

Boppers, Hipsters, Black Women Jazz Singers : *Betty Carter et « l'autorité artistique » dans les années 1950*

Clare MOSS-COUTURIÉ

*Université de Pau et des pays de l'Adour
École des Hautes Études en Sciences Sociales*

¹ Cet article est issu d'une intervention au colloque "Pouvoir et Autorité" organisé sous l'égide de l'équipe de recherche *Politique, Société et Discours du Domaine Anglophone* (UPPA) à Pau en mars 2007. Je remercie les participants et les organisateurs pour leur accueil chaleureux et leurs éclairages judicieux ; Jean Jamin, directeur d'études et fondateur du séminaire *Jazz et Anthropologie* à l'EHESS pour son soutien ; les professeurs de Columbia University et l'*Institute of Jazz Studies* de Rutgers University, qui m'ont ouvert leurs archives sur Betty Carter en 2004-05, ainsi que William Bauer ; Yves-Charles Grandjeat, directeur de l'équipe CLIMAS (Bordeaux 3) pour la lecture d'une version précédente ; les artistes, notamment John Hicks, pianiste remarquable ayant longtemps joué aux côtés de Betty Carter et décédé en mai 2006 ; enfin, (à jamais) Antoine, Christine, Eugène, Joan, Ghislaine, et tous pour leur écoute.

La relation d'autorité

Comment envisager que certaines productions musicales (les performances de jazz) restent généralement impensées par la discipline esthétique, à laquelle est pourtant confiée l'interprétation des « œuvres » ? Pour contribuer à ce vaste débat, la réflexion porte ici sur la manière dont les relations entre autorité et pouvoir peuvent s'entendre au regard des premières « compositions-performances » d'une chanteuse afro-américaine nommée Betty Carter².

Mon propos est centré sur les aspects relationnels de la notion d'autorité dans le champ jazzistique. À partir de l'une des étymologies du terme « autorité », celle d'*auctor* (auteur, fondateur, garant, celui qui lie), l'autorité est « acte d'auteur » à l'égard de quelqu'un d'autre (l'auditeur, le lecteur), qui n'occupe pas la même position dans un rapport (égalitaire ou inégalitaire) et sur lequel s'exerce cette autorité. Par exemple, celle de gouverner, certes, mais aussi, et ce n'est pas la même chose, celle d'éduquer, de punir, de juger, de soigner... L'autorité dessine une relation symbolique dans un champ social. Je la vois aussi en rapport avec les mots de Foucault sur le champ stratégique des relations de pouvoir (matérielles et symboliques), selon lequel « là où il y a pouvoir, il y a résistance et pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par

² Betty CARTER (1929 ou 1930-1998), (Lily May Jones, Lorène Carter, parfois surnommée Betty *Be-bop* Carter). Originaire de Détroit, une ville de l'est nord-américain réputée pour sa « scène jazz » très vivante, elle pratiquait le chant, le piano et la direction de chœur depuis son adolescence. Elle débuta sa carrière en 1946, fut engagée dans le *big band* de Lionel Hampton en 1948. Son admiration pour les boppers la mena à *jammer* avec bon nombre d'entre eux, notamment Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Miles Davis, mais elle n'enregistra avec aucun. En 1961, après avoir partagé la scène avec des musiciens de blues et r&b, elle enregistra une série de duos très populaire avec Ray Charles. En 1969-70, elle fut l'une des rares à fonder un label, la *Bet-Car*, qui bien que modeste se pérennisa grâce à ses tournées dans les universités noires américaines. Elle revendit ce catalogue à la multinationale Verve en 1989. Dans les années 1990 elle reçut la reconnaissance des hautes instances du gouvernement nord-américain, participa à de nombreux festivals internationaux et fonda le *Jazz Ahead Program* destiné à l'éducation de jeunes musiciens. Réputée pour l'imagination et la musicalité de ses compositions, de ses improvisations, de ses arrangements, pour sa technique virtuose, pour sa « présence » et son originalité, elle « fait autorité » auprès de plusieurs générations de musiciens, auditeurs et autres acteurs du jazz, même à titre posthume.

rapport au pouvoir. [Les] rapports de pouvoir [...] ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance.»³

De façon générale, j'interroge l'articulation entre autorité et pouvoir dans le jazz au regard de la relation des hommes non seulement entre eux mais aussi face au monde. Cette interrogation accompagne le sujet abordé ici sous la forme suivante : qu'est-ce qui permet de différencier l'autorité « légitime » et l'autorité « illégitime » dans le champ jazzistique des années 1950 ? Quelle est la pertinence de l'étude des musiques de Betty Carter au regard de cette distinction ? La question est posée dans le cadre plus large des sociétés modernes, démocratiques comme les États-Unis, dites aussi « sociétés d'individus » dominées par les valeurs du rationalisme⁴. Pour y apporter des éléments de réponse, je m'attache ici à dégager des enjeux de la relation entre pouvoir et autorité d'un point de vue général puis dans le champ jazzistique. Son actualisation dans le be-bop est illustrée par l'examen d'une courte performance vocale mettant en scène Betty Carter dans l'orchestre de Lionel Hampton. Je place ensuite la micro-analyse de la première composition de Betty Carter, « I Can't Help It », dans le contexte du discours et de la réception du be-bop et de l'esthétique *Hip*, puis dégage certaines des possibilités et limitations épistémologiques qui en découlent en l'état de la recherche actuelle⁵.

