

Prélude

Jazzité! Une vieille passion qui me pousse à reprendre la plume. Pour quelles raisons un art vous happe-t-il plutôt qu'un autre et vous donne-t-il envie de lui consacrer une part de votre vie? Si le swing élégant de Duke Ellington, l'univers subtilement coloré de Miles Davis, les turbulences sonores des Weather Report constituent une source de plaisir de caractère affectif et esthétique dont je ne saurais me passer, c'est pourtant de danse qu'il s'agit, de « danse jazz ». Choisir le mouvement plutôt que la musique comme champ de relation avec le monde est un parti pris d'autant plus difficile à expliquer que la réalité artistique du jazz, directement issue de la tradition populaire, rend la dissociation musique / danse particulièrement incongrue. Elles sont, l'une avec l'autre, l'une pour l'autre, intimement liées. L'envoûtement du danseur naît au plus profond de ce lien musical qui organise le voyage pour le restituer dans un langage près du cœur, gorgé d'émotion pure. Indissociable de la musique, la danse jazz l'est aussi de la vie dont elle dit les chagrins et les désillusions, les révoltes et les colères, les joies et les exaltations. Corps-parole du jazz, sensible, émotionnel, qui ne se borne pas aux émotions fondamentales mais qui jubile aussi kinesthésiquement!

Assimilée dans l'inconscient collectif à des notions de rythme, de liberté et de jeunesse, la danse jazz en exprime les tendances profondes au point d'être devenue une expression artistique universelle dont l'essor s'est étendu aux cinq continents. Apparue aux États-Unis, elle s'est affranchie aujourd'hui de tout lieu qui la contienne. Ouverte à toutes les influences, elle poursuit son incessant métissage, mélangeant les temps, les lieux et les espaces. Elle n'a cessé de multiplier ses visages et ne peut se résumer à aucun. C'est pourquoi choisir de remonter le fil de l'histoire à partir d'une entité singulière, « la

danse jazz », implique nécessairement une simplification. La circonspection doit être de mise car la cohérence de l'ensemble élastique des danses que l'on regroupe aujourd'hui sous ce vocable ne va pas de soi. Il en va de même avec la division du temps en périodes, outil heuristique arbitraire mais commode pour dégager les problèmes d'une époque, les contextes où s'identifie la danse jazz en interdépendance constante avec des personnes, des discours, des institutions et des objets, avec l'organisation du monde de la danse et du spectacle. Chaque contexte propose sa propre articulation, permettant de dégager continuité ou moments de rupture. Celui des années 1940 annonce incontestablement une nouvelle aventure, celle du « modern jazz », une période de fractures et de changements. Selon les puristes, elle sonne le glas de la « danse jazz authentique », expression ambiguë sous laquelle il faut entendre la danse noire américaine vernaculaire, celle qui s'affronte dans des « performances » au sein d'une tradition que chacun se doit d'avoir intégrée pour y participer, celle dont les matches d'improvisation partagent une mémoire commune, celle qui se conçoit comme un espace de relation interactif entre danseurs, musiciens et public, celle dont nous retrouvons l'écho aujourd'hui dans le hip-hop. Dans cette perspective qui reconstruit rétrospectivement l'histoire à l'aide des catégories de « premier » ou « d'authentique », la danse jazz résonne un peu comme une affirmation culturelle exclusive qui s'enracinerait dans le terroir et dans la mémoire de la communauté noire américaine. Le jazz « authentique » se cantonnerait à la danse vernaculaire afro-américaine alors que le modern jazz, corrodé par l'incorporation d'influences venues des techniques européennes de danse savante, a été ressenti comme « blanc » et « frelaté ». Il est vrai que la fracture esthétique qui sépare le jazz de l'entre-deux-guerres du modern jazz est béante, expliquant aisément la réaction des puristes. Il n'est guère surprenant que le jazz, phénomène artistique et social longtemps associé à un peuple, à une culture, à un pays, les États-Unis, pose des questions d'identité, d'historicité et de spécificité.

