

Introduction

Musique, langage et culture



Photo : Buddy Guy, festival de Vitoria-Gasteiz, 2010 © Jean Szlamowicz

Combien de fois l'amateur de jazz parcourant ses pochettes de disque ne s'est-il pas étonné de termes à la fois familiers et obscurs ? En jetant un œil sur les titres au dos de ces jaquettes tant relues, on tombe sur « Chant ¹ », « Talking Horns ² », « Greasy ³ »... D'énigmatiques *Cookin' ⁴* ou « Praise ⁵ » alternent avec *Back at the Chicken Shack ⁶* ou *Speaking in Tongues ⁷*. Il est sans cesse question de *chops*, d'être *down-home* ou *gutbucket*, *hip*, *hot* ou *low-down*... Certains individus peuvent même paraître parfois menaçants, car ils sont *bad*, *dirty*, *mean* ou *nasty*...

1. Composition du pianiste Duke Pearson, sur l'album de Donald Byrd, *Jazz at the Waterfront*, 1960.

2. Composition et album du trompettiste Malachi Thompson, 2001.

3. Composition du trompettiste Marcus Printup, sur l'album *Young Bloods*, 2015.

4. Albums de Miles Davis (1956), Paul Gonsalvès (1957), etc.

5. Composition du batteur Ali Jackson, sur l'album *Amalgamations*, 2015.

6. Album de l'organiste Jimmy Smith (1960).

7. Album du saxophoniste David Murray, 1999.

D'autres, *sanctified* ou *spiritual*, relèvent de l'angélisme. D'étranges ecclésiastiques peuplent d'ailleurs ces enregistrements de leur autorité morale : « The High Priest ⁸ », « The Rev ⁹ », « The Bishop ¹⁰ », « The Preacher ¹¹ »...

Et pourquoi parlent-ils sans cesse de *barbecue*, *biscuits*, *cornbread*, *chitlins*, *gumbo*, *grits*, *jelly*, de haricots rouges et de riz, de poulets et de poissons-chats ? On sent bien qu'ils essaient de nous dire quelque chose en parlant de leurs repas...

Et puis, il y a des couleurs partout : *blue*, *black*, *brown and beige*... Et cela ne manque pas de mouvement, de *bounce* et de *bogaloo*, de *drive* et de *grind*, ça transpire et ça fornique de manière plus ou moins allusive.

L'univers du jazz n'est pas transparent. Ou plutôt, il ne le devient qu'à force de familiarité – culturelle plus que musicale. Ces allusions au monde de l'église et du blues, des bars et des bordels font partie de la musique elle-même. Non seulement parce que les titres ne cessent d'évoquer ces univers, mais parce que ces mots servent désormais à décrire la musique. C'est là une particularité du jazz souvent inaperçue : par le biais d'analogies et de métaphores, de figements et d'allusions, de nombreux mots courants sont subrepticement devenus des termes musicologiques. Au point de rencontre permanent de la technique musicale et de la culture, ces mots dessinent une connivence à la fois discrète et ostentatoire. *Swing*, *jam*, *funk*, *soul* ne sont que des mots dénués de sens pour le francophone. Pire même, ils laissent parfois penser qu'on les comprend alors que leur profondeur dépasse le cadre étroit de la seule technique musicale. Et, bien sûr, il y a tous ceux qu'on n'aperçoit même pas : *burn*, *grease*, *nasty*, *bounce*, *message*, *steam*, *gumbo*...

Le présent ouvrage est parti d'un constat simple : l'intraduisibilité fondamentale des mots du jazz. Au cours des nombreuses interviews que j'ai pu réaliser pour le magazine *Jazz Hot*, à chaque fois, mes traductions butaient sur l'impossibilité de traduire des mots aussi courants que *soul* ou *groove*, *wail* ou *preach*. Il fallait alors les conserver, quitte à les expliciter par une note ou une périphrase permettant au lecteur francophone d'en saisir les nuances. Si ces mots sont rétifs à la traduction, c'est qu'ils signalent une réalité qui ne se laisse pas transposer dans une autre langue. Cela signifie que ce qu'ils désignent constitue avant tout une construction particulière du réel, c'est-à-dire un fait de culture. À ce titre, on peut parler d'un « discours du jazz », car les particularités linguistiques que l'on remarque font ressortir des traits qui contribuent à définir son univers.

8. Composition du tromboniste Curtis Fuller, sur l'album d'Art Blakey, *Ugetsu*, 1963.

9. Composition du vibraphoniste Milt Jackson, sur l'album *Bag's Bag*, 1980.

10. Composition de Marcus Printup, sur l'album *Young Bloods*, 2015.

11. Composition du pianiste Horace Silver, sur l'album *Horace Silver and the Jazz Messengers*, 1954.

Dans le jazz, on trouve certains mots de la langue anglaise utilisés d'une façon bien particulière : *soul* n'y a pas le sens courant en anglais. On rencontre certains types de métaphores et d'analogies : les verbes de mouvement ou l'expression de la chaleur sont sollicités de manière singulière. Certains domaines thématiques se voient accorder une importance remarquable comme la danse, la nourriture, la couleur de peau. Tous ces faits linguistiques et stylistiques doivent être explorés, car ils ont une signification, sociale et esthétique.