Enjeux esthétiques et politiques de la relation : faire « acte d'auteur »

Je suis convaincue que la conceptualisation de la relation que je viens d'évoquer ne se raidit pas en un système fixe d'idées, mais

³ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 1 : *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

⁴ Alain RENAULT, *La fin de l'autorité*, Paris : Flammarion, 2004.

⁵ Trois documents audio et vidéo accompagnent la présente étude: (1) "Cobb's Idea", TV Special, Camay CA-3019/New World NW-5019, 1950 (séquence vidéo de Betty Carter dans le *Lionel Hampton Big Band*) ; (2) "Jammin' the Blues" Gjon MILI (dir.), Gordon HOLLINGSHEAD (prod.), Norman GRANZ (techn. dir.), Warner Bros./Vitaphone Corp., 1944 (docu-fiction se présentant comme une authentique *jam session*) ; (3) "I Can't Help It", musique: Betty CARTER, Melba LISTON ; paroles: Betty CARTER, in *Out There With Betty Carter*, Peacock Records PLP-90, 1958 (performance audio de la première composition de Betty Carter).

relève plutôt d'une « pensée du tremblement » selon l'expression de l'écrivain Édouard Glissant – Glissant qui, dans son *Traité du Tout-Monde*, offrait en partage sa tentative de « découvrir les constantes cachées de la diversité du monde »⁶. Plaçant les artistes au cœur de sa fertile « pensée archipélique », le poète déclare : « Quand on est devant le monde, on a tous le même âge. La politique pour un artiste, c'est de se réclamer d'une nouvelle vision du monde, reconnaissant son inextricabilité. Les artistes ne sont pas en retrait. »⁷ Établissant à la fois un constat et un projet, Glissant saisit l'engagement politique et utopiste des artistes. Il s'agit là du constat selon lequel les hommes, invisibles à eux-mêmes, sont en relation d'égalité minimale face au monde (« On a tous le même âge »), un monde qui a désormais conscience de son unité (c'est un « tout-monde » selon Glissant). Totalité ouverte reliée dans ses parties les plus infimes, il devient de ce fait imprévisible et incontrôlable (c'est aussi un « chaos-monde »). Engagés dans un « tout-monde » dont ils ne peuvent s'extraire, les artistes peuvent cependant y concevoir et y pratiquer une « nouvelle vision du monde » pensée non pas tant dans son rapport strict à un modèle de transmission stabilisé au prix d'inégalités que dans sa dynamique de la relation à l'Autre.

Celle-ci relèverait plus de l'ordre du devenir, de la création, que de l'ordre de la Vérité conçue dans les traditions platonicienne et néoplatonicienne dualistes. C'est du moins ainsi que l'entendait celui qui s'auto-définissait, pour un temps, « philosophe de l'immanence », Gilles Deleuze :

[Si] la création devient le critère axiologique qui distingue la réussite de la pensée [de la relation], le lien avec l'art est [...] éminent, puisque la réussite de la pensée s'indexe sur le procédé des arts, à savoir la création. La modalité artistique de la philosophie est clairement exprimée dans ce passage : dire « la vérité est une création » implique que la production de vérité

⁶ Édouard GLISSANT, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997.

⁷ Édouard GLISSANT, « Droits de l'homme, droit des peuples. La pensée du tremblement et les poétiques du monde au XXI^{ème} siècle », Rencontres du TOMA avec Edwy Plenel, Avignon, 2005 (Notes d'Olivier Barlet, <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3915>, 18/02/07).

« passe par une série d'opérations qui consistent à travailler une matière. »⁸

La relation peut être pensée comme relation de création des hommes entre eux et face au monde. La « poétique de la relation » appelle ainsi à créer une équilibration constante des « vérités du monde »⁹, dans la conscience de l'historicité des relations, de leurs clivages et de leurs lieux de pouvoir.

