associe à la musique savante contemporaine : « Les petits gestes ou gesticulations hystériques façonnent un corps rythmique, plus précisément polyrythmique, si l'on entend par ce terme l'atomisation du rythme qui s'effectua dans la musique sérielle et post-sérielle : un usage résolument excessif des changements de *tempi*, des accélérations et des *rallentandi* »². Je pense pour ma part, comme je viens d'essayer de le montrer, que la nature de ce conflit est à chercher, quand il s'agit de Lewis, dans le *swing* du jazz bien plus que dans la discontinuité de la musique sérielle dans laquelle le rapport entre corps et musique est d'une toute autre nature, bien loin de l'expressionnisme d'un jazz qui exhibe sans fausse pudeur une dimension sexuelle si présente chez Lewis. « On n'insistera jamais assez, écrit encore Jacques Réda, sur le rapport [du *swing*] avec la danse, sur le fait que *swinguer* c'est aussi danser et, sinon s'adonner soi-même à cette élastique et ardente géométrie du corps dans l'espace, en recevoir par l'intermédiaire d'une musique dont c'était le but, une sorte d'équivalent cénesthésique, mental et peut-être davantage. »³ Si, selon moi, Emmanuelle André se trompe de musique, elle défend cependant avec une grande justesse, toujours à propos de *The Nutty Professor*, l'idée d'une « scène de danse improvisée qui contrebalance la métamorphose de Kelp en Buddy, visuellement plus remarquable, tout en assurant la filiation musicale

¹ E. André, « L'Homme désaccordé : la gestuelle de Jerry Lewis », in *Cinéma*, n° 4, automne 2002.

² *Ibid.*, p. 25.

³ J. Réda, *op. cit.*

entre les deux corps »¹. De métamorphose, il est en effet aussi question dans *Cinderfella* quand, au son de *Cute*, le héros idiot et soumis se transforme en poly-instrumentiste inspiré, dans *The Errand Boy*, quand l'homme à tout faire devient, le temps de *Blue's in Hot Flat*, le grand patron de la Paramount. Lewis se réapproprie le jazz comme expression de l'altérité, une altérité qui, selon Christian Béthune empruntant à Emmanuel Lévinas, serait celle du désir « d'un pays où nous ne naquîmes point »². Si, pour Lewis, bien plus modeste sans doute, il ne s'agit pas du « désir d'une terre promise où grâce au jazz, négritude et pensée occidentale enfin réconciliées convergeraient secrètement », ainsi que l'écrit le même Béthune, ce désir d'*être un autre*, devenu réalité grâce à la présence libératrice du jazz, situe le burlesque de Lewis dans la continuité de cette histoire secrète, ne serait-ce que le temps d'un grand éclat de rire.

Gilles MOUËLLIC

¹ E. André, *op.cit.*, p. 24.

² E. Lévinas, *Totalité et infini*, rééd. Le livre de poche, 1971, p. 22, cité par Ch. Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, 2008, p. 19.

Cinquième partie

Les rires des musiciens de jazz

Si les études précédentes portent essentiellement sur les rires provoqués chez l'auditeur-spectateur, il ne faut pas oublier ceux des musiciens eux-mêmes qui jouent leur jazz en riant, comme Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie ou Cab Calloway. La dernière partie de notre enquête leur est consacrée.

En partant du constat que le musicien de jazz est un des rares artistes à rire sur scène – à l'opposé des acteurs pour qui le rire est une sortie de jeu, ou des musiciens classiques –, Pierre Letessier s'interroge sur la spécificité de ces rires qui sont intégrés à la performance musicale au point de ne pas être coupés des enregistrements (Chapitre 12 : « Les rires du musicien de jazz : une technique de jeu ? »). Il se demande si, indépendamment de toute dimension comique, ces rires des musiciens ne traduisent pas – notamment par leur lien avec l'improvisation et par l'engagement corporel qu'ils révèlent – la spécificité de la performance jazz, autant qu'ils la construisent en devenant un mode particulier de concentration. A l'opposé du rire d'un acteur qui trahit la déconcentration, le rire du musicien de jazz – quand il surgit – serait un mode de concentration, voire une technique du corps, en plus d'être une signature sonore.

Dans le chapitre suivant (Chapitre 13 : « *Laughing in Rhythm* : Rire et rythme chez Slim Gaillard »), Pierre Sauvanet poursuit la réflexion sur un plan musicologique en prenant un exemple précis emblématique, où le rire se mêle à la musique, celui de « *Laughing in Rhythm* » de Slim Gaillard, artiste connu pour sa dimension loufoque et burlesque. Il montre la façon dont la musique offre un cadre rythmique au rire, c'est-à-dire la façon dont les rires constituent un véritable matériau musical et rythmique. Plus surprenant encore, ces rires musicaux, provoqués et volontaires, sont communicatifs et finissent par faire rire non seulement le public, mais les musiciens eux-mêmes. Ainsi les rires de jazz peuvent aussi être des rires de rires... qui toujours participent à la performance jazz.

Le même phénomène de rires communicatifs se retrouve chez Henri Salvador, qui en fit même l'objet d'un sketch dans lequel l'artiste donnait à entendre au public, pour le faire rire, un enregistrement de... ses propres rires ! C'est à cet artiste de variété célèbre pour ses éclats sonores que Sylvie Chalaye consacre le dernier chapitre du volume (Chapitre 14 : « Le rire d'Henri Salvador... peut en cacher un autre »). Après avoir détaillé l'impressionnante palette de rires de l'artiste, qu'il travaillait comme d'autres travaillent leur voix, et exploitait également comme un matériau musical et rythmique se prêtant à de véritables performances humoristiques, elle montre que le jazzman qu'était Henri Salvador retrouva la tradition du *blackface* et du marronnage en abordant, sous couvert d'une paresse joviale, des sujets sérieux comme l'anticolonialisme.

Chapitre 12

Les rires du musicien de jazz : une technique de jeu ?



Pierre Letessier

Dans un grand nombre de pratiques artistiques, le rire de l'interprète semble sinon exclu, du moins totalement marginal. Au théâtre et à l'opéra, le personnage peut rire, bien sûr, mais non l'acteur ou le chanteur, parce que cela traduit une forme de déconcentration, une sortie du jeu¹. Il en va de même au cinéma, où les rires sont coupés et relégués dans les making-off. Et cela ne concerne pas seulement les arts de la représentation. Dans la musique, on n'associe pas non plus forcément l'interprète à son rire. Les musiciens classiques ne rient pas. Même Harpo, qu'un rien pourtant amuse, reste sérieux quand il joue de la harpe ! Le rire, s'il surgit, parasite forcément le concert classique et appartient encore à l'univers du bêtisier.

À l'inverse, sur les scènes de jazz, le musicien peut rire sans que cela perturbe le concert, et sans même que cela soit coupé dans les

¹ Même au moment des saluts, quand la concentration n'est pas encore retombée, il est rare que les interprètes rient, alors que le moment du démaquillage ou du repas d'après spectacle sont des moments propices au rire.

enregistrements, au point qu'il est difficile de penser à certains interprètes sans entendre résonner leurs rires. Comment oublier, en effet, les éclats d'Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Count Basie, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton ou plus récemment, Médéric Collignon ? S'il est toujours possible de trouver des exemples contraires dans tous les domaines que nous venons de citer (qu'on songe, par exemple, à la soprano Marie-Nicole Lemieux, connue pour ses rires, ou à l'inverse à Miles Davis...) et s'il ne s'agit évidemment pas de prétendre que le musicien de jazz rie systématiquement, force est pourtant de constater qu'il y a dans ce rire de l'interprète un stéréotype du jazz. Dans un dessin animé grand public comme *Les Aristochats*, la célèbre séquence de jazz provoque les rires des chats musiciens. Bien sûr, Armstrong était le modèle de Cat Scat¹, mais on ne peut faire reposer sur la seule image d'Armstrong cette association entre rires et jazzman, et il faut donc la questionner plus largement. Le rire est une construction culturelle et sociale qui reçoit, selon les époques et les contextes, des significations différentes². Dans le domaine du jazz, que signifient ces rires de l'interprète, qui surgissent au cours de la performance ? Autrement dit, que traduit cette inscription du rire dans la performance jazz ?

Le rire et le divertissement

Le rire fait partie de l'histoire du jazz. Dans les années 20, les jazzmen sont considérés comme des amuseurs, des *entertainers*. *L'Étroit Mousquetaire* de Max Linder, tourné aux États Unis en 1922, témoigne de cette capacité du jazz à plonger interprètes et auditeurs dans la bonne humeur : la Reine et sa harpiste s'ennuient à mourir dans une quasi immobilité, le regard vide, jusqu'au moment où l'on voit deux dames de compagnie qui, elles, jouent sur des

¹ Comme on sait, Armstrong devait même à l'origine doubler Cat Scat.

² Pour des exemples de contextes éloignés de nous, voir M.-L. Desclos (dir.), *Le rire des anciens Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, J. Million, 2000, ou A. Farge, « Rire pour mieux savoir au XVIII^e siècle », in *Pourquoi rire ?*, J. Birnbaum (dir.), Gallimard, 2011.

instruments de jazz (un saxophone et un trombone à coulisses) en se trémoussant, les yeux brillants et rieurs¹. À l'opposé de la musicienne classique, les interprètes de jazz se caractérisent d'abord par leur corps en mouvement et leur bonne humeur... contagieuse. Car l'effet ne se fait pas attendre, les deux musiciennes entraînent immédiatement leur auditoire : deux autres dames qui filaient la laine, se mettent à suivre le rythme de la musique avec énergie, et la Reine et la harpiste se surprennent aussitôt à sourire à leur tour !

De fait, bien au-delà des années 20, on trouve toute une série de morceaux avec des rires des musiciens eux-mêmes produits par des jeux d'humour ou des ressorts comiques, verbaux, musicaux ou corporels. Cela va des blagues dites sur scène ou en studio d'enregistrement², des textes humoristiques de certaines chansons, aux jeux d'interprétation mimée³ ou aux imitations vocales de toute sorte – des caquètements de gallinacées⁴ aux accents de chanteurs célèbres⁵ – sans oublier le scat, et les rires eux-mêmes qui en entraînent d'autres⁶, à commencer par ceux du public... Car tous ces rires, déclenchés par des mécanismes propres au comique, sont bien sûr toujours susceptibles d'être communiqués aux auditeurs / spectateurs. C'est même leur principale raison d'être. Le plaisir de l'amuseur a pour finalité celui du public.

Pour cette raison précisément, l'image du jazzman qui rit a été parfois interprétée comme dévalorisante. Dans cette optique, le rire peut, en effet, renvoyer le jazzman à l'histoire de l'esclavage, et le

¹ Mon analyse porte sur les extraits de la version restituée par Maud Linder : *En compagnie de Max Linder*, 1963.

² C'est le cas, par exemple, de l'enregistrement de *You're drivin' me crazy* par Armstrong et Hampton en décembre 1960.

³ Qu'on songe, par exemple, au duo formé par Louis Armstrong et Middleton dans *Saint Louis Blues*, le premier faisant des gestes mimés, la deuxième faisant danser son corps tout rond au ralenti...

⁴ Les imitations volatiles de Slim Gaillard et Slam Stewart dans *The dirty Rooster* déclenchent leurs propres rires.