Ce qui peut frapper aujourd'hui l'observateur, c'est qu'en modern jazz, des formes dansées d'origine afro-américaines ont été empruntées et reconstruites dans de nouvelles configurations, non conformes aux intentions de leurs créateurs et réfractaires aux frontières des pays. La danse jazz, détachée de ses marqueurs ethniques originaux et souvent de ses sources historiques, a été exportée et adaptée. Dans ce transfert culturel, son succès n'a été possible qu'au prix d'une transposition, d'une ré-articulation particulière à chaque pays. C'est elle qui a permis à la danse jazz française de conquérir son autonomie et son originalité créatrice, exigeant des créateurs qu'ils réaménagent

leur perspective esthétique et résolvent en leurs termes propres les problèmes poétiques auxquels ils étaient confrontés. Réappropriée par des danseurs et chorégraphes de toutes origines et de toutes couleurs, la danse jazz ne s'est jamais repliée sur un particularisme communautaire. Nécessairement plurielle et toujours renouvelée, de caractère insolemment hybride, elle n'a jamais revendiqué une affirmation culturelle exclusive. Blancs et Noirs s'y sont empruntés, sans façon, sans se spolier sur le plan artistique, sans nier leurs emprunts et sans se renier, en apportant en retour leur talent. Personne aujourd'hui ne conteste l'apport décisif des artistes africains-américains à cette forme d'expression, quelle que soit la part effective que les danseurs blancs ont pu prendre dans son élaboration et sa popularisation. Il est avéré que le jazz comme le rap ne sont que des rameaux issus d'un même patrimoine. Ils sont, l'un comme l'autre, l'écho de tout un passé culturel inscrit dans un contexte particulier, l'histoire des Noirs nord-américains. C'est une perspective à ne pas oublier, pas plus qu'il ne faut négliger les déterminismes sociaux qui ont pesé sur sa naissance et sur son devenir. Mais on ne peut malgré tout prétendre expliquer la danse jazz et le corps qui l'instrumente à partir des seules données historiques et sociologiques. Elles peuvent l'éclairer certes mais non la réduire à un milieu dont elle émanerait et qui en dicterait les formes. Pour les Japonais de Masashi Action Machine, les Canadiens des Ballets jazz de Montréal, ou les interprètes russes, hollandais, anglais, ou français des compagnies internationales, la danse jazz a représenté bien autre chose que la manifestation des problèmes noirs américains ou qu'un simple divertissement. Le jazz est avant tout une danse, une expérience esthétique qui nous touche par sa capacité à émouvoir et procurer des sensations. L'origine géographique ou sociale n'est en rien un obstacle, ni à l'intérêt porté au jazz ni à sa pratique. Cette vocation d'universalité a remis en question la façon d'appréhender son héritage tout en entraînant corollairement la dépossession du groupe historique fondateur de son apport. Une dépossession que nombre de danseurs africains-américains ont longtemps vécue comme un vol, même si nous sommes conscients aujourd'hui que les arts qui circulent font l'objet d'appropriations, de reconfigurations créatives sur lesquelles leur culture d'origine n'a que peu de prise.

Se pencher aujourd'hui sur le jazz, c'est observer une danse qui porte depuis de longues années les traits de l'éclectisme et de la mixité. Ouvert à tous les mouvements possibles, hybride dans ses techniques, éclectique dans son inspiration, le modern jazz – ou quel que soit le nom dont on voudrait aujourd'hui l'affubler – est un art du présent, un art contemporain malgré

son classement « sans suite » dans les institutions culturelles de notre pays. Quand on dit « contemporain », tout dépend de la référence que l'on adopte pour en déterminer le sens. D'aucuns se situent dans la perspective de l'art du xx^e siècle et de la tradition moderne qui est une tradition des avant-gardes, des ruptures et des avancées. La connotation militaire du terme même d'avant-garde est parlante. Elle lui donne vocation à attaquer, détruire, conquérir. Se situer dans cette perspective, c'est considérer comme digne de ce nom uniquement ce qui est marquant, fort, transgressif, que sais-je encore ? On donne alors à l'art contemporain un sens restrictif, distinct de l'art populaire, et l'on peut même parler d'art d'élite. Mais peut-on assimiler exclusivement l'art contemporain à quelques « installations » pour *happy few* dans des capitales riches ou aux productions chorégraphiques ayant droit de cité au Théâtre de la Ville ou autres scènes conventionnées ? Rien de moins sûr aujourd'hui, alors qu'une polémique pas si vieille sur « l'art contemporain » a rappelé cette caractéristique de l'état présent de l'art : « L'art est partout, son centre n'est nulle part, et sa périphérie indéfinie¹. » Dans cette étude, en usant du terme contemporain, je privilégierai le sens premier de simultanéité d'époque, et notamment d'existence. L'art contemporain est bien évidemment celui qui se fait aujourd'hui. Il réunit alors toutes les productions artistiques d'un moment présent, incluant aussi bien des pratiques élitistes ou élitaires que des pratiques populaires.