Le vocabulaire du jazz contient une part de sa philosophie et de son histoire. Parce que ces pratiques verbales s'écartent de la langue standard – développant ainsi une sorte de lexique d'élection – ses mots, ses images, sa stylistique reflètent une identité musicale. Étudier le vocabulaire du jazz, c'est donc retrouver la perspective sous-jacente qui l'organise : on peut y lire une conception de l'art et de la musique, des rapports humains et des pratiques sociales. La technique musicale elle-même s'y livre dans son rapport à la spiritualité, à l'échange, à une éthique.

Aborder le jazz, c'est nécessairement prendre en compte les facteurs esthétiques, sociaux, historiques qui lui sont propres. Cela nécessite des approches qui relèvent de disciplines habituellement distinctes. Le lexique raconte une histoire et j'ai choisi la langue comme fil rouge pour explorer la musique de jazz. La langue en question, c'est l'anglais tel qu'il est pratiqué dans le champ du jazz, avec ses variations par rapport à la langue standard, ses métaphores, ses connotations et, bien sûr, sa valeur de distinction sociale. Mon propos est donc de croiser sociolinguistique et esthétique pour rendre compte d'un champ, celui du jazz, où se rencontrent l'histoire sociale des États-Unis et une manifestation musicale de première importance dans l'histoire de l'ar¹².

Cela implique de prendre un certain nombre de pincettes méthodologiques. On se gardera notamment de prétendre étudier un isolat linguistique qui constituerait une langue autonome. Les « mots du jazz » appartiennent à ceux qui les utilisent et cela déborde les seuls anglophones pour y inclure éventuellement des amateurs du monde entier. Ce vocabulaire possède parfois un statut technique ou argotique ; il est parfois intégré à la langue courante, américaine voire internationale – un mot comme *cool* est depuis longtemps français... Cela ne va pas sans certaines confusions. On emploie *swing*, *funk* ou *groove* en français sans en percevoir les

12. Il faut pour cela pratiquer une linguistique de terrain, fondée sur de multiples interactions avec les musiciens au fil d'échanges informels, de collaborations, d'écoutes... L'interview est sans doute au cœur de cette richesse kaléidoscopique : conversation socialement cadrée, elle est à la fois un moment intime d'échange entre deux individus et destinée à être transformée pour être rendue publique. En définitive, elle est à la fois une interaction et un texte, un moment unique et un discours qui reste dans l'histoire. De nombreux exemples seront donc naturellement tirés d'interviews.

résonances métaphoriques et culturelles. À cet égard, le mot *jazz* est à lui seul une sorte de malentendu.

1. Le jazz et l'anglais afro-américain ¹³

On pardonnera (ou pas) à l'auteur du présent ouvrage d'avoir tenté le pari rédactionnel de s'adresser à un public large, comprenant des linguistes ignorant du jazz comme des amateurs de musique ignorant de linguistique. Cela implique de sacrifier certaines précisions techniques, dans un domaine ou un autre, et parfois, inversement, d'expliquer pesamment ce qui paraîtra à évident. À chaque lecteur de faire sa lecture.

Ainsi, il ne m'a pas semblé utile de me lancer dans un combat de définitions linguistiques pour savoir si notre objet relève de l'argot ou du jargon. De fait, ce que j'appelle « les mots du jazz » est une sorte de fiction dont la liste est discutable. J'ai retenu les termes dont la présence dans le champ du jazz est significative et qui s'écartent des usages de la langue standard, par leurs connotations, leur dénotation, leurs emplois. Ils sont parfois d'un registre familier du fait de leur contexte d'utilisation oral, mais pas toujours. Ils représentent avant tout une sphère thématique qui possède une pertinence culturelle qui, en réalité va au-delà de la musique et dont les utilisateurs de référence sont un ensemble large et indéfini qui ne peut se délimiter de manière fermée car il comprend aussi bien les musiciens, les critiques, les amateurs que divers professionnels de la musique et de ses environs, des ingénieurs du son aux serveurs de club.

Je n'adhère pas aux définitions de l'argot utilisant le principe cryptologique : « À partir du moment où il y a volonté d'opacifier le message, de dérégler la mise en mots habituelle, dans le but de réserver l'information aux seuls membres du groupe, il y a activité argotique ¹⁴. » Au contraire, l'argot est une pratique exprimant la familiarité, l'intimité, l'inclusion. L'argot affirme une relation de complicité – qui peut certes comporter une portée identitaire – un usage ludique et expressif plutôt qu'indéchiffrable. Qu'un membre extérieur à une communauté linguistique se sente mis à l'écart n'est pas la vocation première de l'argot. De fait, parler devant un tiers pour ne pas s'en faire comprendre est une situation de parole assez rare et elle n'est certainement pas fondatrice des usages argotiques – si une telle stratégie existe, elle a nécessairement recours à un vocabulaire existant déjà. L'effet d'exclusion ne peut donc être que second.

13. Certains termes de linguistique qui reviennent au fil du texte sont expliqués dans un glossaire figurant en fin d'ouvrage.