⁵ Qu'on songe, par exemple, à Ella Fitzgerald imitant Armstrong.

⁶ Slim Gaillard et Slam Stewart dans *Laughing in Rhythm*, de Slim Gaillard. Voir l'article de P. Sauvanet dans ce volume.

cantonner dans l'image du « sauvage » noir qui divertit les blancs. Il peut renvoyer au rire du *blackface*, expression sonore douloureuse, quel que soit son degré d'ambivalence¹. Lorsque Louis Armstrong partage la vedette avec Betty Boop, il joue un sauvage, et son rire musical est assimilé à un rire cannibale². Et l'on sait que Miles Davis détestait précisément cet aspect chez Armstrong : « j'adorais la façon dont Louis jouait de la trompette, mais je détestais le grand sourire qu'il affichait pour séduire un troupeau de Blancs fatigués³ ». Celui qui se faisait appeler Satchmo, en référence à sa grande bouche, c'est-à-dire aussi à son sourire éclatant et à son rire, a ainsi été à maintes reprises l'objet de critiques, qui opposaient ses pitreries clownesques (encore la grande bouche !) et ses rires, à ses qualités de musicien. Dans un concert pourtant organisé pour célébrer son anniversaire, en juillet 1957, les organisateurs du festival de Newport refusèrent ainsi qu'Armstrong se produise avec Vera Middleton, c'est-à-dire se prête à un duo réputé pour sa *vis comica*⁴ ! Le rire du jazzman a donc aussi pu être interprété comme contraire au jazz, comme une forme de parasitage dommageable. Toute une histoire du jazz s'est ainsi construite contre le comique et le rire, pour faire de cette musique une véritable forme d'art, et l'affranchir de sa fonction divertissante⁵.

Le rire et la performance

Quelle que soit la valeur de ces jugements éthiques et esthétiques, l'interprétation des rires des musiciens de jazz ne peut pourtant pas se

¹ Voir l'article de S. Chalaye dans ce volume.

² *I'll be glad when you're dead you rascal you*, D. Fleischer, Paramount Pictures, 1932.

³ Miles Davis, *L'Autobiographie*, Infolio, 2007 [1989], p. 333. « Malgré mon amour pour Dizzy et Louis « Satchmo » Armstrong, j'ai toujours eu horreur de leur façon de rire et de sourire au public. Je sais pourquoi ils le faisaient – pour faire de l'argent et parce qu'ils étaient des *entertainers* autant que des trompettistes. Ils avaient des familles à nourrir. Et puis ils aimaient faire le clown. » *Ibid.*, p 87.

⁴ J.-M. Leduc et C. Mulard, *Louis Armstrong*, Seuil, p 170-171.

⁵ Voir l'introduction du volume.

limiter à la dimension comique et à la fonction divertissante de cette musique. D'abord, parce que les rires des interprètes ne sont pas uniquement produits par des éléments comiques. Et surtout, parce qu'il faut noter qu'ils sont intégrés à la performance. Le rire d'Ella Fitzgerald, à la fin de *Cutie Pants*¹, peut certes s'expliquer par la dimension humoristique des paroles et de leur interprétation, mais il constitue également une façon sonore de conclure le morceau. Le rire ne jaillit pas, en effet, en dehors de la performance ; il surgit entre un glissando de piano – dont il est ici l'équivalent – et un double coup final de percussions. Il faut donc reprendre notre questionnement, et nous demander ce que signifient ces rires intégrés à la performance musicale², qu'ils naissent d'une situation humoristique ou non.

On pourrait croire au premier abord que le rire signale le jazz comme une musique facile – à jouer puis à écouter –, et donc le dévalorise encore ; or, il ne faut pas s'y tromper, le rire n'est pas un signe d'humilité servile. En riant, le musicien affiche la facilité avec laquelle il joue. Le rire de l'interprète est donc du côté de la virtuosité, qu'il traduit et donne à entendre – en particulier, quand il surgit après une phase d'improvisation. Car le musicien de jazz n'est pas un simple interprète, dans la mesure où il ne se contente pas d'interpréter une partition entièrement écrite. Il improvise, et le rire introduit précisément une respiration dans la performance, qui signale souvent la fin d'une improvisation. Une partition écrite ne laisse pas de place au rire, qui manifeste donc le caractère spécifique de l'improvisation, cette gestion particulière du temps, qui dépend du musicien³. La présence des rires à la fin des morceaux ne traduit pas autre chose. Elle signale la part de jeu et de maîtrise spécifique du musicien de jazz. C'est une forme de signature sonore.

¹ Juillet 1964, Antibes Juan Les Pins.

² Notre interrogation se limite à la dimension de la performance, et ne prend délibérément pas en compte l'inscription historique des rires.

³ Je renvoie ici aux belles analyses de Christian Béthune dans *Adorno et le jazz*, auxquelles ce paragraphe doit beaucoup : C. Béthune, *Adorno et le Jazz – Analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, 2003.

Ainsi le rire du musicien n'est pas un rire qui efface, mais au contraire un rire qui met en lumière l'improvisateur, qui souligne le statut de la performance, en donnant au musicien une matérialité sonore, c'est-à-dire en lui donnant ce que n'ont pas les autres musiciens : un corps¹. Le rire peut ainsi traduire un engagement corporel du musicien, une énergie spécifique – qui fait de l'interprète de jazz un être à part, non seulement parce qu'il joue bien, mais parce qu'il déborde d'une énergie corporelle éclatante. Qu'on songe à Mederic Collignon sur scène ou encore à Armstrong, à propos duquel un journaliste écrivait en 1932, suite à ses premiers concerts en Angleterre : « Pendant qu'il chante il tient un mouchoir dans sa main et essuie son visage – il transpire. Ses performances contiennent suffisamment d'énergie pour faire vivre un humain moyen plusieurs années »². Le rire participe à ce déploiement d'énergie. Il n'est d'ailleurs pas partagé forcément par tous les musiciens. Dans les formations regroupées autour d'Armstrong, seul le soliste rit de façon sonore. Le rire met en lumière celui dont il secoue le corps.

Tout ceci explique que les enregistrements conservent la trace des rires. Tout comme les blagues, ils ont cette fonction précisément de reproduire la dimension de la performance, et de l'improvisation. Le rire donne à entendre le corps du musicien. Cela permet, avec les applaudissements enregistrés et restitués, de couvrir tout le champ de la performance, du musicien à l'auditeur. Les rires d'Ella Fitzgerald, bien souvent la seule à rire sur scène, au moins de façon sonore – en bonne vedette – surgissent la plupart du temps sur les applaudissements.

¹ Le jazz s'est distingué parce qu'il « réintroduisait le corps dans la musique, lui donnait du corps dans des lieux qui semblaient plutôt conçus pour lui en ôter (salles de théâtre, de concert, voire d'opéra) » : J. Jamin et P. Williams, « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme*, 2001/2, n° 158-159, p 16. Le rire donne du corps au musicien.

² Article du *Melody Maker*, cité dans J.-M. Leduc et C. Mulard, *op. cit.*, p 122.

Le rire et la concentration

Mais les rires du musicien de jazz font plus que rendre sensible la performance, ils la construisent.

Premièrement, parce qu'ils créent les conditions d'écoute du public. En manifestant le plaisir qu'il a à jouer, le musicien contribue au plaisir du public, dans la mesure où celui-ci est généralement sensible au spectacle d'artistes qui s'amuse sur scène. Les rires créent en quelque sorte un horizon non pas d'attente, mais de plaisir. S'ils interviennent, comme nous l'avons vu, essentiellement à la fin d'un morceau, ils expriment le plaisir du morceau qui s'achève, mais ils annoncent également le plaisir de celui qui va suivre. Ils clôturent autant qu'ils ouvrent, réactivant ainsi sans cesse les conditions d'une écoute (plaisante) au cours du concert. Sans compter que ces éclats sonores créent avec le public une proximité. Car, si le spectateur ne sait pas forcément jouer d'un instrument, il sait rire. Ce partage musculaire produit une forme de complicité particulière entre la salle et la scène, comparable à celle que l'on retrouve particulièrement développée dans les one-men show. Le surgissement simultané des rires et des applaudissements traduit ainsi un double plaisir, celui du public et celui du musicien, content de sa musique et de la réaction des auditeurs, eux-mêmes contents de voir l'interprète exprimer son plaisir, etc. C'est ainsi que se crée un moment dynamique de plaisir partagé, où l'énergie circule entre la salle et la scène.

Deuxièmement, les rires construisent aussi les conditions de l'interprétation. Un détour par le jeu de Glen Gould et son fredonnement, tout-à-fait inhabituel dans le monde de la musique classique, pourrait s'avérer éclairant. Ces bruits ont été généralement analysés soit comme un symptôme pathologique (on a parlé alors de l'autisme de l'artiste) et donc comme un parasitage sonore, soit au contraire comme un son, une sorte de troisième ligne musicale¹ ; or, le parallèle avec le musicien de jazz peut s'appliquer : c'est aussi une

¹ Des études ont cherché à reconstituer ces bruits en langage musical, pour en mesurer le rapport avec la partition jouée, dans une logique polyphonique.

façon de rendre perceptible le corps de l'interprète, et de signaler la dimension de la performance. Ceci d'autant plus, que Glen Gould a très vite arrêté les concerts. S'il insistait pour garder ces fredonnements, n'était-ce pas parce qu'ils permettaient de le mettre en lumière, parce qu'ils appliquaient une signature sonore immédiatement discernable à ses performances qui, si elles ne donnaient plus à voir son corps, l'impliquaient pourtant¹ ? Gould revendiquait d'ailleurs le statut à part entière de créateur à l'interprète, ce qui le rapproche précisément du jazz. Mais il y a encore plus. Ce fredonnement non volontaire – à en croire Gould – participe au processus de création, non pas seulement par la singularisation qu'il apporte, mais parce qu'il crée un cercle de concentration. Le musicien entend le fredonnement qui lui échappe, et cela l'aide à se concentrer : il s'auto-concentre. Il y aurait ainsi différents degrés de fredonnement, qui s'inscrivent tous dans un processus de concentration et d'intensité musicale modulable².

Il me semble que le rire peut avoir ce même effet, cette même fonction chez le musicien de jazz. Nos analyses montrent, en effet, qu'il crée les conditions de réception, autant que de production. Il participe ainsi à la création de la concentration, autant qu'il traduit une concentration. Le corps de Médéric Collignon en concert est pris dans une intensité physique, qui se manifeste aussi par des rires, qui constituent en fait un mode de concentration et d'auto-concentration. Cela se perçoit aussi chez des musiciens moins extravertis. Un

¹ Pour la même raison, il gardait aussi d'autres bruits qui renvoyaient à son corps d'interprète, comme les grincements de sa chaise ou les tapements de pieds. Voir K. Seongjae, « La priméité de Peirce dans le fredonnement de Glenn Gould », mémoire de Master sous la direction de M. Vallespir, Université Paris IV, 2013.