Tenter une approche du jazz, c'est se pencher sur une danse dont le sens demeure approximatif, ne serait-ce que par son étymologie confuse, et qui réunit sous ce vocable diverses formes dansées qui font aujourd'hui l'objet d'une distinction hiérarchisée. D'un côté, les danses de société, *a priori* affiliées au social, au festif, souvent cantonnées dans des fonctionnalités de divertissement grégaire. Elles sont le reflet des interactions corporelles, des codes comportementaux d'un corps à corps entre partenaires, dont les modalités de contact ont différé en fonction des périodes et de l'histoire de la pudeur. Pratiquées des années 1920 aux années 1940 dans des *ballrooms* mythiques ou dans les caves du monde entier, les danses du jazz ont permis à la danse de réinvestir nos sociétés, non plus comme un exercice social convenu, « dépopularisé » ou d'académie, mais comme une dimension expressive à part entière. De l'autre, les danses de scène, subdivisées en deux versants spécifiques : les productions de l'industrie du loisir d'un côté, les danses affiliées au champ artistique de l'autre. Les premières, motivées par la volonté de plaire à tout

1. Jacques Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles-Paris : De Boeck Université, 1998, p. 162.

public, sont le règne du ludique, du transparent et de l'immédiatement compréhensible. Par définition, l'art populaire s'adresserait à un public large et varié qui se contenterait de passer un bon moment, de s'abandonner à la distraction. On ne saurait attendre du spectateur qu'il analyse le spectacle qu'il regarde, dans la mesure où ce qu'il recherche, c'est le divertissement et non le message. Dans les secondes, le travail du chorégraphe est centré sur la création et la recherche chorégraphique, souvent considéré comme un art intellectuel appelé aussi « savant », tels certains ballets des chorégraphes africains-américains porteurs d'une volonté de questionnement sur le monde. Il s'agit alors d'écouter les résonances de l'œuvre en soi, de tisser des liens avec elle sous forme de réflexion, un acte politique qui non seulement permet l'affinement de notre construction mais contribue à ne plus se laisser dicter tel ou tel goût au profit de la découverte de son identité à travers ses choix esthétiques et artistiques.

La présence sous un même terme générique de danses qui obéissent à des logiques inverses en termes d'esthétique et de production n'est pas sans créer confusion et malentendus. Cette confusion, au demeurant, a été savamment entretenue dans notre pays chaque fois que les chorégraphes jazz prétendaient à une légitimité comparable à celle de la danse classique ou de la danse contemporaine. Mais qu'ils se nomment Fred Astaire, les Nicholas Brothers, Matt Mattox ou Alvin Ailey, ce qui me séduit particulièrement chez ces artistes, c'est qu'ils portent au sommet une expression admirable par le plus grand nombre, comme Louis Armstrong et le jazz en général, ou Gershwin et la musique populaire de l'époque. Les artistes jazz ont élevé leur public vers le beau, sans distinction sociale ou d'origine. En bousculant la hiérarchie opposant traditionnellement le savant et le populaire, ils ont créé un univers esthétique singulier qui, pour reprendre l'heureuse formule de Christian Béthune, « assume en un mouvement indissociable, la double charge de distraire l'individu et de manifester l'absolu² ».