14. Sourdot Marc, « L'argotologie : entre forme et fonction », *La Linguistique*, vol. 38, n° 1, 2002, p. 25-40.

On distingue en général le jargon de l'argot par sa technicité professionnelle. Évidemment, les mots du jazz sont à cheval entre technicité musicale et familiarité culturelle ¹⁵. Et surtout, la sphère culturelle en question concerne en réalité la société américaine dans son ensemble comme le montrent les très nombreux termes qui sont passés dans la langue courante – qu'on songe seulement à *jazz, swing, rock, soul, hip, funky*... Vouloir établir des frontières conceptuelles étanches entre argot, jargon, langue standard n'est donc guère productif car les pratiques verbales relèvent nécessairement d'un continuum social.

Historiquement, le rapport du jazz à la communauté afro-américaine est celui d'une imbrication forte, ce qui est le sujet du chapitre *Unforgivable Blackness*. Sur le plan linguistique, les caractéristiques argotiques du jazz sont donc largement liées aux particularités dialectales afro-américaines.

Le critique Gary Giddins, dans sa préface à l'ouvrage autobiographique du pianiste Hampton Hawes rédigé par Don Asher, présente ainsi le processus d'écriture : « *Asher tried to absorb the rhythms and slang of Hampton's voice, discovering unexpected difficulties in making this language ring true.* » Et Giddins rapporte la discussion entre Hawes et Asher :

- *Do I say "don't" when I mean "doesn't" and "you" when I mean "you're"?*
- *Most of the time. The tone of the book should be conversational rather than literary.*
- *Okay but we don't want people to think we're setting them up with deliberate minority group talk. Oh, and don't say "John Kennedy went down in Dallas"; say "got killed" or "was murdered".*
- *I took that phrase straight off the tape.*
- *I know but I didn't mean for you to transcribe stuff directly. In this case, it's not dignified enough* ¹⁶...

Comme le montre la réaction d'Hampton Hawes face à ses propres paroles, gêné de se voir attribuer des formes considérées comme fautives (*don't* au lieu de *doesn't* à la troisième personne du singulier) ou un registre vulgaire (*go down* au lieu de *be murdered*, etc.), l'emploi de formes non standard n'est pas une méconnaissance des normes. La conscience des normes de l'anglais standard est même au cœur de cette gêne. Le fait de publier une conversation, parce que cela implique une diffusion qui ne se réduit plus à la communauté linguistique proche, rend Hampton Hawes conscient de l'image qu'il donne. L'argot est un indice d'intimité et d'appartenance et pas nécessairement le reflet d'une inculture. Dans

15. Marc Sourdout parle à cet égard de « jargon », ce qui est peut-être un bon concept pour décrire notre objet d'étude.

16. Hawes, 1974, p. V-VI.

un ouvrage fondé sur un entretien, c'est cette dimension que le rédacteur a voulu préserver plutôt que travestir. On mesure à quel point le passage à l'écrit est une opération cruciale de médiation. Car soit le rédacteur efface la dimension familière de la langue en se drapant dans une revendication de « fidélité au sens », soit il tâche de conserver des singularités sociolinguistiques, prenant ainsi le risque de caricaturer des particularismes qui sont liés à une situation de parole spécifique fondée sur la connivence.

On parle de *sociolecte* pour définir l'ensemble des particularités linguistiques qui caractérisent un groupe donné. Cette dimension sociale est trop souvent vue par certains sociologues dans le cadre manichéen d'un rapport dominant/dominé et également comme une sorte de déterminisme absolu, comme si le locuteur était forcément enfermé dans son sociolecte. Comme on le constate à la réaction de Hampton Hawes, les particularismes linguistiques sont ambivalents. En l'occurrence, le pianiste ne revendique aucune fierté identitaire et s'inquiète plutôt avec un certain embarras de voir le lecteur se sentir exclu par une auto-marginalisation ressentie comme caricaturale (« *deliberate minority group talk* »). Dans d'autres circonstances, ces particularités verbales seraient au contraire l'instrument d'une convivialité valorisant l'en-groupe. Un sociolecte n'a de sens et de valeur que rapporté à des situations discursives.

De plus, un sociolecte est dans une large mesure une fiction méthodologique : les variations linguistiques sont telles (âge, sexe, région voire quartier, niveau social, etc.) que toute tentative pour cerner une communauté linguistique se heurte à des chevauchements. Chaque individu possède son histoire propre et les variations de registre et de situation font que chaque locuteur est lui-même partagé entre différentes appartenances (professionnelles, familiales, régionales, etc.) auxquelles il s'adapte en permanence. Hormis des cas extrêmes, un sociolecte n'est donc pas un isolat ni une langue à part. Il constitue néanmoins un élément déterminant dans l'homogénéité d'une communauté culturelle.