Certains artistes ont questionné le site de l'art en tant qu'aire de canonisation des « œuvres » parce qu'il est lieu de pouvoir. On pourrait songer au Duchamp des *ready-made* avec *Fontaine*, le fameux urinoir. Mais « les *ready-made* n'acquièrent une pertinence qu'en référence ultra-explicite – par la négation même – au paradigme esthétique occidental que Jean-Marie Schaeffer a résumé au travers de l'idée d'une "Théorie spéculative de l'Art". »¹⁰ L'engagement dans ces œuvres omet la conscience du « tout-monde » de Glissant. Qu'en est-il en effet des musiques de *boppers* (ces « génies du jazz »), créations qui, porteuses d'un mode de connaissance inédit, se voient déniées le titre d'« œuvres » ?¹¹ Il fallut attendre les travaux d'Olly Wilson, entre autres, pour commencer à poser les prémisses d'une conceptualisation de « la Musique Noire en tant que forme d'art »¹².

⁸ Gilles DELEUZE, "En vérité...", *Dialogus*, 1993, <<http://www.dialogus2.org/DEL/enverite.html>>, 07/01/07. Voir aussi Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.

⁹ Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris : Gallimard, 1990.

¹⁰ Notes d'Emmanuel PARENT, "Remarques sur Adorno et le jazz de Christian Béthune", <<http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Bethune.Parent.html>>, 26/02/2007. Cf. également Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne*, Paris : Gallimard, 1992.

¹¹ Comme l'affirme Béthune : « Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'esthétique occidentale que de réserver de plein droit une place au musée à *Fontaine*, le fameux urinoir de Duchamp, et de barguigner à *Swinging the Blues* son droit à exister en tant qu'œuvre d'art. » (Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz: analyse d'un déni esthétique*, Paris : Klincksieck, 2003, p. 133).

¹² Ce travail est fondé sur une comparaison entre une *work song* populaire ("Katie Left Memphis") et l'interprétation, par Miles DAVIS, d'un *standard* de jazz ("*On Green Dolphin Street*", tiré du film éponyme de Ned WASHINGTON & Bronislau KAPER, 1947 et apparaissant sur le disque *Jazz Track*, Columbia Records CO-61165). (Olly WILSON, "Black Music as an Art Form," *Black Music Research Journal*, n° 3, 1983).

En écho à la « pensée du tremblement » imaginée par Glissant, « de nombreux ethnomusicologues en appellent [...] à un décentrement des recherches théoriques du produit musical (et de son interprétation confiée à la discipline esthétique) vers la production *in situ*. C'est là l'un des sens de la réhabilitation par Gilbert Rouget [...] du verbe d'action *musiquer* »¹³ et de la transposition par Christian Béthune du syntagme *oralité seconde* désignant une dynamique de *relation* propre à la pratique du jazz¹⁴. Béthune démontre que le jazz joue (et se joue) des codes de la performance et, conjointement, des règles de l'écriture musicale – sans que ces dernières participent de manière formelle à la poétique orale du jazz. En affirmant l'irréductibilité de l'ouïe sur la vue et du schéma corporel sur l'idéal d'archi-écriture de la « partition intérieure » dans l'improvisation, la dimension mimétique du jazz bat en brèche l'impératif de créativité et d'autorité (« auteurité ») du musicien dans lequel la « conception logocentrique et scripturale »¹⁵ scelle le cœur de l'esthétique occidentale. L'oralité du jazz « vient solliciter le corps même du locuteur » à travers le « moment originaire [...] que l'on pourrait en fin de compte aussi bien nommer rythme, *groove*, ou trace, [...] le] moment ouvrant la possibilité [du sens, en d'autres termes,] de la culture et que Derrida appelle "différance" [...] d'abord une manière pour l'esprit d'advenir au corps »¹⁶. Depuis cette nébuleuse, les musicien.ne.s afro-américain.e.s, notamment les chanteuses, peinent toujours à être entendu.e.s en tant qu'artistes investi.e.s d'une autorité artistique légitime.

Fonctionnements du champ jazzistique : le « mythe de la Black Woman Singin' »

Dans une culture musicale privilégiant l'écrit, l'engagement avec l'oralité seconde du jazz propulse en effet un phénomène aussi complexe que la « couleur » dévoilée par James Baldwin dans son œuvre fictionnelle et critique. Les performances des musicien.ne.s y font résonner le système intersectionnel des « marques » (ethniques,

¹³ Jocelyn BONNERAVE, « Pour une écologie musicale. Les performances du jazz », *L'Homme*, n° 181, 2007, p. 105.

¹⁴ Christian BÉTHUNE, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, n°171-172 – *Musique et anthropologie*, 2004, pp. 443-58.

¹⁵ *Ibid.* pp. 451-452.

¹⁶ *Ibid.* pp. 456-457.

sociales, sexuelles, générationnelles, géographiques, ...) ¹⁷, éternelles résurgences d'un ethos « romantique » circulant dans le champ jazzistique ¹⁸. Placées à la conjonction d'investissements sociaux et affectifs spécifiques ¹⁹, les chanteuses noires américaines furent souvent contraintes de se conformer à une certaine idée de la création et de la vocalité pour pouvoir *musiquer*, exister et « tenir leur rang ».