² A propos de ces fredonnements, Glen Gould disait ainsi : « Je n'y peux rien. Si je pouvais, je cesserais. Cela distrait terriblement. Je n'aime pas cela... Mais tout ce que je peux dire, c'est que je joue beaucoup moins bien si je ne me permets pas quelques ornements vocaux. » K. Bazzana, *Glenn Gould, le dernier puritain*, Buchet/Chastel, 2005, p 321. Ainsi la prise ne pouvait être bonne que si le fredonnement pouvait surgir et durer : voir *L'Idiot musical – Glenn Gould, contrepoint et existence*, A. Hirt et Ph. Chollet, Kimé, 2006, p 73 et 74.

pianiste comme Franck Woeste, qui a d'ailleurs souvent joué avec Collignon, n'est pas du tout un interprète extraverti. Il lui arrive pourtant de rire sur scène, d'un rire discret, en plein jeu, dans des moments de concentration et d'intensité musicale, où ce qu'il entend le fait rire – qu'il se surprenne lui-même, ou bien soit surpris par ses partenaires. Et il faut ici signaler ces moments de rire silencieux, où le musicien ouvre grand la bouche, les yeux souvent fermés, au bord du rire ou de la jouissance, et qui traduisent silencieusement ces moments d'intensité musicale.

Le rire, comme le fredonnement, peuvent donc constituer une technique de jeu, une technique corporelle – qui crée et qui suppose la concentration et l'écoute, qui signale et produit une intensité musicale. D'ailleurs, face à l'intensité musicale, face à la virtuosité, en tant que spectateur/auditeur, ne se surprend-on pas parfois soi-même à rire tout seul ?

Inscrit dans une tradition du jazz comme divertissement, le rire du musicien de jazz (quand il surgit) va donc bien au-delà : il participe à cette performance particulière qu'est l'improvisation, non seulement en en signalant la spécificité, mais en la construisant comme telle. A la différence de l'acteur, du chanteur d'opéra ou du musicien classique, le rire du jazzman n'est pas un rire de déconcentration, mais de concentration. C'est un rire spécifique, qui correspond à une technique de jeu propre au jazz. On pourrait presque parler, avec Marcel Mauss, de technique du corps¹. En ce sens, le musicien de jazz se caractérise par le fait que son corps peut être traversé par des soubresauts – créatifs – de rires.

Cette spécificité n'est pas radicale pour autant. Elle est culturelle. Au théâtre, un état de concentration peut amener l'acteur au bord du rire et des larmes. Or, précisément, sauf dans un répertoire de

¹ M. Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 1936.

boulevard, où l'acteur peut chercher à créer la complicité avec le public à la façon du *one-man show*, ce rire doit rester sous-jacent, et ne se traduire que dans l'énergie du jeu, sans manifestation sonore. Le rire du musicien de jazz, comme celui reconnaissable entre tous d'Ella Fitzgerald, fait donc entendre une façon particulière de concevoir une performance.

Enfin, pour conclure, il faut noter que ces brèves analyses nous ont amené sur des rires généralement peu étudiés. D'ordinaire, en effet, les études sur le rire portent sur celui qui est provoqué par les plaisanteries (l'humour verbal) et sur celui qui est provoqué par des accidents qui affectent le contrôle corporel (le comique gestuel)¹. Or ici, nous terminons sur d'autres rires, qui n'excluent ni ne sanctionnent. Faut-il voir dans ce rire du musicien, si on suit les études récentes des cognitivistes, le « rire ludique amical » qui rythme les relations détendues entre amis, parents, amants² ? Ou, plutôt, le rire spontané des petits enfants, qui surgit dans le jeu ? N'est-ce pas celui-ci qu'on retrouve aussi bien chez l'interprète que chez l'auditeur-spectateur ?

Pierre LETESSIER

¹ A commencer par l'incontournable étude de Bergson sur *Le Rire*.

² J. Panksepp, « Neuroevolutionary sources of laughter and social joy : modeling primal human laughter in laboratory rats », *Behavioral Brain Research*, 182, 2007, p. 231-244, cité par J.-M. Schaeffer, dans « Rires et blagues », in *Pourquoi rire ?*, *op. cit.*, p. 24.

Chapitre 13

***Laughing in Rhythm* : rire et rythme chez Slim Gaillard**



Pierre Sauvanet

En fonction de son histoire comme de ses héros, le jazz est sans doute l'une des rares musiques à pouvoir supporter l'humour, voire à faire bon ménage avec lui, jusque dans l'autodérision la plus affichée. De fait, « le jazz est peut-être paradoxalement la seule musique sérieuse à pouvoir assumer le comique dans l'expression des sentiments »¹. Entre rire et jazz — on le voit bien d'ailleurs au travers des autres articles —, tous les types et les degrés d'humour sont finalement possibles... Parmi de nombreuses options, aussi bien de styles (be-bop, jazz-funk, improvisation totale, etc.) que de personnages (Dizzy Gillespie, Lester Bowie, Bernard Lubat, etc.), et après avoir éliminé par principe un inclassable surclassé (Frank Zappa), notre choix s'est finalement porté sur la figure du grand Slim Gaillard, qui manque encore de la reconnaissance qu'il mérite. Voici trois citations pour commencer à esquisser son portrait :

¹ C. Duflo, P. Sauvanet, *Jazzs*, Paris, MF, 2008, p. 73.

*Slim Gaillard a toujours travaillé dans cette veine comique et burlesque qui caractérise les grands entertainers du music-hall, jouant du langage avec virtuosité, maniant l'absurde avec provocation, créant un univers inimitable où les onomatopées, les dialectes et les néologismes se télescopent dans un feu d'artifice ininterrompu. Slim et ses gaillardises ont largement contribué à la grande fête du jazz.*¹

*Champion toutes catégories de l'absurde, pratiquant avec dextérité un langage inventé de toutes pièces ou se référant phonétiquement à des dialectes réels (l'arménien, le japonais et l'espagnol ont ses préférences), Slim Gaillard constitue un cas à part : il est incontestablement le seul jazzman complètement surréaliste qui se soit produit sur scène. Jazzman, car, qu'il débite à une allure de mitrailleuse le menu d'un restaurant, qu'il joue du piano les paumes tournées vers le ciel ou de la guitare d'une manière qui défie parfois le bon sens, Slim Gaillard swingue.*²

*Pourquoi, chez l'amateur chevronné, cette amitié indestructible à l'égard d'un artiste à la discographie assez mince et, tout compte fait, à l'envergure musicale assez modeste ? Parce qu'il y a des qualités que porte la musique de jazz mais qui, de beaucoup, la dépassent et qui sont, plus largement, des qualités d'existence, chez certains, très sensibles dans le geste, dans la parole. Ainsi chez Fats Waller, chez Dizzy Gillespie, chez Slim Gaillard, les trois plus grands "showmen" de l'aventure jazzique.*³

Gaillardises, swing surréaliste, grand Gaillard — et ajoutons, en l'occurrence : qui mieux que Slim Gaillard aura incarné le rire dans le jazz ? Surtout si l'on pense à son thème fétiche *Laughing in Rhythm*, qui a d'ailleurs servi de titre générique à la dernière réédition discographique en date de son œuvre, du moins entre 1938 et 1952⁴. Tout ce texte pourrait bien sûr se résumer, d'ores et déjà, en un mot : — *Vout* !... (du nom de sa langue imaginaire, dont il existe même un petit dictionnaire). Mais comme il faut bien tout de même développer un peu, tâchons de faire en sorte que cet article tienne dans l'espace imparti — ce qui rime avec *voutie*.

¹ N. Balen, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 1993, p. 249.

² Entrée « Slim Gaillard », *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 362.

³ L. Malson, « Le grand Gaillard », *Le Monde*, numéro du 24 juillet 1982.

⁴ Cf. S. Gaillard, *Laughing in Rhythm* (1938-1952), 4 CD set, Proper Records, 2005.

Le « grand Gaillard »

Si l'on en croit diverses sources¹, l'homme serait né Bulee Rothschild, à Detroit, en 1916 (et mort à Londres, en 1991). Mais lui-même gardait volontiers le mystère autour de sa naissance, disant parfois être né à Pensacola, en Floride, ou à Santa Clara, à Cuba (où il aurait été coupeur de cannes à sucre et récolteur de bananes avec son père, qui l'aurait abandonné comme steward de croisière maritime lors d'un voyage en Crète...) — tout en se réclamant par alliance de la famille Rothschild. En grandissant à Detroit, il aurait exercé de nombreux métiers, comme employé des abattoirs, croque-mort aux pompes funèbres, ouvrier dans les usines Ford, boxeur semi-professionnel ou passeur d'alcool durant la Prohibition. En s'installant à New York, il acquiert la célébrité à la fin des années 1930, en jouant parfois simultanément de plusieurs instruments, ainsi que des claquettes. Avec des « hits » comme *Flat Foot Floogie*, ou déjà *Laughin in Rhythm* (sans oublier le film *Hellzapoppin* en 1941), le duo Slim & Slam rencontre alors un succès grandissant (1938-1942), avant de revenir après-guerre avec Bam Brown à la place de Slam Stewart. Dans les années 1950, on sait que Slim Gaillard côtoie régulièrement au Birdland tout le gratin du jazz (Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, etc.), jusqu'à participer au *Jazz at the Philharmonic* en 1953.

On le perd ensuite davantage de vue. Il semble arrêter la musique, exerçant à nouveau des métiers aussi variés que chapelier, manager de motel, électricien, agriculteur fruitier... ou même acteur pour des rôles ponctuels dans des séries télévisées des années 1970 comme *Drôles de Dames* ou *Mission Impossible* (et plus tard, en 1986, dans le film *Absolute Beginners*). Musicalement parlant, il refait une apparition en 1970 au Monterey Jazz Festival aux côtés de Slam Stewart, puis pour la première fois en Europe à Nice en 1982 (comme

¹ Malgré le croisement des sources papier et numériques, nous n'avons pas pu visionner le documentaire anglais *The World of Slim Gaillard* (BBC, 1989).

on le verra plus loin)... Enfin, il se dit également que sa fille, Janis Hunter, a été la deuxième femme de Marvin Gaye.