Les particularités sociolinguistiques que l'on repère dans le jazz sont pour une très large part le fruit historique du sociolecte afro-américain. Il s'agit d'une forme d'américain issue de la société sudiste, associée à la ruralité et à une condition sociale prolétaire et ségréguée. Au fil de l'évolution sociale et linguistique, ce sociolecte contribuera ensuite à une affirmation identitaire, devenant même synonyme d'une identité urbaine, suivant en cela la même trajectoire que le blues, emblème initial de la ruralité, avant qu'il ne développe une identité urbaine qui sera au fondement du jazz. Simultanément, le développement du jazz auprès d'un large public a contribué à décloisonner la communauté afro-américaine et, abolissant une partie des barrières établie par le racisme et la ségrégation, il s'est accompagné de la diffusion dans la langue courante de nombreux termes et emplois considérés

initialement comme spécifiquement communautaires (par exemple *motherfucker*, *funky*, *groove*, *gig*, *hip*, *soulful*, *jive*, *boogie*...).

Dans ses remarques, Hampton Hawes souligne des questions de registre (*go down* pour *die*) mais aussi de syntaxe (*don't* pour *doesn't* ; effacement du verbe *to be* dans les assertions) Ces derniers éléments font partie des traits que l'on associe en général au sociolecte afro-américain. En effet, le discours du jazz n'est pas uniquement constitué de caractéristiques liées au vocabulaire. L'omniprésence des caractéristiques verbales afro-américaines concerne également la syntaxe et la phonétique.

On remarque ainsi parfois une sorte d'anti-convention orthographique dans le jazz qui sert à transcrire une prononciation spécifique. Cela reflète une certaine conscience des spécificités phonologiques de l'anglais afro-américain¹⁷. Cette orthographe « phonétique » prétend rendre compte de divers traits d'une oralité afro-américaine en partie caricaturée : la graphie <ing> prononcée /in/ au lieu de /iŋ/ en fin de mot ; le <th> initial prononcé /d/ au lieu de /ð/ (comme dans *that* qui devient *dat*) ; la réduction de certains agrégats consonantiques finaux (*desk*, *most* ou *past* deviennent *des'*, *mos'* et *pas'*) ; la non-prononciation du /r/ dans certains contextes (final : *four* prononcé *fɔ'* ; postvocalique : *forget*, etc.) ; la transformation de certaines diphtongues en monophthongues (le /ei/ de *face* devient un /e/ plus ou moins allongé) ; la suppression de certaines syllabes initiales non accentuées (*enough* devient *'nough* ; *remember* devient *'member*), etc.¹⁸

C'est ainsi que l'on trouve de nombreux exemples de ces traits dans l'orthographe des titres d'œuvres. La prolifération de titres avec une forme en *-ing* orthographiée *in'* est un exemple particulièrement remarquable stylistiquement. A quelle logique répondent les *Steamin'*, *Preachin'*, *Workin'*, *Poppin'*, *Dippin'*, *Struttin'*, *Groovin' Late*, *Hard Groovin'*, *Hornin' In* qui figurent fièrement comme frontispices d'albums devenus célèbres ? Tout d'abord, la graphie *in'* reproduit une prononciation afro-américaine : au lieu de la nasale vélaire /ŋ/ correspondant à la graphie *-ing*, on trouve fréquemment la nasale alvéolaire /n/. Dans le cadre de l'anglais des États-Unis, la représentation sociale évoquée par cette prononciation est nettement afro-américaine. De plus, la syntaxe de ces titres est légèrement étrange puisqu'il s'agit de constructions verbales dénuées de sujet. Il s'agit en fait

17. Voir Thomas, 2007 et Bloomquist, Green & Lanehart, *Oxford Handbook of African American Language*, 2015.

18. Ces particularités phonétiques existent aussi, distribuées différemment, dans diverses variétés d'anglais. On trouve ainsi de nombreux traits des dialectes du sud des États-Unis qui sont partagés par les communautés afro-américaine et blanche. D'autres traits non standards existent dans d'autres dialectes, comme la prononciation de <*-ing*> en /n/ qui se retrouve aussi en anglais britannique (et qui était même considérée comme *upper class* à la fin du XIX^e siècle). La non-prononciation d'un <r> postvocalique et préconsonantique qu'on trouve dans le sociolecte afro-américain est standard en anglais britannique.

de la réduction de tout un énoncé dont la forme pourrait être explicitée : *On this album we are groovin', struttin', cookin'*, etc. Ce type de titre a donc bien pour vocation de décrire un contenu mais il fait l'ellipse du sujet, soulignant davantage le contenu sémantique décrit par le verbe lui-même. De tels titres font office de manifestes décrivant un contenu musical en même temps que la forme en *-in'* construit une connivence par sa particularité graphique. La convergence de ces particularités, syntaxique et graphique, devient alors un emblème stylistique du titre d'album de jazz.

On remarque de nombreuses autres graphies qui répondent à cette logique de signalement d'une origine afro-américaine :

– *more* peut devenir *mo'* : *Mo' Cream From The Crop* de Leroy Jones ; le film *Mo' Better Blues* de Spike Lee ; le morceau « Pete, Let's Eat Mo' Meat » (de Dizzy Gillespie, Buster Harding et Lester Peterson) ; le groupe de Ralph Peterson Jr. appelé *Fo'tet...* ;

– *you* devient *ya* ou *y'* : *Hear me talking to ya* (livre de Nat Hentoff et Nat Shapiro de 1955) ou *y'all* : la réduction ou l'effacement de la voyelle sont donc transcrits par l'orthographe ;

– *brother* sera souvent élidé en *bro'* ou *bruh* ou *bruzz*. (« Bruh Slim » de Jimmy Heath) ;

– « Dat Dere » et « Dis Here » de Bobby Timmons (pour *that* et *this* ¹⁹).