Selon la chercheuse Farah J. Griffin, ce modèle de la vocalité féminine noire émergea sous la forme mythique d'une *Black Woman Singin* ²⁰, au fil d'une tradition littéraire réfutant la doxa mythologique du jazz. Celle-ci infériorisait intellectuels et artistes afro-américains en les considérant comme « primitifs » ²¹. La plupart des critiques euro-américains impliqués dans l'économie musicale du jazz trouvaient dans ce discours esthétique et pseudo-scientifique une justification morale à la rationalisation commerciale de la musique. L'industrie des musiques afro-américaines était en effet prospère mais souvent liée à des espaces souterrains mêlant drogue, prostitution, gangstérisme et argent. Ces relations de domination économique impliquaient des conditions de vie généralement défavorables aux musiciens afro-américains.

En réaction à une telle domination hégémonique et raciste, la tradition intellectuelle noire américaine conceptualisa, sous diverses formes (fictions, écrits politiques, scientifiques, poétiques,

¹⁷ Colette GUILLAUMIN, « Race et nature : système des marques, idée de groupe naturel et rapport sociaux », *Pluriel*, n° 11, 1977.

¹⁸ Eric PORTER, *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*, Berkeley, CA: University of California Press, 2002.

¹⁹ Pierre CARSALADE, Communication au séminaire *Jazz et Anthropologie*, Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS (eds.), Paris: à paraître.

²⁰ Farah J. GRIFFIN, « When Malindy Sings. Reflexions on Black Women's Vocality », in Robert G. O'MEALLY, Brent H. EDWARDS, and Farah J. GRIFFIN (eds.), *Uptown Conversation. The New Jazz Studies*, New York, NY: Columbia University Press, 2004, pp. 102-25.

²¹ Selon Ted Gioia, le « mythe primitiviste » est une catégorisation du musicien de jazz en « noble sauvage », qui maintiendrait une relation pure, émotionnelle et immédiate avec son art. Sa dénonciation exhibe les relations étroites d'une musique taxée de « primitive » avec l'économie musicale majoritairement blanche et la surexposition des « chanteuses noires » comme icônes sexuelles, exotiques et populaires et non reconnues comme des artistes à part entière. (Ted GIOIA, *The Imperfect Art: Reflections of Jazz and Modern Culture*, New York: Oxford Press, 1988).

discours...), le concept culturel de *blackness*²² à partir d'un répertoire de « pratiques de résistance » musicales. La notion de *Black-musical centrism*, synthétisée dernièrement par Paul Gilroy²³, est construite sur la base d'un modèle musical, spirituel et performatif principalement associé à la voix – plus exactement à la voix féminine noire. Mais la narration de ce mythe des origines perdues de la Diaspora afro-américaine drape les « chanteuses noires » d'une respectabilité très paradoxale. Associée à celle d'une muse de la musique noire originelle, « la » voix des chanteuses fut idéalisée, « décorporalisée » et « recorporalisée » sous des apparences plus « acceptables »²⁴. Ce faisant, cette tradition intellectuelle, s'enfermant dans les abîmes d'une dialectique réductrice, s'engouffrait dans le discours doxique qu'elle entendait contrer : elle reléguait les réalités vécues par les chanteuses noires américaines hors du concept de *blackness*. Ainsi furent écartées, au titre d'infamantes, les expériences des fameuses *blueswomen* : Mamie Smith, Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith, Ida Cox et tant d'autres... Ces mêmes chanteuses qui, selon Hazel Carby, « s'en prenant à un ordre patriarcal réduisant le corps féminin au rang d'objet, faisaient de ce corps le seul sujet

²² Ce concept culturel n'a pas de traduction française littérale. Le sens le plus proche est identité ou essence noire, et le terme le plus approprié serait peut être « négritude », mais celui-ci est le fait d'écrivains martiniquais de langue française dans les années 1940. « Le mot est une invention de l'écrivain Aimé Césaire, le premier à l'avoir utilisé en 1939 dans son *Cahier d'un retour au pays natal*: “[...] Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait ... [...] et la détermination de ma biologie, non prisonnière d'un angle facial, d'une forme de cheveux, d'un nez suffisamment aplati, d'un teint suffisamment mélanien, et la négritude, non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance. [...] La vieille négritude progressivement se cadavérise. » (*Paris-Dakar: Présence Africaine*, [1983] : 40, 56, 60). Le concept qui en découle a fortement influencé les penseurs et artistes afro-américains dès les années 1950. » Elvan ZABUNYAN, *Histoire des arts visuels afro-américains depuis les années 1960*, Thèse de doctorat, M. Jean Heffer (dir.), Paris: EHESS, 1999, p. 108. C'est à ce titre que le terme anglais est conservé ici. Il serait également fort utile de retracer l'histoire de ce concept en rapport avec les musiques afro-américaines, notamment à partir de l'essai fondateur de William E. B. DUBOIS : “The Sorrow Songs” (in *The Souls of Black Folk*, [1903], New York, NY: Signet Classic, 1995), et d'écrits des « premières » féministes noires (Ida B. WELLS-BARNETT, Mary Church TERRELL, Anna J. COOPER, Nannie H. BURROUGH), entre autres.