Au-delà de la stricte biographie, qui, on le voit, n'a rien d'une science exacte, mieux vaut sans doute faire confiance à la littérature pour avoir une idée, ou une image, de ce que put représenter quelqu'un comme Slim Gaillard : « Lewis Carroll de la musique de jazz » pour Boris Vian, et ni plus ni moins que « Dieu » pour Dean, le personnage de *Sur la route*. Voici maintenant ces deux extraits, le second devant être cité plus longuement pour respecter le style et le souffle de Jack Kerouac :

...un des plus curieux phénomènes du jazz, Slim Gaillard. Lewis Carroll de la musique de jazz, Slim Gaillard est une sorte de clown dément et jovial qui se fabrique une langue à lui et la chante à sa façon à lui en s'accompagnant sur la guitare, au piano, sur une batterie, sur n'importe quoi, avec accompagnement d'éclats de rire, de bongo, de basse, de tout ce qui se trouve là [...]. Il parodie avec humour les rythmes cubains, la basse-cour, Yma Sumac, les menus arméniens, les saxo ténors déchaînés... Rien de plus tonique qu'un disque de Slim ; passez celui-là au matin et vous démarrerez du bon pied... (Blue Star GLP 6998)¹

Une nuit pourtant la folie nous reprit soudain les deux ; on alla voir Slim Gaillard dans une petite boîte de Frisco. Slim Gaillard est un grand nègre maigre avec de gros yeux tristes, qui parle toujours comme ça : "Ça colleourouni" et "Qu'est-ce que tu dis d'un verre de bourbonorouni ?" A Frisco de grandes foules passionnées de jeunes demi-intellectuels s'asseyaient à ses pieds pour l'entendre au piano, à la guitare et aux bongos. [...] Slim est assis au piano et frappe deux notes, deux do, puis deux encore, puis un, puis deux, et soudain le gros gaillard de contrebassiste s'éveille d'un rêve et se rend compte que Slim est en train de jouer C-Jam Blues et il fourrage la corde de son gros index et le bourdon balaïze de la contrebasse commence et tout le monde se met à tanguer et Slim semble aussi triste que jamais, et ils se mettent à souffler du jazz pendant une demi-heure et puis Slim, comme furieux, se jette sur les bongos et joue des rythmes cubains d'une vélocité frénétique et gueule des trucs délirants en espagnol, en arabe, et dialecte péruvien, en égyptien, en toutes les langues qu'il connaît et il connaît des langues innombrables. En fin de compte, le set se termine ; chaque set dure deux heures. Slim Gaillard va se planter contre un pilier, regardant tristement par-dessus la tête des gens pendant qu'on vient lui parler, un verre de bourbon dans la main. "Bourbon-orouni... Merci-ovauti..." Personne ne sait où se

¹ B. Vian, « Jazz pour les rois », *Arts*, 19 janvier 1955 (repris dans *Ecrits sur le jazz*, Paris, Le Livre de Poche, 1999).

trouve Slim Gaillard. Une fois, Dean fit un rêve où il était sur le point d'avoir un bébé et son ventre boursoufflé tournait au bleu tandis qu'il gisait sur la pelouse d'un hôpital de Californie. Sous un arbre, avec un groupe d'hommes de couleur, était assis Slim Gaillard. Dean tournait vers lui des yeux désespérés de mère. Slim dit : "Et voilà-orouni". Maintenant Dean était près de lui, il était près de son Dieu ; il pensait que Slim était Dieu...¹

Laughing in Rhythm

Afin de tenter d'approcher à notre tour la *musica divina* — ou plus exactement, car nous ne sommes pas dans le même contexte que Boèce, la « musique-orouni » —, la solution la plus simple consiste maintenant à l'écouter : faute de pouvoir joindre ces enregistrements au présent article, mais en prévision d'une analyse suffisamment précise, nous ne saurions trop conseiller au lecteur bien intentionné

¹ J. Kerouac, *Sur la route* (*On The Road*, version de 1957), Paris, Gallimard, 1972, ch. 11 (traduction modifiée). Voici pour la saveur du texte original : « *But one night we suddenly went mad together again; we went to see Slim Gaillard in a little Frisco nightclub. Slim Gaillard is a tall, thin Negro with big sad eyes who's always saying, "Right-orooni" and "How about a little bourbon-orooni. In Frisco great eager crowds of young semi-intellectuals sat at his feet and listened to him on the piano, guitar, and bongo drums. [...] Slim sits down at the piano and hits two notes, two Cs, then two more, then one, then two, and suddenly the big burly bass-player wakes up from a reverie and realizes Slim is playing "C-Jam Blues" and he slugs in his big forefinger on the string and the big booming beat begins and everybody starts rocking and Slim looks up just as sad as ever, and they blow jazz for half an hour, and then Slim goes mad and grabs the bongos and plays tremendous rapid Cubana beats and yells crazy things in Spanish, in Arabic, in Peruvian dialect, in Egyptian, in every language he knows, and he knows innumerable languages. Finally the set is over ; each set takes two hours. Slim Gaillard goes and stands against a post, looking sadly over everybody's head as people come to talk to him. A bourbon is slipped in his hand. "Bourbon-orooni — thank-you-ovauti..." Nobody knows where Slim Gaillard is. Dean once had a dream that he was having a baby and his belly was all bloated up blue as he lay on the grass of a California hospital. Under a tree, with a group of colored men, sat Slim Gaillard. Dean turned despairing eyes of a mother to him. Slim said "There you go-orooni". Now Dean approached him, he approached his God ; he thought Slim was God... ».*

de se les procurer et de les joindre à sa discothèque, si ce n'est déjà fait (d'autant qu'ils remplacent avantageusement les anti-dépresseurs dans l'armoire à pharmacie). Dans la suite de l'article, et malgré l'aspect un peu trop formel d'une liste qui pourrait paraître rébarbative, chaque enregistrement figure d'abord sous ses références exactes, en utilisant les abréviations les plus courantes pour les instruments de musique. Voici pas moins de quatre versions différentes du thème qui nous occupe ici : *Laughing in Rhythm*.

1. Slim And Slam : Slim Gaillard (g, voc), Slam Stewart (b, voc), Kenneth Hollon (ts), Sam Allen (p), Pompey "Guts" Dobson (dm), New York, 17 août 1938, Vocalion 4461.

La toute première version de *Laughing in Rhythm* date précisément du 17 août 1938, enregistrée à New York lors d'une séance pour les disques Vocalion. Trois mois avant, Slim et Slam venaient juste d'enregistrer ce qui fut leur premier grand succès, *The Flat Foot Floogie (with a Floy Floy)*. Dans cette première version, donc, les rires semblent à peu près maîtrisés au début, judicieusement placés sur les syncopes du thème principal (de forme AABA, en tonalité de do). Mais l'intérêt de cette première version enregistrée, par rapport aux autres que nous commenterons ensuite, est qu'elle se termine en fou-rire général (depuis la troisième grille à 01:45 en réalité), qui, lui, paraît nettement moins maîtrisé, comme en témoigne la quinte de toux finale... D'ailleurs, après le minutage à 02:16, qui marque la fin de la dernière grille, il reste une vingtaine de secondes sans musique : par conséquent, soit le rire est rythmique, « en place » pourrait-on dire, soit il se libère du rythme et explose finalement de façon contagieuse, en gagnant apparemment tous les musiciens de la séance. Le rire en groupe circule comme le rythme, mais ici c'est à la fois l'un avec l'autre sous une forme syncopée, et l'un après l'autre sous une autre forme plus libre, comme si tout devait finir en rythme, mais surtout en rire. On notera également un essai du saxophoniste ténor, au début du deuxième A de son chorus (à 01:03), pour imiter

un rire ascendant... mais qui est somme toute moins convaincant que dans la seconde occurrence de *Laughing in Rhythm* qui suit.

2. Sidney Bechet and his New Orleans Feetwarmers : Sidney Bechet (ss), Henry Goodwin (tp, voc), Vic Dickenson (tb, voc), Don Donaldson (p), Ernest Williamson (b), Manzie Johnson (dm), New York, 14 octobre 1941, Victor.

Le tempo choisi est ici beaucoup plus rapide, à tel point que les syncopes de rire sur les temps faibles du thème semblent rejoindre les temps forts. Autres différences notables, les dix secondes d'introduction, et surtout les paroles ajoutées sur la partie B du thème, qui à la fois donnent un nouveau repère sémantique et rendent la chanson peut-être un peu anecdotique (« *Now when you're feeling low down / And troubles come your way / It's fine to have a slowdown / And laugh your blues away* »)... Mais le moment marquant se trouve ici à 00:50 du minutage : c'est l'intervention de Sidney Bechet, ou comment faire rire un saxophone soprano (grâce à la fois à un effet de *growl* et quelques notes suivantes en cascade) — bien avant qu'un certain Ornette Coleman, à son tour mais dans un autre genre, ne fasse rire son saxophone alto en plastique.

3. Evan Parker, Lol Coxhill (ss, voc), Brian Lemon (p), Dave Green (b, voc), Charlie Watts (dm, voc). *Vol pour Sidney (aller)*, 1992, nato 53001.2.

Il s'agit là de la reprise par Charlie Watts (accessoirement batteur des Rolling Stones) sur le disque d'hommage à Bechet intitulé *Vol pour Sidney (aller)*. Avec d'autres paroles signées Lol Coxhill, la progression du titre est globalement la même : d'un rire maîtrisé au début, la musique est gagnée progressivement par l'éclat de rire général, annoncé non plus ici par le rire du soprano, mais par les citations jazzistiques devenues aberrantes dans un tel contexte — avec une chute volontairement sèche et abrupte. L'ensemble du

disque brille d'ailleurs par son éclectisme, ce qui n'empêche pas un hommage vibrant, auquel ce titre donne en quelque sorte son unité.

4. Slim Gaillard and his Peruvians : Slim Gaillard (g, voc), Dick Hyman (p), Ernie Sheppard (b, voc), Herbie Lovelle (dm), Pepe Benque (cga), New York, 5 mars 1951, Mercury 5606.

Treize ans après la première version, tout commence ici par un éclat de rire... On revient à un tempo plus lent, on baisse d'ailleurs d'un ton (ici en si bémol), avec à nouveau d'autres paroles, partiellement improvisées sans doute d'ailleurs, selon la coutume de Slim Gaillard lui-même (qui place ici quelques *vouties* et même quelques syllabes évoquant l'hébreu ou l'arménien, vers la fin à 02:36). Sont à noter également, après plusieurs écoutes, les variations subtiles à l'intérieur des différents « refrains » à base de rires syncopés (qui montrent là encore leur aspect plus ou moins maîtrisé, mais sans doute plus que moins) : à 00:22, sur le deuxième A de la grille, la grosse respiration de gorge qui produit un effet de mouvement (un peu comme une cymbale charleston ouverte puis fermée) vers la troisième occurrence du rire ; à 00:50, sur le troisième A de la grille, exactement à la même place rythmiquement stratégique, on entend le rire qui passe — comme tout naturellement — de la syncope au triolet ; à 02:40, lors de la dernière reprise du thème, on retrouve — comme par hasard — les deux procédés précédents (la respiration de gorge et le triolet), avant l'explosion finale en éclats de rire cette fois-ci moins contrôlés (mais davantage malgré tout que dans la première version).

S'il fallait choisir une version de référence, ce serait sans nul doute celle-ci. Peut-être subjectivement parce qu'elle fut la première écoutée, mais peut-être plus objectivement parce que c'est dans cette version que rire et rythme font le meilleur « ménage ». C'est au fond la version la plus *musicale* de toutes, au sens où la tension entre rire voulu et rire subi est la plus stimulante, sans négliger le chorus *groovy* à souhait de Slim à la guitare (quelque chose comme du *Groove Juice Special*)... Sur un tempo suffisamment lent, chaloupé, le rire en

rythme, ou plutôt le rythme en rire, se fait spasme sympathique, hoquet communicatif (comme d'ailleurs sur l'autre titre, plus animalier, de *Chicken Rhythm*). Si le propre du rire est de s'auto-entretenir, tout en se communiquant, il y a ici à l'évidence quelque chose de commun au rire et au rythme.