À la vision pétrifiante d'une danse qui n'aurait pas survécu à la fin des grands orchestres et au déclin des claquettes, le modern jazz oppose un mouvement constant commandé par l'évolution psychologique des danseurs ou, comme le déclare Michel-Claude Jalard, par l'idée qu'ils se font de leur pratique, par la manière dont ils vivent celle-ci concrètement³. S'il me paraît judicieux d'envisager cette expression artistique autrement qu'en déplorant

2. Christian Béthune, *Adorno et le jazz*, Paris: Klincksieck, 2003, p. 87.

3. Cf. Michel-Claude Jalard, *Le jazz est-il toujours possible?*, Marseille: Parenthèses Epistrophy, 1986.

ce qui aurait dû rester immuable et inaltérable, il n'en demeure pas moins que tout art, comme l'a dit André Malraux, « procède d'un art antérieur. Les acquisitions s'ajoutent aux acquisitions. Elles entraînent des pertes et aussi des renoncements⁴. » De nos jours, le jazz que l'on dit « moderne » n'échappe pas à cette règle. Dans son immédiateté viennent se ranger son passé et ses cheminements antérieurs, tels qu'ils lui donnent identité et lui transmettent une langue pour l'enrichir au présent et non pour la répéter à l'identique. Les danseurs jazz français ont hérité d'un état de choses qui résulte des acquisitions de leurs prédécesseurs.

Certes, cette forme dansée a toujours attiré à elle les individus épris de liberté d'expression, mais cette liberté n'est plus aujourd'hui l'apanage de la danse jazz. Ce qui la distingue en revanche des autres formes de danse, c'est sa poétique particulière, les ressources propres qu'elle s'est choisies pour s'exprimer, au nombre desquelles, et peut-être la plus signifiante, une mise en valeur spécifique du temps, un rythme particulier qui transforme profondément la matière, perturbant les substances et les énergies de façon dynamique. L'un des buts de cette recherche sera non seulement d'analyser les lignes de fractures entre jazz traditionnel « authentique » et modern jazz mais aussi de tenter de faire surgir des échos ou des résonances d'une forme de jazz à l'autre.

« Aller au jazz » en tant qu'auditeur, ou « entrer en jazz » en tant que musicien nécessite une culture solide et diversifiée. Le public privilégié de la musique jazz est souvent un public cultivé et sérieux. Qu'en est-il de la danse ?

Dans notre pays, le modern jazz compte au nombre des formes les plus pratiquées et les plus rarement analysées, avec pour conséquence une méconnaissance et un manque de discernement qui n'épargnent aujourd'hui encore que peu de spécialistes. Rares sont les travaux qui lui sont consacrés et nombreux les clichés dont on l'affuble. Il est vrai que dans notre pays, la danse comme objet de recherche a mis du temps à s'imposer dans les programmes universitaires. Dans ce contexte difficile, la danse jazz, longtemps réduite aux valeurs sans prestige du divertissement, fait doublement figure de marginale. Si l'on y ajoute la disparité et la difficulté d'accès du matériau filmé disponible, il n'est pas surprenant qu'elle soit entourée dans notre pays d'un véritable Sahel bibliographique et conceptuel, d'autant qu'elle n'a jamais eu la chance de posséder, à l'instar de la musique, des critiques qui se voulaient amateurs chevronnés. Elle n'a jamais fait l'objet de grandioses empoignades dans des

4. André Malraux cité par André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille : Parenthèses Epistrophe, 1981.

magazines spécialisés, lieux privilégiés où factions, courants, et tendances musicales pouvaient régler leur compte par plume interposée. Or, nul n'ignore que la sanctification par le discours savant est un des éléments principaux de la légitimation culturelle. Ajoutons à cela qu'elle ne s'accompagne d'aucun développement institutionnel et encore moins de légitimité académique. De sorte que le monde de la danse jazz, quelle que soit la connaissance ou la maîtrise de ceux qui en tentent l'analyse ou de ceux qui la pratiquent en danseurs chevronnés, apparaît toujours comme peuplé d'amateurs.