²³ Paul GILROY, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, M: Harvard University Press, 1993.

²⁴ Farah J. GRIFFIN, *op. cit.* ; Jean JAMIN, “Voix sans issue”, *L'Homme*, n° 170, 2004, pp. 199-230.

sensuel et sexuel des chansons de femmes»²⁵. Fondés sur des interprétations évolutionnistes de l'identité, du corps et du génie humain, les impératifs d'authenticité, de créativité et d'individualité présumés dans le concept de *black-musical centrism* excluaient les chanteuses en tant qu'auteurs.

L'évincement du corps des « chanteuses noires » hors de l'espace social reflète donc un aveuglement à elle-même de la société américaine toute entière. Jusque dans les années 1960 et au-delà, leur reconnaissance s'avérait par trop compromettre l'autorité de la république – en dépit d'âpres exégèses et quantité d'œuvres brillantes signées d'artistes afro-américaines. Historiquement très instable, flottant dans une impossible fixation, l'interprétation et la représentation du corps féminin noir oscille perpétuellement entre « surpuissance et vulnérabilité, [...] fascination et répulsion, [...] féminité et masculinité »²⁶. Pour les vocalistes comme Betty Carter, juste avant les années 1960, l'enjeu était donc pour ainsi dire vital : il s'agissait de trouver un *son* qui permettrait peut-être de trouver un *nom* pour désigner un sujet collectif (« femme(s) noire(s) »), comme l'expliquerait Angela Davis quelques années plus tard²⁷. Reflétant le caractère bivalent des modes de transmission de l'héritage afro-américain, qui cheminent entre « oral » et « écrit » au sein d'un paradigme musical, les énonciations verbales du concept culturel de *blackness* n'incluraient les réalités vécues par les chanteuses noires américaines (pourtant fondatrices elles aussi de cette riche tradition) qu'à la fin des années 1980, au travers de discours, fictions et écrits scientifiques questionnant la « radicalité » des mobilisations des années 1960, dont les relations complexes furent trop souvent réduites dans la littérature scientifique et de vulgarisation. En d'autres termes, l'un des enjeux soulevés dans l'engagement utopiste et politique de vocalistes dans les années 1950, telles Betty Carter, était donc de *musiquer* en levant « le voile » sur un statut d'*insider-outsider*

²⁵ Hazel CARBY, "It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues," in Robyn R. WARHOL and Diane P. HERNDL (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991, pp. 746-58.

²⁶ Carla L. PETERSON, "Foreword: Eccentric Bodies," in Michael BENNETT and Vanessa D. DICKERSON (ed.), *Recovering the Black Female Body: Self-Representations by African American Women*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001, pp. XI-XII.

²⁷ Angela Y. DAVIS, *Women, Race and Class*, London: The Women's Press, 1981.

couplant ces artistes d'une histoire qui les avait longtemps ignorées et/ou avait codé leurs contributions, allant jusqu'à leur dénier le titre – même ambigu – d'« innovatrices » du jazz²⁸.

Illustration : pratiques du pouvoir dans le jazz et le be-bop

L'une des courtes séquences du programme de télévision diffusé en 1950 sous le titre de « Cobb's Idea »²⁹, où l'on découvre Betty Carter dans l'orchestre de Lionel Hampton (1948), illustre la recherche d'un son nouveau de la part de la vocaliste. Celle-ci passait dès ses débuts pour une inconditionnelle du be-bop. *Hamp* (Lionel Hampton) l'aurait engagée parce qu'elle *scattait* : dans cette séquence en effet, elle ne chante pas les paroles d'une chanson mais improvise des syllabes, des sons.