On connaît d'ailleurs l'histoire du premier rire enregistré et produit sur disque (du moins le suppose-t-on) : le *Lachplatte* enregistré en août 1920 à Berlin pour les disques Beka (par le cornettiste Otto Rathke, jouant une musique censée être triste, mais qui déclenche également le rire de Lucie Bernardo), passé ensuite sur la firme OKeh en 1923, sous le nom devenu célèbre de *The Laughing Record*. Mais il s'agit ici d'un rire très différent, car il n'est pas rythmique, il n'est pas *en lui-même* musical : il s'oppose même à la musique, car le rire moqueur apparaît *contre* elle, tout en étant déclenché par elle. Par contraste, on voit donc à quel point la solution choisie par Slim Gaillard et Slam Stewart est géniale, ni plus ni moins : car il s'agit bien ici d'importer un certain phénomène sonore de la voix humaine (autre que la voix parlée, le chant, ou le cri) dans la musique, et d'en faire quelque chose de musical à part entière.

Cette performance, car c'en est une, a donné lieu à quelques interprétations, peut-être pas suffisamment à notre goût. Le 7 février 2007, Bob Dylan présentait le quarantième épisode (sur cinquante) du premier volet de son émission de radio *Theme Time Radio Hour* (sur XM Satellite Radio), cette fois-ci consacrée au rire dans la musique, qu'il décidait d'ouvrir avec cette version de 1938. Son analyse est intéressante pour nous : « Slim Gaillard trouve la connexion entre rire et rythme (*the connexion between laughter and rhythm*)... ou plus exactement le rythme en rire (*definitely rhythm in laughter*). »¹ Dylan ne dit pas le rire en rythme, mais bien le rythme

¹ B. Dylan, *Introduction of Theme Time Radio Hour, episode 40 (Laughter)*, 2007, [youtube.com/watch?v=4NZGALW21CM](https://www.youtube.com/watch?v=4NZGALW21CM) [consulté le 19/11/2014]. A noter que, sur la *playlist* de l'émission (le conducteur, en langage radiophonique français) actuellement disponible sur internet, la version mentionnée est celle de 1938, tandis que Dylan commente bien celle de 1951 !

en rire, qu'on pourrait aussi traduire par le rythme dans le rire : autant dire, donc, que c'est bien ici la musique qui est première, en ce qu'elle donne son rythme au rire qu'elle doit produire. Les musiciens décident de rire : c'est au départ une décision consciente, une décision musicale ; mais, comme dans la première version, le rire finit lui-même par l'emporter sur le rythme. Se forcer à rire artificiellement produit paradoxalement un rire naturel, seul puis en groupe, et d'autant plus spontané qu'il finit par se mêler à la musique elle-même.

Par comparaison, la définition bergsonienne du rire proprement humain est bien connue, et répétée à satiété : « du mécanique plaqué sur du vivant »¹. Or ici, force est de reconnaître que ce n'est pas de cela qu'il s'agit : non pas du mécanique plaqué sur du vivant, mais une situation musicale dans laquelle du vivant interagit avec du rythmique. Pour le dire d'une formule : ici, *le rire est rythmisé*. Et c'est cette rythmisation du rire, qui est aussi une musicalisation, une stylisation (mais pas une mécanisation), qui finit par produire un effet en lui-même comique et communicatif, un peu comme si, se forçant à rire, on finissait par rire « pour de vrai »... C'est de l'« auto-musicalisation », quelque part entre l'auto-suggestion et l'auto-médication. Donc en réalité la musique est en quelque sorte première, c'est elle qui donne son cadre au rire, et c'est pourquoi cela sonne si facilement artificiel, sauf dans les meilleures versions (ici à notre avis au nombre de quatre). Car il en existe bien sûr beaucoup d'autres, y compris des reprises actuelles, très diverses sur YouTube ou ailleurs, globalement peu convaincantes, faut-il le souligner (et il serait fastidieux de voir pourquoi : sentiment d'artifice trop marqué, manque de finesse dans le phrasé, ou envahissement inutile du rire qui perd le rythme, etc.).

L'éternel retour

On sait que Slim Gaillard est revenu en Europe, et notamment en France en 1982, en montant sur la scène de la Grande Parade du Jazz

¹ H. Bergson, *Le Rire*, in *Œuvres*, « Édition du Centenaire », PUF, 1959, p. 410.

de Nice, apparemment encouragé par Dizzy Gillespie, et peut-être aussi par Slam Stewart lui-même, qui y avait ses habitudes (notamment avec son compère contrebassiste et chanteur Major Holley). Personnellement et très exactement, l'auteur de ces lignes se souvient de l'avoir vu en concert à Nice le 17 juillet 1982, et peut attester du rire communicatif qui s'emparait alors de l'assistance... Car le rire, ce n'est pas seulement celui des musiciens, c'est bien aussi celui du public. Voici ce qu'écrivait Lucien Malson à l'époque :

Pour le dernier week-end [du festival], on attendait Slim Gaillard. A vrai dire, il ne s'est pas passé d'année, depuis la libération, sans qu'on attende, périodiquement, Slim Gaillard. Extravagant jongleur en langue américaine, destructeur et créateur de mots, celui que Boris Vian a comparé à l'auteur d'Alice au pays des merveilles, et dont Jack Kerouac, fasciné, a tracé un impérissable portrait, Slim Gaillard avait, à la fin de la décennie 50, quitté la scène, abandonné le métier, sans s'être jamais rendu en Europe. On croyait savoir qu'il vivait en Californie. On annonçait sa réincarnation, ici et là, puis sa nouvelle et prolongée disparition. Il prenait pour nous, plus allait le temps, la consistance d'un songe. [...]

Samedi [17 juillet 1982], donc, on espérait voir enfin Slim Gaillard sur les planches [...]. A dix-huit heures quinze, un machiniste déposa sur le plateau un "ampli" de guitare. Premier signe que le héros était bien là. Quelques instants plus tard, le voici, en effet. Du moins on devine que c'est Slim Gaillard, cet homme qui, sorti du côté droit des coulisses, s'avance avec un grand corps svelte et une gueule de loup de mer, de pêcheur de baleines. Le doute cède complètement quand le boucanier saisit le micro : oui, c'est la voix, la voix sombre, grave, de Slim's Jam et de l'Opera in Vout qui salue la foule avec élégance et malice...¹

À propos de la réédition-compilation *Opera in Vout* parue chez Verve cette année-là, en 1982, c'est d'ailleurs le même Lucien Malson qui écrivait dans sa critique du disque : voici notamment de « Slim Gaillard, en juillet, lors d'un passage imprévu à Nice... le rire cadencé, qui a beaucoup marqué Salvador (*Laughin' in Rhythm*) »². De fait, le thème le plus proche du *Laughing in Rhythm* original est sans doute le *Ha ! Ha ! Ha !* de Salvador... (à écouter dans l'enregistrement à l'Alhambra, en 1960 à Paris). Mais, si une influence

¹ L. Malson, *art. cit.*

² L. Malson, « Slim Gaillard : *Opera in Vout* », *Le Monde*, numéro du 23 août 1982.

évidente se fait sentir, l'écoute est surtout révélatrice du talent propre du chanteur français : car ici, accompagné de cuivres, le rire devient mélodie au moins autant que rythme. Par rapport à Slim Gaillard, et comme le disait Bob Dylan, Henri Salvador montre aussi qu'il y a d'autres façons d'allier rire et rythme... le grand Gaillard restant ici à la fois absolument précurseur et inimitable.

Cette même année enfin, au festival de Nice également, était programmé un certain Bobby McFerrin. C'était la grande époque avant *Don't worry be happy...* où il jouait notamment avec les Freeman père et fils (Von et Chico), accompagnés de Clyde Criner, Cecil McBee et Billy Hart. Soit un tout autre jazz, apparemment, et une tout autre génération. Mais une chose au moins les réunissait alors, Slim Gaillard et lui : la liberté de la voix humaine dans le jazz, ou plus exactement l'importation dans la musique de sons humains « bruts » pris comme matériau sonore, plus ou moins aléatoire d'ailleurs. En effet, Bobby McFerrin avait pris l'habitude, à un moment convenu du spectacle avec les autres musiciens, de prendre auprès de sa femme sur scène leur bébé de quelques mois entre les bras... et le bébé de se mettre, non à chanter certes, mais à babiller, et à s'écouter babiller, testant sa voix amplifiée dans le microphone, et jouant de la sorte avec la musique qui ne s'était pas arrêtée — de façon très émouvante, ce soir-là, pour le public des arènes de Cimiez¹. Comme à l'opposé, il faut bien avouer que Slim Gaillard n'avait pas besoin de bébé sur scène : il était en quelque sorte son propre bébé. Car, pour le dire avec Kerouac encore aujourd'hui, « personne ne sait où se trouve Slim Gaillard »...

Au-delà d'un simple portrait monographique de jazzman fantasque et fantastique, on aura en tout cas essayé de comprendre ce qui se joue musicalement, esthétiquement et anthropologiquement dans le rire en rythme (*laughing in rhythm*), ou le rythme en rire

¹ Pour une description plus détaillée de cet épisode, dont il demeure un enregistrement, voir *Jazzs, op. cit.*, ch. 2.

(rhythm in laughter) — quelque part entre la syncope voulue de la musique et la syncope vécue du corps. Mais comme dit en commençant, et vu l'espace restant, tout cet article pourrait enfin se résumer en quelques mots : — *Solid ? Sabroso Clap Clap !*

Pierre SAUVANET

Chapitre 14

Le rire d'Henri Salvador... peut en cacher un autre



Sylvie Chalaye

Le fou rire légendaire d'Henri Salvador aura marqué l'histoire de la variété française. La figure d'Henri Salvador est associée au rire, un rire qui sera même la signature de l'artiste et qu'il va déployer sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de rire aux éclats, de faire rire ou de tourner en dérision les situations tragiques et en ridicule les aventures héroïques. Jamais un artiste n'aura été aussi souvent photographié en plein éclat de rire, que ce soit pour les couvertures de magazine, les affiches et bien sûr les pochettes de disques. Mais le rire d'Henri Salvador ne se départit jamais de la musique, il est intrinsèquement associé au jazz. Il y a dans son rire un détachement et une vibration, celle d'une musique de dépassement, la fausse désinvolture du jazzman. Non seulement Henri Salvador a utilisé son rire comme un instrument musical, mais il s'est aussi amusé de son rire et des réactions qu'il provoquait dans le public. On a facilement réduit l'artiste à un amuseur, car sa célébrité dans les années soixante passe par la télévision et touche des millions de Français. Or Henri Salvador est d'abord un musicien dans l'âme. Il a découvert le jazz à Paris en écoutant des disques de Duke Ellington et très vite se passionne pour Django Reinhardt. La guitare sera son instrument, mais c'est seul

qu'il apprend à en jouer, reproduisant accords et mélodies à l'oreille. Son frère André et aussi musicien et bientôt ils courent ensemble le cachet. Le jazz est en vogue, on cherche des musiciens pour jouer les morceaux à la mode et Henri ajoute une corde à sa guitare : il aime faire le pitre et inventer des bouffonneries.