Sans pour autant adopter une attitude vindicative vis-à-vis des institutions, il est difficile de nier que cette forme d'expression a subi dans notre pays une politique d'« invisibilisation » en raison de choix politique et idéologique en faveur de la danse contemporaine, d'abord, et de la danse hip-hop, ensuite. Pendant de longues années, les programmeurs ont semblé se complaire dans un prêt-à-penser imposé, la plupart d'entre eux n'ayant même jamais vu de compagnies de jazz. Certes, il serait aujourd'hui malséant pour ses détracteurs de vitupérer contre la danse jazz, aussi baigne-t-elle dans une indifférence politiquement correcte, si pleine de réserve qu'elle en devient presque un modèle de tolérance et de courtoisie. En dépit de cette politique de déni, le modern jazz est loin d'être moribond. Il demeure l'une des danses les plus pratiquées par la jeunesse française et ne souffre aucunement de la popularité du hip-hop. Paradoxe que cette danse qui continue de bénéficier d'un intérêt sans commune mesure avec la visibilité qui lui est offerte et dont la capacité de survie ne peut que poser question. Est-ce une affaire de plaisir ? De sensualité ? De goût ? Le modern jazz est-il une danse de jeunes ? Est-il art digne ou vil commerce ? Alchimie d'un métissage ou bricolage fragmentaire ? Technique ou stylistique ? C'est selon. Cette confusion est-elle à mettre sur le compte de la danse elle-même ? Sur les aléas de sa perception ? Il est vrai que son origine métissée prend la danse jazz dans un réseau inextricable de miroirs avec tous les niveaux d'interprétation et les jeux sur eux que cela suppose. Tantôt perçue comme la plus savante des danses populaires, tantôt comme la plus populaire des danses savantes, pour détourner l'heureuse formulation de Jean-Louis Fabiani⁵ à l'égard de la musique, elle a vu son statut social varier avec les époques. Tout est affaire de regard, de jugements portés qui sont le produit de manières de penser, d'agir et de sentir, que nous avons incorporées à travers notre éducation et notre milieu familial, d'un *habitus*, diraient les sociologues.

5. Cf. Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007.

Autant de pistes que je tenterai d'aborder avec la plus grande modestie dans cette recherche née d'un besoin de remettre la danse jazz en perspective et de la considérer sans œillère, en se gardant de nos réflexes eurocentrés. L'amatour qui visite le musée des Arts premiers et qui s'arrête devant un masque africain s'engage dans une expérience qui ne concerne que lui-même. Il est néanmoins face à quelque chose qui n'a pas été fait pour lui mais fabriqué dans d'autres visées et pour d'autres usages. De la même façon, le spectateur de danse jazz s'engage dans une relation avec une musique et une danse dont le propos, à l'origine, est étranger aux visées propres à l'Occident. Comme le remarque si justement Christian Béthune : « L'expression jazzistique s'est presque entièrement déployée à l'intérieur du monde occidental, et placée de ce fait en perspectives de présupposés, de conventions, de problématiques et d'intérêts qui n'étaient pas les siens. Le jazz aura donc d'emblée été confronté aux stratégies et aux valeurs fondatrices d'un univers culturel dont, *a priori*, il n'avait que faire, mais qui pourtant infléchissait sa poétique⁶. »

À l'heure où un certain nombre de chorégraphes jazz français se questionnent, cette étude vise à engager une réflexion sur la problématique de la danse jazz, à tenter de définir les qualités de son existence, à questionner les malentendus et les détournements dont elle n'a cessé de faire l'objet, à analyser les agressions critiques auxquelles elle est depuis longtemps vouée, à examiner le rôle qu'y jouent les notions d'authenticité mais aussi de métissage, notions qui ne sauraient susciter des réponses toutes faites mais qui doivent avant tout éveiller des questionnements. La danse jazz nous oblige nécessairement à nous aventurer sur ce terrain mouvant, complexe et passionnant, et à poser les bases d'une réflexion à laquelle participent les notions « d'entre-deux », « d'hybridation », sans oublier celle de « compromis » entre perpétuation et renouvellement, entre héritage et devenir, tradition et modernité. Un tel sujet nous amène à constater que l'être humain est immanquablement confronté et uni à la figure de l'Autre, perpétuellement tiraillé entre division et fusion, fermeture et ouverture, alliance et rupture, attraction et répulsion.