Après 1945, le contexte général de l'après-guerre avait ouvert un répertoire plus large de rôles sociaux pour les femmes, et ce climat créa une base importante à partir de laquelle repenser les identifications (ethnique, sexuelle, sociale, créative ...) dans le jazz. Quelques vocalistes (Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Anita O'Day, ...) avaient franchi ces frontières en faisant du *scat* l'un de leurs outils de prédilection, tout comme Betty Carter ici. Pour les musicologues Leslie Dunn et Nancy Jones, une telle démarche d'improvisation démystifie et dés-esthétise la voix féminine afin de montrer que les femmes peuvent posséder des formes de vocalité plus affirmées et moins prévisibles³⁰. Aux yeux et aux oreilles d'un public de connaisseurs conscients de ces conventions, en *scattant*, la vocaliste se démarque de la sphère des chanteuses de jazz, dont le stéréotype outré et hégémonique était l'image d'une « chanteuse-potiche », icône sexuelle sans savoir musical sérieux, incapable d'entrer en

²⁸ Dans la révision de cette histoire, voir l'importance de la « biographie sociale », genre littéraire susceptible de rendre compte de la recherche menée par chaque artiste dans ses pratiques. Voir Jean JAMIN, « Sonner comme soi-même. Ce que ne nous disent pas les voix de Billie Holiday », *L'Homme*, n° 177-178 – *Chanter, musiquer, écouter*, 2006.

²⁹ Se reporter à la note 5 *supra*. Le documentaire porte le titre éponyme du *standard* de jazz composé par Arnett COBB, joué par l'orchestre de Lionel Hampton dans cette séquence.

³⁰ Leslie C. DUNN & Nancy A. JONES (eds.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1994.

communication avec les musiciens – et ceci en dépit de la présence de nombreuses chanteuses de talent ayant participé activement à l'histoire des *big bands*.

En revanche Betty Carter atteste ici d'une expertise qui donne la réplique aux instrumentistes ; elle se glisse dans des formes stylisées par les initiés du be-bop. Le terme « initiés » est ici utilisé sciemment (« détenteurs d'un savoir, d'un mystère »). L'idéal d'excellence du be-bop³¹ a en effet inspiré des propositions musicales inédites à certains instrumentistes qui ont marqué son histoire, repoussant les limites des normes musicales de la composition et de l'interprétation (Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Miles Davis, Thelonious Monk, Bill Evans ...). La musicologie occidentale ne permettait pas de penser les improvisations de ces *boppers* formellement, au regard de leur propre système de production et leurs codes de communication internes. Cet état de fait reflète des paradoxes à l'œuvre dans la tradition esthétique scripturale, où une conception logocentrique (et romantique) sanctionne l'« acte créatif » dans l'improvisation comme « innovation » par excellence.

En sortant du paradigme scriptural qui fonde la tradition esthétique occidentale, le jazz interroge en effet le site de l'art de l'extérieur, réouvrant la possibilité d'œuvres dans lesquelles la dimension mimétique de l'improvisation est pleinement assumée. Dans la tradition esthétique occidentale, « l'artiste capable d'improviser atteindrait à une sorte de quintessence de l'acte créatif » conception implicitement normée « par une notion d'*au(c)toritas* que sanctionne un 'devoir d'originalité' qui rend l'artiste responsable de ses productions à titre individuel et inscrit l'œuvre produite dans une perspective de culpabilité. »³² La conception logocentrique et scripturale des œuvres voit dans l'improvisateur l'incarnation du génie capable de lire « le texte d'une 'partition intérieure' au fil de son écriture intime » (miraculeusement débarrassé de la médiation laborieuse de l'écriture)³³.

L'improvisation procède pourtant d'un jeu de « ressassement » à l'intérieur d'une tradition assimilée et de son expression dans le flux

³¹ Scott DEVEAUX, *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

³² BÉTHUNE, *op. cit.* p. 451.

³³ *Ibid.* p. 452.

mimétique du jeu, toujours renouvelé en temps réel. C'est ainsi une *attitude*, un régime esthétique « des flux », en somme, que l'oralité seconde du jazz met en œuvre (sans évidemment remplacer la traditionnelle « esthétique des choses », mais décloisonnant, sécularisant les orthodoxies servant à défendre un territoire, à légitimer des frontières, à assurer la souveraineté d'un certain type d'art contre un autre). En fait, les « œuvres » du jazz deviennent des dispositifs de passage entre le monde et l'art, aménagés au sein des lieux mêmes de l'art. Pour le Foucault de *Surveiller et punir*³⁴, l'élaboration du discours sur le savoir a révélé l'art de gouverner le corps pour l'assujettir aux formes omniprésentes et omnipotentes du pouvoir. Les musiques du be-bop, où le recours aux codes de la musicalité occidentale est accidentel, sont ancrées dans la performance extrême du « corps à corps » (avec l'instrument, avec les autres musiciens et avec le public notamment) entendue comme code de communication et de connaissance musicale. Le discours du be-bop apparaît donc comme un discours de connaissance échappant au lieu de *savoir-pouvoir* que constitue le paradigme scriptural central à l'esthétique occidentale, dont il remet en cause la souveraineté – bien qu'il n'ait généralement pas pu être reçu comme tel par les musicologues.