Cela explique l'orthographe de morceaux comme « Biskit » (pour *biscuit*) de Bill Lee, « Shaw Nuff » (pour *sure enough*) de Gillespie et Parker, « Sumphin' » de Gillespie (pour *something*), « Callitwhatchawanna » (pour *Call it what you want to*) de Johnny Griffin, « BeauKoo Jack » (transcription créole de « beaucoup »... ou « beau coup », *jack* signifiant « pognon ») de Louis Armstrong, de « Cuzzin' » de Jimmy Smith (pour *cousin*), « Ahma See Ya » de Ted Curson, « Ah-Mah-Tell » (pour *I'm gonna tell*) de Horace Silver ou la transcription avec tiret de « Po-lice » par Hampton Hawes. Les exemples sont légion et répondent à des choix ponctuels, en partie humoristiques, qui ont valeur de signalement identitaire ²⁰.

19. Dans son *Live in San Francisco* (1959), le saxophoniste Cannonball Adderley explicite l'intention orthographique et phonétique quand il présente une composition de Bobby Timmons en précisant que : « *It's really called "This Here", however for reasons of soul and description we have corrupted it to become "Dish-ere"* ».

20. Ces graphies traduisent des représentations graphiques ostentatoires et non la réalité phonologique. Le titre « Biskit » est par exemple une transcription très fidèle de la prononciation effective de *biscuit* (/biskit/), sans aucune spécificité afro-américaine. Il en va de même pour la réduction phonétique de *you* à /jə/ qui est en fait la norme à l'oral, y compris en anglais britannique. De telles déformations de l'orthographe veulent refléter l'idée que le sociolecte afro-américain s'écarte de la norme de l'anglais américain standard, ce qui est vrai même si ces « transcriptions » spontanées ne transcrivent pas forcément fidèlement ces écarts ou même si la prononciation « afro-américaine » ne marque en fait aucun écart significatif.

Ce rapport au sociolecte afro-américain s'inscrit aussi dans la syntaxe. Par exemple, la négation, normalement marquée par la présence de l'auxiliaire suivi de *not*, est parfois réduite à *ain't*. On trouve également de nombreuses doubles négations (*I ain't done nothing wrong* au lieu de *I haven't done anything wrong*). Autre trait marquant, l'accord du verbe *to be* peut être modifié : *you are* devient *you is*. On trouve ces deux traits, négation en *ain't* et accord en *is*, dans le titre de Louis Jordan « *Is You Is or Is You Ain't My Baby ?* »²¹.

La chute de la blague suivante est intraduisible parce qu'elle repose sur les connotations sociales de l'accord du verbe *to be* dans le sociolecte afro-américain :

C'est l'histoire d'un zèbre qui arrive au paradis. Lors de l'entretien avec Saint Pierre, il lui pose une question qui l'a hanté toute sa vie :

— *Suis-je noir avec des rayures blanches ou bien suis-je blanc avec des rayures noires ?*

— *Saint Pierre se révèle dans l'impossibilité de répondre à une question d'une pareille profondeur identitaire et lui arrange un rendez-vous avec Dieu lui-même, seul capable de lui apporter une réponse. Le zèbre va donc voir Dieu et après un bref entretien ressort, plus déboussolé que jamais. Saint Pierre lui demande s'il a obtenu une réponse :*

— *Alors, qu'est-ce qu'il vous a dit ?*

— *J'ai rien compris. Il m'a dit : « You are what you are ».*

— *Ça veut dire que vous êtes blanc. Avec des rayures noires.*

— *Comment vous pouvez le savoir ?*

— *Si vous aviez été noir, il vous aurait dit : « You is what you is »*²².

Le lexique du jazz comporte aussi nombre de singularités afro-américaines qui ne sont pas en rapport avec la musique, mais qui contribuent à la densité identitaire des pratiques verbales. Parmi les termes emblématiques d'une appartenance sociolectale afro-américaine, on peut donner l'exemple de **mama** et **daddy**. *Mama* ne possède pas dans ce cadre un sens maternel, mais plutôt un sens sexuel : sans aucune connotation d'âge, *mama* renvoie à la femme séduisante, la femme en tant que partenaire sexuelle. Le déplacement à partir du sens maternel conserve comme

21. Dans la version de B.B. King et Dr. John (1999), on entend le Louisianais Dr. John prononcer « I'm gonna aks her » au lieu de *ask*, métathèse qui est une autre particularité dialectale, notamment afro-américaine – qui en revanche n'est pas présente dans la prononciation de B.B. King...