Aborder la danse, chercher le corps, objet fugace sans contours fixes et pourtant incontestables d'apparence, n'est jamais facile. Le « corps » désigne bien plus qu'une enveloppe charnelle. Il est à la fois une construction sociale complexe, un lieu de sensibilité et de manifestation d'une identité individuelle et collective, une instance représentative et un vecteur des relations sociales et coloniales. Le corps est un réseau dont les éléments sont imaginés et organisés

6. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris : Klincksieck, 2008, p. 14.

selon des pensées ou des visions différentes, toujours changeantes, variables selon les cultures et les sociétés, les lieux et les époques, mais aussi au sein d'une même société ou d'un même domaine d'activité. Le corps marque une position collective et personnelle envers le monde. Lieu de relations entre l'homme et le monde, il est un espace de rencontres et de traversées d'influences diverses. Ces traversées et rencontres forment un vécu toujours changeant des corps, une histoire personnelle en évolution. Chaque peuple a son histoire du corps, histoire qui varie d'un individu à un autre dans une même communauté et qui reste toujours en transformation. Qu'il soit physique, historique, ou imaginé, le corps s'affirme en fait comme une réalité changeante et singulière qui oscille entre réel et imaginaire. Le type de mobilisation physique change avec les cultures, comme change avec elles la manière de regarder le corps et celle d'en lire ses signes. L'ethnographie des sociétés traditionnelles non occidentales nous a familiarisés avec l'idée que la ligne de partage entre sujets et objets, humains et animaux, personne et cosmos était relativement fluctuante. Pour les esclaves africains, le corps n'établit pas de différence avec le monde. Il est le monde et le monde est le corps. Pour les Occidentaux en revanche, le corps humain est considéré comme un système singulier qui établit sa différence avec l'Autre et avec le monde. La représentation du corps n'est donc jamais stable mais sujette à des adaptations et des réélaborations imaginaires constantes⁷. Lors de rencontres entre cultures, le corps peut s'insérer dans une dynamique du métissage qui rend possible l'altération volontaire des inscriptions qui le construisent. En étant conscient de l'organisation imaginaire et aléatoire que constitue son corps, l'individu, et notamment l'artiste, peut alors décider d'en imaginer de nouvelles constructions.

La danse – pratique sociale et artistique fortement liée aux structures socioculturelles et aux liens entre les individus d'une même société – possède des formes multiples et interroge différentes disciplines telles la sociologie, la philosophie, l'anthropologie et la sémiologie, chacune d'entre elles adoptant un point de vue particulier. Il est difficile de travailler sur l'étude d'un art qui circule, à l'instar de la danse jazz, sans observer les échanges, les emprunts d'une culture à l'autre, et chercher à comprendre les transformations réciproques. C'est aussi prendre conscience des stratégies de pouvoir ou des phénomènes de coercition qu'il rencontre. C'est questionner les lectures raciales

7. L'image du corps, propre à chacun d'entre nous, est variable selon les expériences vécues et les capacités physiques développées. Dans cette sphère, l'Autre est l'étranger extérieur à soi. Il est pensé comme objet de comparaison pour s'estimer soi-même. L'Autre est ainsi ramené à soi dans un rapport de force comparative. Toute tentative de contact, de relation à autrui est sous-tendue par cette image du corps.

qui le déterminent habituellement, les discours idéologiques ou politiques qui tendraient à légitimer la prétendue suprématie d'une danse sur une autre ou d'un pouvoir sur les autres.

Le travail présenté dans ce livre ne prétend en aucun cas être une étude anthropologique ou sociologique, pas plus qu'il n'est, de ma part, un second livre d'histoire⁸ ou un ouvrage d'initiation ou de vulgarisation. Il constituerait plutôt une sorte de complément pour progresser dans l'assimilation et la compréhension de la danse jazz. Il explore des champs disciplinaires variés dans lesquels je ne saurais me prétendre experte. Sa gamme de références s'appuie sur les recherches de théoriciens anglo-saxons et français, historiens des arts, historiens de la danse, ethnomusicologues, sociologues, anthropologues, philosophes, mais aussi spécialistes et amateurs chevronnés, dont la pensée vient nourrir l'expérience de la danse. Mon travail aura consisté à recueillir puis regrouper les sources, les travaux de recherche récents, les textes ou les témoignages d'artistes, les interviews que j'ai menées pendant quelques années auprès de chorégraphes et de danseurs, avant que de mettre sous la forme d'un seul ouvrage, un ensemble de réflexions sur cette danse appelée jazz, issue de rapports passionnels entre cultures. Signalons toutefois, une reconnaissance de dette particulière envers Christian Béthune dont la réflexion philosophique sur la musique jazz m'a profondément confortée dans mes idées sur la danse et a nourri ma propre recherche.