La suite du film « Cobb's Idea » nous montre que, tandis que les autres musiciens regagnent leur place après leur solo, la vocaliste s'en retourne dans les coulisses, d'où elle est apparue. Malgré sa connaissance des codes internes du be-bop, la vocaliste ne fait donc pas partie de l'orchestre ; elle disparaît après son « numéro » alors que tous les autres musiciens restent sur scène. Ainsi, bien qu'elle s'inscrive dans un discours sur l'art également entendu comme discours « de résistance » (le *scat* est supposé l'associer au discours des instrumentistes), Betty Carter n'appartient pas à la sphère des musiciens de jazz. En termes foucauldien, l'organisation de l'espace comme instrument utilisable pour discipliner, classer, assujettir les corps, donne aux dispositifs du pouvoir machinal leur raison d'être. Ici, l'organisation de l'espace sur scène distribue les musicien.ne.s dans des sphères séparées par des lignes de pouvoir sexuées qui leur indexent des catégories. De façon caricaturale, pour la sphère du

³⁴ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

chant : féminité, émotion, ignorance, etc. ; pour la sphère instrumentale : masculinité, maîtrise, puissance, etc.

On pourrait même supposer que Betty Carter préférerait disparaître dans les coulisses plutôt que de rester immobile sur la scène sans chanter, de peur de faire ressurgir le spectre évoqué plus haut. Si tant est qu'elle soit avérée, cette stratégie de défense ne contredirait en rien le constat général selon lequel sphère vocale et sphère instrumentale étaient bien souvent, dans les faits (bien qu'artificiellement), « séparées » par des lignes de pouvoir sexuées dans le champ jazzistique. La centralité de l'antagonisme de sexe suggéré par les remarques formulées au regard de cet exemple ne doit toutefois pas obscurcir les autres relations de pouvoir qui constituent les configurations complexes du système social des tensions agitant le champ jazzistique. Plus généralement, celui-ci se trouve en effet lié aux fonctionnements diffus d'un ethos romantique, masculiniste et hétérosexuel opératoire dans le be-bop. Cet ethos fut particulièrement renforcé par la réception faite aux *boppers* dans les États-Unis des années 1950.

Boppers & hipsters : discours de résistance et discours artistique

Dès les années 1940 aux États-Unis, le be-bop fut à l'origine d'une importante réflexion dénonçant la transformation des conditions de travail des jeunes musiciens de jazz noirs américains pendant et après la guerre. Ceux-ci voyaient leurs incertitudes grandir à mesure que les immenses *big bands* se réduisaient en petits *combos* rassemblant chacun une poignée de musiciens. À travers l'exposition publique du huit-clos « privé » de la *jam session*³⁵, des *boppers* virtuoses et imprévisibles signifièrent leur volonté de célébrer une forme artistique délivrée des contraintes pesant sur le champ jazzistique. La mise en scène de cet espace fondateur constitue le sujet central de *Jammin' the*

³⁵ L'espace de la *jam* fut formateur car il permettait aux musiciens d'affirmer leur désir de jouer une forme d'art musical dans un espace « privé » (celui d'une répétition entre musiciens) sans donner l'impression de céder aux attentes du public et de l'industrie. Les *jams* étaient pourtant publiques, permettant la diffusion de cet art auprès d'un public d'*aficionados* qui découvraient, avec la musique, la façon dont elle était pratiquée.

*Blues*³⁶, que l'on peut rétrospectivement classer dans la catégorie hybride des « docu-fictions ». À l'époque, en 1944, le film fut présenté comme la restitution à l'écran d'une *jam* authentique, réalisée sans artifice mais avec art. Ce document cinématographique est l'un des premiers où apparaissent (presque) exclusivement des musiciens noirs – la légende voudrait même que l'on ait demandé à Barney Kessel, seul musicien blanc, de rester dans l'ombre et de se noircir les mains au jus de mûres pour qu'elles apparaissent plus sombres dans les plans rapprochés montrant son jeu de guitare. Ce retour plus qu'ambigu d'un *Blackface* que la plupart des *boppers* contestaient dans leurs pratiques interethniques et méritocratiques donnait ainsi à voir les impératifs d'une « authenticité » artistique liés à la couleur de la peau.

L'image qui accompagna la graduelle légitimation artistique du bebop resta attachée à l'anticonformisme bigarré et facétieux de l'esthétique *hip* (vs. *square*) apparue dans les années 1940. Ted Joans, tête de file des poètes *hip* du mouvement *beat*, déclarait ainsi son attachement aux *boppers* : « *Bird* [Charlie Parker] était la personnification de tant de choses pour les poètes et les *hipsters* de la *Beat G.* »³⁷ À la mort du saxophoniste en 1955, il peindra sa reconnaissance et son admiration sur les murs de Manhattan en lettres géantes (« BIRD LIVES ! BIRD LIVES ! »), précurseur d'une esthétique du graffiti dont la diffusion reste aujourd'hui sans précédent. Cette esthétique du collage, influencée par le surréalisme, prolongeait des traditions afro-américaines qu'Henri L. Gates Jr., entre autres auteurs, a résumées à l'aide du trope du *Signifyin'*³⁸ dans son herméneutique de la notion de *blackness*.