22. *A zebra dies and arrives at the Pearly Gates. As he enters, he asks St. Peter, "I have a question that's haunted me all of my life – am I white with black stripes, or am I black with white stripes?" St. Peter said, "Erm, that's a poser. I guess that's a question only God can answer. I'll get you an appointment with Him." The zebra is admitted into the heavenly office of the Almighty where he spends only one minute. On his way out, the zebra looks as puzzled as ever. St. Peter asks him, "So, how did it go? Do you have your answer?" "Well, not really, no. God simply said, 'You are what you are.'" St. Peter smiles and says, "Well, it's very simple—it means you are white, with black stripes." The zebra asks St. Peter, "How do you know that?" "Because," St. Peter says, "had you been black, God would have said, 'You is what you is.'"*

connotation l'idée d'une femme avec du caractère. Horace Silver a ainsi écrit une *Mama Suite* composée de trois morceaux, « Not Enough Mama », « Too Much Mama », « Just Right Mama » (*Jazz Has a Sense of Humor*, 1999). Il la présente ainsi dans les notes de pochette :

This suite was written for all you guys out there who have an eye for the ladies. Some like their ladies a bit on the hefty side. Some like them a bit on the thin side. Some like them somewhere in the middle. Here's hoping that you will find the mama that's just right for your particular taste.

Autre emploi de *mama*, lié à sa stricte valeur identitaire : il désigne plutôt une femme afro-américaine même si, ironiquement, on l'applique parfois autrement. La chanteuse et humoriste Sophie Tucker, d'origine juive ukrainienne, était ainsi appelée « *the last of the red hot mamas* ». Dans cet emploi, le terme connote plutôt une forte femme, indépendante et déterminée.

Le terme *daddy* fonctionne en parallèle de *mama*. Dérivés des connotations paternelles protectrices, ses emplois sont associés à la figure du souteneur. De la même manière que *mama* renvoie à la femme en tant que maîtresse, *daddy* désigne donc l'homme en tant qu'amant. Le sous-entendu est donc presque systématiquement grivois... On note les enregistrements de « Oh Daddy Blues » par Bessie Smith (1923), « Mistreatin' Daddy Blues » par Ida Cox (1925), « Lazy Daddy » par le Wolverine Orchestra de Bix Beiderbecke (1924), « Daddy Daddy » par Ruth Brown (1952), *A Caddy for Daddy* par Hank Mobley (1966), « West Indian Daddy » par Lou Donaldson (1970), etc. Le terme *sugar-daddy* se fonde sur le sens argotique de *sugar* (argent) : il s'agit d'un homme plus âgé qui entretient une jeune femme (et bien sûr, on trouve aussi la *sugar mama*...). Le vocatif *daddy-o* est un maniérisme obsolète, mais il reste emblématique de l'argot du *jazz hipster*, de la *jive era* des années 1940-1960.

On pourrait multiplier les remarques sociolectales qui sont à la fois parfaitement incidentes et sans rapport avec la musique proprement dite et, par ailleurs, essentielles à l'ambiance identitaire qui se dégage du jazz comme réalité culturelle. Soulignons ainsi l'emploi de *ass* (« cul ») pour désigner l'individu entier. Cette synecdoque est souvent l'équivalent à *self* (*bring your ass over here = bring yourself over here*) et fait partie de ces termes très connotés, même si cet emploi de *ass* est ancien et pas strictement afro-américain²³. On trouve de nombreuses constructions adjectivales comme *bad-ass*, *weak-ass*, *broke-ass*, etc., qui possèdent une forte valeur de signalement social par leur choix d'un registre grossier. Dans le jazz, on note l'acronyme TOBA (Theater Owners' Booking Agency) transformé

23. Trotta et Blyahher, 2011.

de manière humoristique en *Tough on Black Asses*, le qualificatif *jive-ass* (« à la con ») présent dans des titres comme « *The Jamfs are Coming* » de Johnny Griffin (*Jamfs = Jive-Ass Mother Fuckers*) ou « *The Shoes of the Fisherman's Wife Are Some Jive-ass Slippers* » de Charles Mingus. Non seulement *ass*, par son registre grossier, possède une valeur transgressive et une valeur de signalement social, mais on le trouve en général dans un contexte hyperbolique où il fait figure de marqueur d'intensité. On rencontre par exemple fréquemment la locution *play your ass off* (*He played his ass off last night*), « jouer à fond ».

Cette évocation, largement incomplète et sans prétention à aucune exhaustivité, a pour but de rappeler la présence au sein du jazz de cette latence linguistique du sociolecte afro-américain. Le monde du jazz est historiquement une communauté anglophone et, en tant que tel, baigne dans des références linguistiques qui sont celles de son environnement. Les caractéristiques que nous avons évoquées, qu'elles relèvent de la stylistique (hyperbole, métaphores, allusions, etc.) ou de la sociolinguistique (phonétique, syntaxe, lexicque...), font partie des ressources de l'anglais américain. Pourtant, certains ont parfois voulu considérer une poignée de termes anglais propres à l'argot du jazz comme les vestiges de langues africaines. Alors qu'il s'agissait de métaphores et d'emplois émergents de l'anglais, on les a alors vus comme des traces vénérables, dignes de fétichisme culturel. Par un réflexe d'affinité identitaire, idéologique ou par simple séduction exotique, les propagateurs de ces étymologies dénuées de fondements ont contribué à fausser la perception de la musique elle-même et des processus sociaux qui font le dynamisme de la langue. Sur ce sujet, on se reportera en annexe au chapitre *Jazz et afro-centrisme : les fausses étymologies*.