Qui me suivra en ces pages sera invité à voyager dans le temps entre des contextes susceptibles d'éclairer les cheminements du corps, la manière dont ils sont perçus et progressivement identifiés, les regards et les imaginaires, les fantasmes et projections qui alimentent les discours portés sur lui, sans oublier des approfondissements esthétiques qui me paraissaient nécessaires. Si j'ai respecté une certaine chronologie, en revanche, il serait vain de rechercher dans cet ouvrage des références précises à tous les grands noms qui ont fait l'histoire de cette danse. J'ai toutefois opté pour des gros plans sur certaines figures d'artistes, formes dansées ou œuvres qui paraissaient pertinentes pour mon propos avec, chaque fois que faire se peut, les échanges interculturels et le métissage comme perspective d'approfondissement et d'exploration. Beaucoup d'interrogations, aucune clé définitive. Cette étude n'a d'autre but que de proposer des repères, d'ouvrir des perspectives. Elle espère en chemin poser très modestement quelques jalons esthétiques, consciente des limites d'une recherche qui ne saurait maîtriser l'ensemble des savoirs sur le mou-

8. Éliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*, Paris: Chiron, 2003.

vement et des modes d'analyse indispensables à l'art de la danse. Son but serait de corriger certaines idées toutes faites, de contribuer à une meilleure connaissance du jazz et si elle peut aider certains amateurs éclairés à affiner leur compréhension, elle aura atteint son dessein.

Quelques précisions de terminologie s'imposent. La première porte sur la dénomination des descendants d'Africains aux États-Unis. Elle est le résultat d'un long processus de construction identitaire qui fait glisser une définition en termes de couleur ou de race tels « *colored* », « *negro* », « *black* », à une autre, en termes d'origine culturelle « Afro-Américain » ou « Africain-Américain ». Confrontée à cette complexité et pour tenter d'éviter toute crispation identitaire, j'ai décidé d'utiliser indifféremment les expressions « Noirs nord-américains », « Afro-Américains » et, avec un peu plus de réserve, celle d'« Africains-Américains ». La première ne met pas en avant une identité africaine mais une identité noire, produit de l'histoire américaine alors que les deux autres renvoient à une origine et un passé africain spécifiques. L'expression « Africain-Américain », souvent utilisée aux États-Unis, ne figure peut-être pas autant que les autres dans mes citations en raison de ses implications politiques qui tendent à faire des Noirs nord-américains des Africains en Amérique. Peut-être n'est-elle que le reflet de la sensation amère de se sentir en exil depuis bientôt quatre siècles dans un même lieu, sans que jamais ils ne se soient véritablement sentis chez eux.

La seconde précision terminologique porte sur l'utilisation du terme « danse jazz » auquel j'ajouterai des qualificatifs en fonction des époques : jazz « traditionnel » ou « classique » pendant l'entre-deux-guerres, « modern jazz » qui désigne notre pratique actuelle de la danse, du début des années 1960 à nos jours mais que j'utiliserai de façon indifférenciée avec le terme générique de « danse jazz », une fois la définition du modern jazz établie.

Profondément humain, le jazz mérite mieux que le silence ou les stéréotypes qui l'entourent. Il est un état d'esprit autant qu'une musique ou une danse ou, pour paraphraser LeRoi Jones, l'auteur du *Peuple du blues*, il est une façon d'être qui s'articule sur une vision du monde. Un monde difficile qui, depuis que les Noirs nord-américains y ont posé le pied, nie leur humanité ou refuse de la voir. C'est cette humanité que l'artiste noir posera tout entière dans chacune de ses notes ou dans chacun de ses gestes. Le danseur, à l'inverse du musicien, ne dispose pas d'un instrument de substitution à la présence de soi. Il est directement dans son corps. Il est dans son mouvement qui en devient automatiquement expressif. Qu'il soit japonais, américain ou français, l'une des qualités originelles du jazz est d'être une danse qui marque