Les premiers concerts qu'il donne avec son frère André avant-guerre jouent déjà sur des effets humoristiques. Puis Henri est engagé au Jimmy's, un cabaret huppé qui vient d'ouvrir rue Huygens. Il s'y fait des relations et aura même l'occasion d'accompagner Django Reinhardt qu'il admirait tant. Mais, c'est la déclaration de guerre et bientôt l'occupation. Démobilisé, Henri Salvador passe en zone libre et, comme beaucoup d'artistes séjourne à Nice. Il rejoint l'orchestre de Bernard Hilda au Maxim's. Ray Ventura qui avait senti le potentiel du jeune Henri Salvador qui sait autant faire le clown que pousser la chansonnette sentimentale, l'engage dans son orchestre comme accompagnateur et fantaisiste. Mais Ray Ventura qui est juif, préfère bientôt quitter l'Europe et Henri Salvador qui craint d'être expédié en Allemagne par le STO s'embarque avec l'orchestre pour le Brésil. Engagé au Casino da Urca, l'orchestre français a bien du mal à conquérir le public et c'est un pastiche de Popeye qui sauve un soir le spectacle. Henri Salvador joue la brute épaisse, la bouille déformée, jouant des biscotos qu'il n'a pas... Popeye à l'époque symbolise la force de l'homme blanc américain, et la caricature en Amérique latine fait mouche. Serge Le Vaillant en fait un moment emblématique, celui d'une révélation :

Puisqu'il y a barrière de langage, Henri lance d'abord un éclat de rire qui sera compris de tous. Puis, il devient Popeye, dans une pantomime qu'il travaille depuis longtemps. C'est un labyrinthe qui se dessine selon les réactions du public. Quelles qu'elles soient, comme un chat, il retombera sur ses pattes. C'est la grande école du music-hall qui s'exprime à l'instar de Maurice Chevalier qui en a défini les règles et dont Salvador retiendra à jamais les leçons. L'artiste ne s'impose plus, il paraît proposer. Négligé par les chanteurs réalistes, au jeu minimaliste, le corps devient essentiel. Henri danse, grimace, gesticule, marche en paraissant glisser dans les airs. Il donne encore à voir lorsqu'il enchaîne avec « Maladie d'amour » où sur l'intro il

*fait aller et venir sa guitare comme une cloche d'église. Et toujours ce rire qui ponctue les effets, manière de dire désolé, je vous ai bien eu.*¹

Henri Salvador devient une vedette au Brésil. Il exploite la séduction de son rire et en fait une botte secrète, un tour de magie, un sésame pour forcer le destin et se sortir des situations difficiles, un joker pour ne pas souffrir, ou plutôt cacher sa souffrance et donner le change.

Une aura comique

Henri Salvador connaît le pouvoir communicatif de son rire. C'est au cirque Medrano qu'il en a fait tout jeune l'expérience quand le clown Rhum qu'il vient voir tous les dimanches convie le gamin en coulisse et lui propose d'assister au spectacle gratis s'il rit ainsi chaque soir. Rhum se lie d'amitié avec le gamin et lui apprend quelques astuces de clown. Ce rire est une esquive, une parade, le moyen de se sortir des situations compliquées et d'emporter l'adhésion sans explication. C'est le rire qui fait rire, ce rire auquel on réduit facilement « le nègre », un rire qui stigmatise sa naïveté aux yeux du Blanc. Le rire du nègre grand enfant. C'est avec ce « rire Banania » que Senghor souhaitait déchirer sur tous les murs de France qu'Henri Salvador a jonglé toute sa carrière d'artiste, jouant sur un double jeu hérité des *blackface*. Quand il crée en 1956 ce fameux sketch plein d'ironie qui consiste à dire « inutile que je vous raconte des histoires drôles, cher public, puisqu'il suffit que je rigole pour que vous rigoliez à votre tour et cela tombe bien car je suis paresseux », ce sont justement les stigmates du Jim Crow feignant et rigolard dans l'œil du maître :

Imaginez-vous que l'autre jour j'ai ri, et après avoir ri, j'ai constaté que les gens m'ayant entendu rire, ont ri de m'avoir entendu rire. », explique-t-il à son public. « Alors je me suis dit, c'est très simple ! Il est complètement ridicule que je perde mon

¹ S. Le Vaillant, *Henri Salvador. L'élégance du funambule*, Paris, Textuel, 2008, p. 62.

*temps à faire des sketches pour essayer de faire rire, je n'ai qu'à rire. Evidemment ce serait trop fatigant de rire comme cela tous les soirs, surtout feignant comme je suis, alors j'ai enregistré mon rire sur un disque et avec votre permission nous allons m'écouter rire.*¹

Très admiratifs des crooners américains, Henri Salvador s'était donné comme modèle Nat King Col et Franck Sinatra, mais son désir d'être un chanteur de charme, il devra le remiser jusqu'à la fin de sa vie. C'est le fantaisiste qui plaisait et qui emportait le succès.

Registre et variation

La dimension jazz du rire d'Henri Salvador réside dans l'exploitation instrumentale qu'il en fait, jouant de la vibration sur toute sorte de modulations et de registres, et travaillant à une vraie musicalité. Bien sûr le morceau « Ah ! Ah ! Ah ! » qu'il crée en 1960 semble une plaisanterie et ne se prend pas au sérieux. Il y a pourtant bel et bien là un projet esthétique qui relève du pied de nez et s'appuie clairement sur le scat. On y entend l'accompagnement d'un orchestre, mais au lieu de chanter, Henri Salvador rit en rythme et propose même quelques variations mélodiques de son rire. Contraint à être reconnu comme artiste en tant que rigolo, Henri Salvador va concentrer toute son invention jazzistique et technique dans ce registre humoristique qui plaisait au public et, il faut bien le dire, aux maisons de disques. Son rire, il va alors en faire une marque de fabrique. Il crée des sketches musicaux et chorégraphiques dont la dynamique puise dans la rythmique jazz, comme les effets vocaux détournés à des fins humoristiques. On pense au « Blues du dentiste », à « Dracula Cha cha », à « Count Basie », à « J'aime tes genoux »... et à bien d'autres chansons encore.

Avec « Fugue en rires », qu'il sort en 1970, il construit une véritable composition musicale soutenue par une batterie avec toutes

¹ « Le rire » dans l'album « Henri Salvador s'amuse », sorti en 1956. Voir archives de l'ORTF, le 20 octobre 1966, ina.fr, <http://www.dailymotion.com/video/x4qv0z>

sortes de variations de son propre rire enregistrées comme plusieurs instruments qui entreraient en chorus. On s'aperçoit que Salvador travaille son rire, comme on travaille sa voix et qu'il en fait un médium avec toutes sortes de registres, de tonalités, d'amplitude, toutes sortes de vibrato également.

Le sens du pastiche

Pastiche et détournement sont au cœur du jazz, il s'agit même fondamentalement de ce qui relève de la variation et que l'on retrouve à l'origine du geste du cake-walk. Or Henri Salvador puise chez des artistes africains-américains le goût de la grimace et du rire. On pense bien sûr à Fats Waller, mais aussi à Armstrong ou à Cab Calloway. Son sens du pastiche musical va se développer aux côtés de Boris Vian et d'un long compagnonnage qui unira les deux artistes. Les chansons humoristiques qu'ils écrivent ensemble jouent sur le détournement et la parodie. Mais ce que l'on prend facilement pour de la rigolade est plus complexe que l'on croit. Une chanson comme « Faut rigoler » est particulièrement édifiante. L'apparence rigolarde de la chanson recèle une attaque anti-coloniale qui dans le contexte des années 50 passera subrepticement inaperçue auprès du public de Métropole. On comprend clairement aujourd'hui qu'en chantant « nos ancêtres les gaulois », Henri Salvador mène une charge ironique contre l'instruction publique aux colonies.

Avec Boris Vian et Michel Legrand, Salvador lance en 1956 un canular qui le rattrape malgré lui. Michel Legrand rentre de New York avec des enregistrements de Bill Haley, qui fait fureur aux Etats-Unis. Un Rock and Roll fait par les Blancs pour les Blancs et lancé à grands renforts publicitaires. La bande de Salvador s'amuse à tourner en dérision ce rockabilly blanchi et dévoyé. Sous le nom d'Henry Cording pour Salvador, Vernon Sinclair pour Vian et Mig Bike pour Legrand, ils seront les premiers à graver du rock français au moment où Elvis Presley s'impose outre-Atlantique. L'engagement idéologique qui sous-tend leur action de dérision n'est pas à sous-estimer. Henri Cording se moque d'abord de la récupération

blanche de cette musique noire populaire. « Rock Hoquet » ou « Va t'faire cuire un œuf man » s'adresse à ces imitateurs opportunistes. Même provocation quand Salvador s'amuse à mettre Racine et Corneille en Rock and Roll. Une façon de retourner la récupération de la musique noire en récupérant à son tour les vers des grands classiques français, symbole de la culture occidentale. Ce disque auto-produit par Salvador, diffusé par Philips et qu'il enregistre avec l'orchestre de Gérard Lévecque paraît une énigme, mais « Cid rock », « Athalie rock » ou « Horace rock » ce ne sont rien de plus que quelques bouffonneries anti-coloniales en pleine guerre d'Algérie. Il suffit de réécouter les paroles. Les extraits que Salvador met en musique dénoncent l'impérialisme brutal qui conduit aux guerres sanguinaires et aux terrorismes, mais avec la langue de Racine et Corneille, on n'y voit que du feu !

Une énergie jazz

Derrière le rire d'Henri Salvador et les numéros qu'il va jouer durant toute sa carrière, il y a un corps dansant et un sens de la dramaticité qu'il va choisir de faire passer par la télévision. Salvador a cette énergie rythmique et musicale qui caractérise le comique d'artistes comme Charlie Chaplin ou Louis de Funès, dont il ne faut pas oublier qu'il était lui aussi musicien de jazz. En 1955, Salvador tourne *Bonjour Sourire* avec Annie Cordy et Louis de Funès, et dans plusieurs des numéros qui sont les siens, on reconnaît le geste musical et chorégraphique que l'on retrouvera dans les scopitones et les émissions de télévision qu'il produit entre 1965 et 1973, comme « Salves d'or » puis « Dimanche Salvador ». Son concept humoristique s'appuie sur la musique et le tempo, mais aussi sur des situations dramatiques efficaces et des mises en scène très théâtrales. Econome de paroles, Salvador utilise le scat et les moyens techniques du petit écran ; le montage lui permet de jouer tous les personnages et les gros plans, de déployer son registre de grimaces. Il incarne tous les rôles, se travestit, joue les transformistes, change d'accent, de sexe, d'âge, et ces métamorphoses humoristiques font complètement

oublier son apparaître afro-caribéen. Henri Salvador mène le show à l'américaine et amène le music-hall dans le salon de tous les Français. Et ce n'était pas un moindre défi que de devenir une vedette populaire adulée du grand public, quand on vous a rangé dans la catégorie « chanteur des îles fantaisiste ». Habillé en frac blanc avec son chapeau haut de forme, il mène la danse et convoque à l'image une palette d'artistes métissés. Avec « c'est rigolo », une chanson qui revisite « just a gigolo », Salvador accueille les spectateurs du dimanche soir dans son univers humoristique et jazzy. Belle revanche pour l'artiste guyanais qui a choisi de ne pas traiter frontalement du racisme et de la question noire, mais a avancé « rock and roll »¹ comme disent les bluesmen.

L'esprit du blues habite d'ailleurs très fortement son style musical : le goût des petites histoires personnelles en trois mots, des anecdotes en passant ... Il est presque systématiquement l'anti-héros de ses chansons, du petit indien au destin parsemé de miracles à Zorro qui arrive sans se presser mais avec « ses bottes et son vieux banjo », en passant par « Clopin-clopant », « Syracuse », « Je bois à ton souvenir », « Dans mon île », ou encore « J'étais une bonne chanson »... et la liste est longue.