Sans qu'il soit besoin de faire remonter le jazz à une Afrique fantasmée, le monde du jazz américain est largement marqué par ses origines sociales populaires et par la ségrégation, par une culture qui est une synthèse des pratiques afro-américaines et européennes, religieuses et profanes, qui appliquent au jazz le sceau du changement, d'une modernité sociale à la fois inquiétante et stimulante. Le jazz naît dans un cadre interlope, édifié dans la spontanéité de l'oralité par des populations et une société en phase de profonde mutation culturelle.

2. Le jazz et la marginalité

*To all hipsters, hustlers and fly cats tipping along The Stroll. (Keep scuffling.)
To all the cons in all the houses of many slammers wrestling with chinchies. (Short time, boys.)
To all the junkies and luses in two-bit scratch-pads, and the flop-house grads in morgue ice-boxes. (RIP.)*

To all the sweettalkers, the gumbeaters, the high-jivers, out of the gallion for good and never going to take low again. (You got to make it, daddy.)

To Bessie Smith, Jimmy Noone, King Oliver, Louis Armstrong, Zutty Singleton, Johnny Dodds, Sidney Bechet and Tommy Ladnier. (Grab a taste of millennium, gate.)

Mezz Mezzrow, *Really The Blues* (1946, co-écrit avec Bernard Wolfe).

Cette épigraphe que le clarinettiste Mezz Mezzrow (de son vrai nom Milton Mesirov, 1899-1972) a fait figurer dans son ouvrage autobiographique *Really the Blues* est une véritable ode à la marginalité jazzistique. Avec son vocabulaire argotique (*gumbearer* : bavard ; *ice-box* : la morgue) ou d'initiés (*hipster* et son synonyme *fly cat* ; *high-jiver* ; *daddy* et *gate* comme vocatifs), son évocation de la drogue (*junkie*), de la criminalité (*hustlers* : escrocs ; *cons* : ici condamnés ; *slammer* : la prison) et du monde des bas-fonds (*lushes* : ivrognes ; *flophouse* : hôtel de passe ; *scratch-pads* : chambre miteuse), il exhibe fièrement – et non sans exagération – son appartenance à un groupe social doté d'un vocabulaire spécifique²⁴. Le jazz fut, à cet égard, un puissant vecteur de solidarités interraciales et le lieu de rencontres culturelles émancipatrices.

Si l'on peut parler d'une communauté jazzistique, il faut rappeler sans cesse sa diversité, voire son hétérogénéité, car le jazz est une pratique, un domaine professionnel et artistique où convergent des individus d'origines diverses. Reste que les premières représentations du jazz distinguent historiquement cette musique comme étant clairement hors du *mainstream* social. En tant que sous-groupe, la communauté du jazz a d'abord été considérée avec méfiance comme entité « déviante ». Le sociologue Howard S. Becker a décrit cette situation dans un chapitre resté célèbre de son ouvrage *Outsiders* :

Though [danse musicians] activities are formally within the law, their culture and way of life are sufficiently bizarre and unconventional for them to be labeled as outsiders by more conventional members of the community.

Many deviant groups, among them dance musicians, are stable and long-lasting. Like all stable groups, they develop a distinctive way of life. To understand the behavior of someone who is a member of such a group it is necessary to understand that way of life. [...] Wherever some group of people have a bit of common life with a modicum of isolation from other people, a common corner in society, common problems and perhaps a couple of common enemies, there culture grows²⁵.

24. Il est vrai que, dealer autant que clarinettiste, il adopta un mode de vie ouvertement marginal, au point de revendiquer être un « *voluntary Negro* » (et, arrêté comme dealer, de demander à être placé dans la section noire de la prison).

25. Becker, 1963, p. 79.

Assurément, comme le montre notre étude, l'importance de champs lexicaux où figurent la transgression, la violence, l'exultation physique ou une sexualité débridée entre en conflit avec les valeurs sociales dominantes. Pourtant, cet « exotisme » et sa dangerosité apprivoisée dans le cadre du spectacle sont aussi ce qui a attiré le grand public vers le jazz.

En effet, la « déviance » évoquée par Becker n'est pas radicale. Pour éviter tout manichéisme victimaire, il faut constater que le musicien de jazz est simultanément objet de méfiance sociale et d'adulation. De fait, l'artiste s'adresse à un vaste public et le jazz a été la musique populaire d'une longue époque sous des formes différentes (*jazz age* des années 1920, *big band era*, *rhythm and blues*...). En 1926, le roman *Nigger Heaven* de Carl Van Vechten est l'un des grands succès littéraires du *jazz age* et contribue au développement d'une mode faisant de Harlem un lieu de plaisir bohème, non sans un certain exotisme condescendant. C'est l'un des nombreux signes d'une intégration progressive de la musique noire américaine dans la société. Cette tension dynamique entre rejet et admiration n'a pas été sans rapport avec l'évolution de la situation sociale afro-américaine, mais aussi des communautés immigrées (juifs d'Europe de l'Est, Irlandais, Italiens...), également méprisées au début du xx^e siècle²⁶. Entre le *blackface* du *minstrel show* et l'artiste digne d'être reçu à Carnegie Hall, le statut d'*entertainer* du jazzman a remis en cause le *statu quo* de la ségrégation raciale qui ne s'est d'ailleurs pas appliquée de manière uniforme²⁷.