la présence derrière le danseur, d'un être humain, de son imaginaire et de son corps. Le jazz est une danse d'expression. Les moyens utilisés et les chemins empruntés pour parvenir à l'acte artistique différeront entre danse jazz traditionnelle et modern jazz, entre danseurs de cultures diverses, mais les valeurs fondamentales demeurent les mêmes. L'authenticité personnelle fait partie de ces valeurs. J'avoue sans honte, et sans me sentir « ringarde » pour autant, qu'à l'inverse de certains chorégraphes jazz contemporains français, il m'est difficile de parler de danse jazz en faisant abstraction de la musique du même nom. Elle m'apparaît comme l'une des clés nécessaires à la compréhension de la danse, une passerelle avec d'autres formes d'art, une relation que l'écrivain Toni Morrison ne manque pas d'évoquer avec éloquence :

Les Noirs américains étaient soutenus, guéris et nourris par la traduction de leur expérience en art, et par-dessus tout, en musique. C'était fonctionnel [...] Je fais toujours un parallèle avec la musique parce que toutes les stratégies de l'art s'y trouvent. Toute leur complexité, toute leur discipline. Tout le travail dont doit se nourrir l'improvisation pour que l'on ait l'impression de n'avoir rien fait. La musique vous donne faim d'encre plus de musique. Elle ne rassasie jamais tout à fait. Elle vous gifle et vous étreint, vous gifle et vous étreint de nouveau. La littérature devrait faire en faire autant. J'ai bien réfléchi à tout cela. Le pouvoir du mot n'est pas de la musique, mais en termes esthétiques, la musique est le miroir qui me donne la clarté dont j'ai besoin [...] Les principales qualités que doit avoir l'art noir sont celles-ci : il doit être capable d'utiliser des objets trouvés, donner l'impression d'utiliser des objets trouvés, et paraître sans effort. Il doit avoir l'air détaché et facile. S'il vous fait transpirer, c'est que vous n'avez pas fait votre boulot. On ne doit voir ni les fils ni les coutures. J'ai toujours voulu trouver une manière d'écrire qui soit irrévocablement noire [...] J'utilise la comparaison avec la musique parce que partout dans le monde elle reste noire [...] Je ne l'imite pas, mais elle me façonne. Parfois j'écoute du blues, parfois des spirituals et/ou du jazz, et je me les approprie⁹.

Ce rapport à la musique me paraît tout aussi essentiel pour quiconque se penche sur une danse issue de la culture africaine-américaine.

Les ballets sont des lieux singuliers, créés la plupart du temps par un seul individu mais fréquentables par tous les autres, des lieux de séjour poétique

9. Toni Morrison citée par Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris : Éditions Amsterdam, 2010, p. 119. Traduction de Charlotte Nordmann.

où l'on vit autrement, où l'on éprouve l'autre en soi, cet autre étant présent dans l'univers singulier de l'œuvre auquel nous confrontons nos certitudes et nos doutes identitaires. Explorer notre relation à l'objet chorégraphique, dépasser une agréable mais ponctuelle cohabitation, chercher les raisons de nous sentir du même monde et de le partager durablement font partie des desseins dont se réclame également cette recherche. La pratique de la danse me paraît un atout supplémentaire dans cette entreprise. Qu'elle soit mienne ou celle d'autrui, la danse m'arrive par le corps. Je fais donc l'hypothèse que la pratique en amplifie la perception spécifique, de même que j'admets volontiers qu'un musicien entend plus de choses que moi qui ne le suis pas. Cet avantage s'avérera un des postulats théoriques de cette recherche. Mon intérêt pour cette danse qui, « en réaction à tout ce qui éreinte, sait aller puiser assez loin dans l'être pour atteindre une terre intérieure inexpugnable, lui donner réalité et l'offrir en partage¹⁰ », est toujours aussi vivace et j'espère pouvoir faire partager ce sentiment à mes lecteurs.

10. Roger Renaud dans la préface du livre d'Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille: Parenthèses, 2002.