Le rire d'Henri Salvador cache, l'air de ne pas y toucher, un jazzman étonnant qui a participé à l'épopée historique du jazz, mais a su aussi le populariser en France auprès de la jeunesse et du grand public. Sacré subterfuge créateur, hérité du marronnage, son rire lui a permis d'occuper la scène près de 70 ans² sans jamais être là où on

¹ « Rock and roll » est une expression de l'argot africain-américain que l'on trouve dans des chansons de blues et qui signifie rester debout et aller de l'avant - se maintenir solidement dans son intégrité ("*rock*"), et avancer, sans à-coups ("*roll*").

² Henri Salvador tire sa révérence en 2008, mais ce n'est pas sans avoir relancé sa carrière en 2000 avec un album qui lui vaut un succès retentissant : « Chambre avec vue ».

l'attendait et d'imposer sans crier gare son inventivité artistique noire et singulière.

Sylvie CHALAYE

Conclusion

Trois lignes de sons et de sens pour conclure



Pierre Letessier

Au terme de notre enquête sur les rires de jazz, la somme des échantillons sonores et de leurs analyses confirme le titre pluriel du volume. Il n'y a pas un mais plusieurs rires de jazz. Ce qui s'est traduit par un champ d'études particulièrement large. Si on peut distinguer trois grands types de rires en général, celui qui exprime des émotions (la joie, la colère...), celui qui marque un mode de communication sociale (le rire de connivence et d'intégration, ou au contraire, celui qui marque un écart avec une situation ou un groupe) et celui qui est produit par le comique, les chapitres qui composent ce volume ne se limitent pas – comme tel est souvent le cas¹ – au troisième, mais envisagent (tout en privilégiant néanmoins ce dernier) les trois types de rires. Et, aussi par voie de conséquence, les rires étudiés y sont aussi bien ceux des auditeurs/spectateurs que ceux des artistes eux-mêmes.

Pluralité des rires ne signifie donc pas simple variété. Il est possible au contraire de distinguer dans cette pluralité des lignes de

¹ C'est le cas du *Rire* de Bergson.

sons et de sens particulières, qui toutes réunies dessinent une identité propre aux rires de jazz... et donc au jazz aussi. Ne reconnaît-on pas quelqu'un à son rire ? De ces lignes de sons et de sens, nous en retracerons trois en forme de conclusion.

La première ligne est celle de l'ambivalence des rires, qui suppose que ceux-ci ne sont pas le simple produit d'un effet comique, mais font référence, d'une façon plus ou moins délibérée, à un sentiment ou une situation douloureuse ou même insupportable. Cette réversibilité des rires, qui est déjà celle du *blackface*, et que la première partie du volume étudie, se retrouve dans de nombreux chapitres. Si Bergson pose dès le début de sa première étude sur *Le Rire* un degré d'insensibilité ponctuelle comme préalable au rire, il semble que ce degré soit particulièrement réduit dans le jazz, et que l'idée d'un monde effondré et en perte de sens se fasse entendre à travers ces éclats sonores. Rire pour ne pas pleurer... Est-ce parce que, même si le jazz a échappé aujourd'hui à son référent historique qu'est l'histoire des Noirs en Amérique, ce référent est pourtant encore présent ? Ce n'est pas un hasard du moins si des convergences ont pu apparaître entre l'existentialisme européen et la culture africaine-américaine autour du sentiment de l'absurde¹. Dans un monde désenchanté, dans un quotidien violent et chaotique, les rires prennent alors souvent un sens particulier, dans la mesure où ils constituent une défense et une action pleines de fragilité et de panache. La dimension transgressive du rire jazz, comme façon de dénoncer, de dire non et de déconstruire est une force dévastatrice, mais qui ne tient pourtant bel et bien qu'à un simple rire. Le dramaturge Koffi Kwahulé, qui affirme écrire jazz, ne dit pas autre chose :

*Faire du jazz, c'est contester ce qui est arrêté et qui semble figé à jamais. C'est un grand rire dans le monde, une faille. C'est pour cela que j'aime tant Armstrong et Dizzy Gillespie, leur rire éclatant devant ce monde qui fait tout pour oublier sa faiblesse.*²

¹ Voir E. Parent, « Humour et *signifying* dans la tradition américaine », in F. Hofstein (dir.), *L'Art du jazz*, Éditions du Félin, 2011, p. 94-97.

² K. Kwahulé et G. Mouëllic, *Frères de son – Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*,

Si le rire a été le premier lien culturel entre les Blancs et les Noirs américains, le rire est aussi plus largement – quelle que soit la couleur de sa peau – un lien au monde, une façon d'être au monde et de le dire. Et on comprend mieux peut-être pourquoi, au-delà de son simple goût personnel, le désabusé et angoissé Woody Allen met du jazz dans tous ses films, qu'ils soient comiques ou non.

La deuxième ligne relie les rires et les corps. Le comique lié au jazz engage en effet souvent les corps pleinement, de façon énergique, exubérante, loufoque et volontiers excessive. Qu'on songe aux exemples donnés au fil des chapitres de ce volume, de la « Revue nègre » aux films de Jerry Lewis, en passant par *Hellzapoppin* et les *scopitones* d'Henri Salvador. Ou aux ciné-concerts d'aujourd'hui : dès qu'il s'agit d'accompagner un film burlesque, ne fait-on pas encore appel quasi systématiquement à des musiciens de jazz¹ ? Cet engagement excessif et excentrique du corps constitue peut-être une forme de réponse à l'ambivalence dont nous venons de parler. Il constitue du moins une caractéristique de cette forme de musique, qui s'est distinguée aussi précisément parce qu'elle « réintroduisait le corps dans la musique, *lui donnait du corps* dans des lieux qui semblaient plutôt conçus pour lui en ôter (salles de théâtre, de concert, voire d'opéra)... »². Pour trouver de nouveaux sons et de nouvelles façons de jouer, les musiciens de jazz eux-mêmes exécutent ainsi souvent des gestes bizarres et exubérants (ceux-là mêmes dont Jerry Lewis s'inspire), qui sont d'ailleurs décrits à plusieurs reprises dans ce volume comme des mouvements de danse. Les musiciens de jazz ont tendance à danser leur musique quand ils la jouent. Le jazz reste ainsi une musique à voir, une musique spectacle, non seulement parce que les musiciens jouent avec leur corps, mais aussi parce qu'ils

éd. Théâtrales, 2007, p. 54.

¹ Le jazz est contemporain du cinéma, mais le lien entre le jazz et le cinéma burlesque (qui ne se réduit pas au cinéma américain) n'est pas seulement historique, de même qu'il ne se réduit pas à l'improvisation qui permet au musicien jazz de suivre le film.

² J. Jamin et P. Williams, « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme*, 2001/2, n° 158-159, p. 16.

s'écoutent d'une écoute particulière, liée à la part d'improvisation¹, qui est corporelle. Bien plus, cet engagement du corps est partagé par les spectateurs/auditeurs, qui de façon plus ou moins perceptible hochent de la tête ou du buste, tapent du pied ou de la main... ou rient avec les musiciens. Quand il surgit, le rire qui secoue les corps donne à voir précisément cette énergie corporelle des musiciens. Mais il est donc aussi un mode physique et sensible de partage et d'échange, entre les musiciens eux-mêmes, entre les auditeurs / spectateurs, et entre la salle et la scène. Un mode universel de communication qui ne renvoie pas (forcément) à un quelconque comique, mais matérialise et performe le concert et le plaisir physique du moment. De ce point de vue, une blague énoncée avant un morceau ne vise pas seulement à détendre l'atmosphère en faisant rire le public, elle constitue une sorte d'échauffement corporel et sonore partagé qui met en corps tous les participants.

La troisième ligne, liée à la deuxième, est celle de l'improvisation. Plusieurs chapitres ont fait le lien entre les rires et l'improvisation. Parce que le mouvement même de sortir d'un cadre, d'impulser du vivant dans une mécanique donnée, peut avoir une force comique. De ce point de vue, « le free jazz est drôle »². Si on ne rit pas fort, on jubile du moins intérieurement et cette joie ne se réduit pas aux sorties de cadres qui surprennent l'auditeur/spectateur. Car l'improvisation met en place un plaisir de la variation, qui est plaisir non seulement de la surprise, mais aussi de son attente – celui de l'attente de l'inattendu donc. Ainsi, on se prépare avec plaisir à entendre et pressentir le moment où un musicien sort du cadre de façon imprévisible, mais aussi à retrouver ce cadre au moment où on le croyait disparu, tout en sachant qu'on risquait bien de le retrouver... Bref, la variation suppose un plaisir incessant de la reconnaissance et de la surprise, elle fait du jazz une expérience temporelle suspendue jouissive, celle d'une durée qui semble

¹ Ce que Pierre Sauvanet appelle un « échange authentique » : C. Duflo et P. Sauvanet, *Jazzs*, MF, 2008, p. 159.

² P. Carles et J.-L. Comolli, *Free jazz – Black power*, Gallimard, 2000 [1^{ère} édition : Champ libre, 1971], p. 18.

rebondir¹ sans cesse grâce précisément aux libertés apportées par l'improvisation de tel ou tel musicien qui créent aussitôt d'autres surprises et d'autres attentes. De ce point de vue, le jazz est une musique joyeuse, qui s'écoute avec un sourire (intérieur) toujours susceptible de s'extérioriser en rire au moment d'un passage particulièrement intense. Ces rires, qui peuvent être aussi bien ceux des musiciens que ceux des auditeurs/spectateurs, ont leur place dans la performance jazz, parce que la partition n'est jamais totalement écrite précisément, et que l'improvisation ouvre le temps et permet aux rires de s'y glisser : ils constituent des respirations sonores qui signalent volontiers la fin d'un intense mouvement improvisé, et s'ajoutent d'ailleurs souvent aux applaudissements. Pour toutes ces raisons, si les rires peuvent être la signature sonore de certains musiciens (et de certains spectateurs/auditeurs), ils constituent souvent dans leur diversité même une signature sonore du jazz.

Pierre LETESSIER

¹ C. Duflo et P. Sauvanet, *op. cit.*, p. 158.

CONTRIBUTEURS



Agathe BEL-FRANKIAN. Jeune chercheuse, membre du laboratoire SeFeA, elle a soutenu une thèse en co-tutelle entre la Sorbonne Nouvelle et l'Université Fédérale de Bahia sous la direction des professeures Sylvie Chalaye et Antonia Pereira. Elle consacre sa recherche aux dramaturgies contemporaines des diasporas afro-descendantes en France, au Brésil et aux États-Unis. En 2007, elle est partie au Bénin, dans le cadre d'une résidence de trois mois, pour proposer des travaux autour de *Jaz* de Koffi Kwahulé, qui ont débouché sur une création avec treize comédien(ne)s béninois(es), représentée au CCF de Cotonou et au siège du FITHEB. Son activité artistique est principalement tournée vers le clown.