De plus, entre le spectateur qui s'encanaille brièvement et le musicien qui fréquente en permanence le milieu de la nuit, il existe de multiples nuances sociales dans le champ du jazz. La fluidité des frontières d'un tel milieu, la profondeur d'immersion variable de ses acteurs font que le champ du jazz est d'une grande variété. On pourrait multiplier à l'infini les sous-groupes sociaux qui le constituent, en prenant en compte les familles musicales, les cercles d'amitiés, les origines géographiques, etc. Certains musiciens ne quittent jamais leur ville, d'autres font des tournées dans le monde entier. Certains naviguent entre le jazz et des

26. Le témoignage le plus saisissant de ce processus est symbolisé par le premier film parlant, intitulé *The Jazz Singer* (1927), avec Al Jolson (de son vrai nom Asa Yoelson) en *blackface*, qui raconte l'émancipation « américaine », par la musique, du rejeton d'une pieuse famille ashkénaze. La naissance balbutiante du cinéma, puis son essor, est parallèle à celle du jazz. Sur ce sujet et le rôle des immigrants juifs d'Europe de l'Est dans ce développement culturel commun, lire *Troubling the Waters, Black-Jewish Relations in the American Century*, de Cheryl Lynn Greenberg, 2006 ; *How Jews Became White Folks & What That Says About Race in America* de Karen Brodtkin, 1998 ; *Entertaining America. Jews, Movies and Broadcasting*, de J. Hoberman et Jeffrey Shandler, 2003 ; *There Was a Fire : Jews, Music and the American Dream*, de Ben Sidran, 2012.

27. Emblème de ces rapprochements, le concert historique de janvier 1938 à Carnegie Hall réunissant Benny Goodman (de son vrai nom Benjamin David Gutman) et divers musiciens noirs comme Buck Clayton, Freddie Green, Johnny Hodges, Lester Young et Cootie Williams, lequel donna lieu quelques mois plus tard au même endroit au concert *From Spirituals to Swing*, organisé par John Hammond, qui signe l'accession de la musique noire américaine à une véritable légitimité culturelle.

engagements de studio, dans la variété, la musique classique, le cinéma. Certains enseignent la musique à l'université et d'autres exercent une profession parallèle : le trompettiste Eddie Henderson a été psychiatre tandis que le saxophoniste Buck Hill était postier. Les origines sociales sont également variées : Miles Davis était fils de dentiste ; Fletcher Henderson, titulaire d'un master en chimie de l'université de Columbia, venait d'un milieu bourgeois, tandis que Louis Armstrong a connu une misère d'orphelin. Le statut d'*outsider* est donc relatif, dynamique, fluctuant selon les époques et ne saurait s'appliquer en bloc.

Reste que la communauté du jazz, avec toute la latitude que peut prendre sa définition, a historiquement connu une certaine marginalité, notamment dans le contexte de la ségrégation raciale, donnée sociale capitale pour définir les contours d'un groupe envers lequel de nombreux individus ont ressenti une forme d'identification. Il est significatif que les non-WASP, les immigrés de fraîche date et autres individus en rupture de ban se soient reconnus dans le monde du jazz. Cette dialectique *insider/outsider* correspond à ce que la sociologie décrit comme l'« en-groupe » et l'« hors-groupe »...²⁸ et que les musiciens décrivent comme *hip* ou *square*. C'est aussi ce que décrit – avec le vocabulaire adéquat – une chanson que l'on trouve dans le film *The Aristocats* produit par les studios Walt Disney :

*Everybody wants to be a cat
Because a cat's the only cat who knows where it's at [...]
I've heard some corny birds who tried to sing
Still a cat's the only cat
Who knows how to swing
Who wants to dig a long-haired gig or stuff like that?
When everybody wants to be a cat*
« Everybody Wants to Be a Cat », Al Rinker, 1970.

Il est intéressant de remarquer cette tension entre une marginalité marquée par un argot spécifique (*cat, corny, gig, swing*) mettant à part le musicien de jazz et le fait que cet argot s'intègre lui-même dans la langue standard au point de figurer dans un dessin animé de grande diffusion.

Identité, lexicque et valeur

Les spécificités de l'argot du jazz sont intuitivement l'objet d'une appropriation sociale que rappelle le critique Ira Gitler : « *Despite misuse by the unhip and abuse by the overhip, the colorful, highly descriptive jazz lexicon remains an effectively succinct means of expression in certain circles, when used with restraint*²⁹. »

28. Merton, 1953 et Sumner, 2002.

29. Notes de *Groovy*, de Red Garland (1957).