Christian BÉTHUNE est docteur et professeur de philosophie (*Le jazz comme critique des catégories de l'esthétique*), habilité à la direction de recherches, chercheur associé au CIEREC (Université de Saint-Etienne). Il a collaboré à *Jazz Magazine* de 1979 à 2001, et a publié de nombreux ouvrages dont *Le Jazz et L'Occident* (Klincksieck 2008), *Pour une esthétique du rap* (Klincksieck 2004), *Adorno et le Jazz* (Klincksieck 2003) et *Le rap. Une esthétique hors la loi* (Autrement 2003). Il a également collaboré à de nombreux collectifs parmi lesquels *Le tour du Jazz en 80 écrivains* (dir. Frank Médioni, Alter Ego 2013) et *Le Nouveau Dictionnaire du jazz* (dir. P. Carles, A. Clergeat et J.-L. Comolli, Robert-Laffont/Bouquins 2011).

Céline CANDIARD. Maître de conférences au département d'Arts du Spectacle de l'Université Lumière Lyon 2, Céline Candiard se spécialise dans l'histoire du théâtre, en particulier des genres comiques, dans l'Antiquité et la première modernité. Son premier ouvrage, *Les Maîtres du jeu : serviteurs vedettes sur les scènes comiques de la Rome antique et du Paris d'Ancien Régime*, est paru en 2017 aux éditions Honoré Champion.

Sylvie CHALAYE. Historienne des arts du spectacle, anthropologue des représentations coloniales et spécialiste des dramaturgies contemporaines afro-diasporiques, Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) où elle co-dirige l'Institut de Recherche en Etudes Théâtrales. Au sein de l'IRET, elle anime le laboratoire de recherche « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA) dont le programme est consacré aux dramaturgies traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations. Elle a récemment publié avec Pascal Blanchard *La France noire* aux éditions de la Découverte et a participé à *Exhibitions, l'invention du sauvage* qui est paru aux éditions Actes Sud. Elle s'intéresse aux jeux de théâtralité exotique au cinéma et a également publié avec Gilles Mouëllic *La comédie musicale : les jeux du désir* aux PUR. Auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux scènes et dramaturgies contemporaines d'Afrique francophone et des diasporas, elle a dirigé le volume *Cultures noires : la scène et les images (Africultures, n°92-93)*.

Gilles DECLERCQ. Ancien élève de L'École normale supérieure, professeur de rhétorique et dramaturgie à l'Institut d'études théâtrales, directeur du Centre de recherche sur la théorie et l'histoire du théâtre (IRET, EA 3959), ancien vice-Président de l'université de Paris III - Sorbonne Nouvelle (Conseil scientifique : 2002-2006), président de la Société Jean Racine, Gilles Declercq est l'auteur de nombreuses publications sur le théâtre et l'esthétique du XVIIe siècle, sur la rhétorique antique et classique et la théorie de l'argumentation et du discours polémique (notamment dans les

formes de la parole dans le théâtre contemporain : Beckett, Koltès, Vinaver, Novarina), dont : *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires* (Éditions universitaires, 1992) ; *Racine, 1699-1999*, PUF, 2003 (dir.) ; *La Parole polémique* (co-dirigé avec Michel Murat), Honoré Champion, 2003 ; *Genres dramatiques et iconographie théâtrale*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, co-dirigé avec Jean de Guardia.

Joana DESPLAT-ROGER. Agrégée de philosophie, Joana Desplat-Roger enseigne la philosophie en classes de Terminales. Après avoir soutenu un Master 2 de philosophie sur la notion de jeu chez Derrida et Deleuze (sous la direction de Catherine Malabou), elle rédige une thèse de Doctorat intitulée *Le jazz comme impensé de la philosophie du XX^e siècle* (sous la direction de Peter Szendy, HAR, UPL, Univ Paris Nanterre). Depuis novembre 2015, elle fait partie du comité de rédaction de la revue en ligne *Epistrophy – La Revue de jazz* (www.epistrophy.fr).

Isabelle ELIZÉON-HUBERT. Chercheuse, membre du laboratoire SeFeA, elle prépare une thèse à l'Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3 sous la direction de Sylvie Chalaye. Elle développe sa recherche autour du corps, des notions combinées de marge, d'entre-deux et de métamorphose sur la scène contemporaine au travers du travail de Robyn Orlin, Koffi Kwahulé et Pippo Delbono. Elle est metteuse en scène et dramaturge au sein de la compagnie Lasko et comédienne-pédagogue dans différentes structures culturelles et compagnies en Bretagne.

Thomas HOREAU. Docteur en Études théâtrales à l'Université Paris 8, il a soutenu une thèse sous la direction de Claude Amey, au sein du laboratoire Scènes et savoirs. Sa recherche porte sur les relations esthétiques et culturelles entre le champ théâtral et le champ jazzistique. Il est membre du comité éditorial de la revue scientifique en ligne *Epistrophy – La revue de jazz*. Musicien, comédien et dramaturge, il se forme à l'art du clown auprès d'Eric Blouet et à

l'académie Fratellini, avant de rejoindre les ateliers de Claude Merlin, Claude Buchvald, et la classe d'art dramatique de Jean-Luc Galmiche.

Pierre LETESSIER est maître de conférences et directeur de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ses recherches, menées dans une double perspective, anthropologique et dramaturgique, portent sur la réception spectaculaire du théâtre romain (Il a ainsi publié avec Florence Dupont *Le Théâtre romain*, Colin, 2017 [2011].), sur les enjeux herméneutiques de l'édition du théâtre, sur le comique et sur les liens entre théâtre et musique. Metteur en scène, formé à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique Pierre Debauche, il a signé une douzaine de mises en scène, en particulier de théâtre musical.

Stella LOUIS. Étudiante en Études cinématographiques à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, elle prépare une thèse sur les vampires du cinéma contemporain, sous la direction de M. Alain Kleinberger. Ses domaines de recherche sont l'évolution des superstitions, croyances et mythologies dans les sociétés occidentales principalement, leurs représentations dans le cinéma fantastique et d'horreur, la représentation du rêve et des monstres dans les arts.

Gilles MOUËLLIC. Professeur en Etudes cinématographiques et musique, co-directeur de la collection *Le Spectaculaire/cinéma* des Presses Universitaires de Rennes, Gilles Mouëllic enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2. Outre de nombreux articles et conférences consacrés aux rapports entre la musique et le cinéma en général (et le jazz et le cinéma en particulier), il a codirigé plusieurs ouvrages collectifs et il est l'auteur notamment de *Jazz et cinéma* (Cahiers du cinéma, 2000), *Le jazz, une esthétique du XXème siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2000), *La Musique de film* (Cahiers du cinéma/SCEREN- CNDP, 2003), ainsi que d'un recueil d'entretiens: *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes* (Séguier / Archimbaud, 2006). Il a codirigé à l'automne 2010, avec Jean-Pierre

Criqui, le numéro 112/113 des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (Centre Pompidou), numéro intitulé « Le cinéma surpris par les arts ». Ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma, avec notamment la publication récente, aux éditions Yellow Now, d'un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011).

Pierre SAUVANET. Agrégé de philosophie, ancien élève de l'ENS-LSH, Pierre Sauvanet est actuellement Professeur d'esthétique à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux-3, où il est responsable des Masters Recherche et de l'équipe ARTES (EA CLARE 4593). Ses recherches (qui s'appuient aussi sur une pratique) portent avant tout sur une approche philosophique des phénomènes rythmiques, dans des contextes aussi différents que la pensée grecque, l'histoire de l'esthétique, la survivance des images, les relations entre les arts, le jazz et les musiques improvisées. Il est l'auteur de nombreuses publications parmi lesquelles *Le Rythme grec* (PUF, 1999), *Le Rythme et la Raison* (Kimé, 2000), *Jazzs*, avec Colas Duflo (MF, rééd. 2008), *L'Insu. Une pensée en suspens* (Arléa, 2011), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman* (co-dir. Thierry Davila, Les Presses du Réel, 2011).

Raphaëlle TCHAMITCHIAN. Spécialiste des rapports entre jazz et théâtre, Raphaëlle Tchamitchian a intégré le laboratoire SeFeA en doctorat et prépare une thèse sur l'esthétique jazz du théâtre de Suzan-Lori Parks, sous la direction de Sylvie Chalaye à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Journaliste, critique musicale et culturelle, elle collabore à plusieurs revues, dont *Citizen Jazz*, *Mouvement* et *Africultures*, et est co-fondatrice de la revue *Epistrophy*.

Frédéric VINOT. Psychanalyste à Nice et Maître de Conférences en Psychologie clinique à l'Université Nice Sophia Antipolis. Il est Co-responsable du M2 « Psychologie Clinique et Médiations Thérapeutiques par l'art » et Responsable du D.U.

« Interaction, Art et Psychothérapie ». Depuis 2013, il anime un groupe de travail « Psychanalyse et Improvisation » qui réunit psychanalystes et musiciens (A. Romano, J. Leandre, L. Cugny, H. Texier, E. Ferlet, G. Laurent...). Il a publié plusieurs articles sur les articulations entre jazz et psychanalyse et coordonné en 2016 un numéro de la revue *Cliniques Méditerranéennes* sur le thème « Improviser en psychanalys(t)e ».

Membres du comité scientifique des rencontres transdisciplinaires
« Esthétique(s) jazz : la scène et les images » :

Christian Béthune,
Sylvie Chalaye,
Pierre Letessier
Gilles Mouëllic
Emmanuel Parent
Alexandre Pierrepont
Jean-François Pitet
Yannick Sété

Le suivi éditorial de ce volume a été assuré par Sylvie Chalaye, Pierre Letessier, Dominique Lanni & Nicolas Pien.

Achevé d'imprimer par les éditions Passage(s), 14 allées du père Jamet, 14000 Caen, sur les presses de l'imprimerie Pulsio, 38 rue Durantin, 75018 Paris.

Second semestre 2017.
Imprimé en France.

Partant du *blackface* et des rires ambivalents qu'il suscite, ce livre veut analyser les différentes formes et significations des rires qui traversent le jazz et travaillent en profondeur les esthétiques jazz. Que signifient ces éclats sonores quand ils sont intégrés à la performance musicale comme chez Ella Fitzgerald ? Qu'en est-il du geste comique des jazzmen qui jouent leur jazz dans un éclat de rire, tels Louis Armstrong, Fats Wallers, Dizzy Gillespie, Cab Calloway ou Henri Salvador ? En quoi les corps musicaux de l'acteur burlesque, tels le clown Chocolat, Jerry Lewis ou Louis de Funès, produisent-ils une mécanique humoristique particulière en vibrant au risque de la danse ? Pourquoi a-t-on si souvent comparé le jazzman à un clown ? Dans quelle mesure ces corps-jazz qui provoquent les rires, comme le fit si bien Joséphine Baker, jouent-ils à déconstruire les normes sociales et musicales ? Et pourquoi les artistes et critiques du *bop* ont-ils rejeté les rires ? Autant de questions qui permettent de cerner les enjeux complexes, esthétiques mais aussi éthiques, philosophiques, anthropologiques et politiques de ces rires de jazz, et à travers eux du jazz et des esthétiques jazz.

Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, où elle dirige le laboratoire « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA).

Pierre Letessier est maître de conférences et directeur de l'Institut d'Études Théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle. Il est également metteur en scène.

ISBN : 979-10-94898-14-7

12 €