En revanche, le titre de « génie » dont une histoire du jazz radicalement évolutionniste gratifia certains *boppers* charriait en vrac, avec l'honneur (voir le « devoir d'originalité » mentionné plus haut), plus que son lot d'injonctions déterministes. Promue par la popularité croissante, sur les ondes, de disc jockeys blancs contrefaisant l'idiote de la *Jive* (idiote calqué sur les usages vernaculaires afro-américains de la langue américaine et supposé être l'apanage des

³⁶ Se reporter à la note 5 *supra*. Ce docu-fiction remporta l'oscar du meilleur film court en 1945 et fut nommé pour plusieurs autres prix.

³⁷ Ted JOANS, "Bird and the Beats", *Coda*, June 1981.

³⁸ Henri L. GATES Jr., *The Signifyin' Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, NY: Oxford University Press, 1988.

musiciens noirs), la figure du *bopper-hipster* semblait incarner le fantasme de l'Autre exotique. Il représentait la promesse monnayable d'une libération créative et sexuelle pour toute une génération d'intellectuels et de jeunes consommateurs que le conformisme des années 1950 étouffait. « Semant le trouble chez de nombreux intellectuels blancs de l'après-guerre qui se concevaient comme les spécialistes américains de l'aliénation »³⁹, le *bopper-hipster* était imaginé comme un curieux héros noir et masculin – voire masculiniste – un déviant pathologique et fascinant, paradoxale incarnation des libertés et des névroses nationales. Le controversé *White Negro* de Norman Mailer tente de nous en convaincre, aux prises avec ses propres contradictions⁴⁰. En retour, la *cool pose* (« *the bulletproof vest against racism* », selon Ralph Ellison), dont Betty Carter représentait la quintessence à l'époque, reflétait une stratégie de défense posant défi à l'idéologie raciste. Le be-bop offrait donc à la fois un discours de résistance et un discours artistique explorant un continuum entre la musicologie classique et l'« imaginaire surréaliste noir » documenté par l'anthropologue Robin D. G. Kelley⁴¹.

« *I Can't Help It* » et la voix de Betty Carter

Comment Betty Carter se plaçait-elle au sein de ce discours ? C'est ce que je propose d'explorer à la lumière de la première de ses compositions/performances intitulée « *I Can't Help It* »⁴², diffusée en 1958. La chanson lui est venue en réaction à des pressions pour la « pousser à faire une musique plus commerciale », selon ses propres termes. Le titre et le « pont » (ou refrain) de la chanson⁴³ y font

³⁹ Scott SAUL, *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, p. 49.

⁴⁰ Norman MAILER, «The White Negro. Superficial Reflexions on the Hipster», *Dissent*, n° 4, 1957.

⁴¹ Robin D. KELLEY, *Freedom Dreams. The Black Radical Imagination*, Boston, MA: Beacon Press, 2002.

⁴² Melba Liston, l'une des plus prestigieuses trombonistes et arrangeuses afro-américaines, a harmonisé cette première composition. Elle figure sur le disque *Out There With Betty Carter* paru en 1958, enregistré sous l'autorité artistique et avec l'aide financière de l'éminent Gigi Gryce, arrangeur compositeur noir dont l'engagement social et l'influence artistique restent légendaires auprès des musiciens (se reporter à la note 5 *supra*).

⁴³ *I can't help it, that's the way that I am / I can't help it, I don't know how to sham / I try to do the things I feel inside, and believe me that's real divine...*

allusion explicitement : « *Have you considered what it does to your soul ? You sell it when you play some other's role* ».

D'une part, les paroles et la ligne sophistiquée de la mélodie entrent en congruence avec l'impératif artistique qui anime le bopper libéré dans l'espace privé de la jam, affirmant le désir de jouer une forme d'art sans donner l'impression de céder aux attentes du public ni des acteurs du marché de la musique. D'autre part, inspirée du blues, cette première affirmation me semble refléter la complexité des résonances entre répertoires musicaux et significations sociales du be-bop. Même si la structure générale de la chanson, bâtie sur une ascension mélodique allant du mineur vers le majeur, est plus complexe que la plupart des progressions harmoniques blues, elle en rappelle la forme par sa progression standard, selon William Bauer, musicologue et unique biographe de Betty Carter⁴⁴. À cette époque, le blues vocal était trop souvent considéré par les critiques euro- et afro-américains comme une performance simpliste perpétuant une image primitiviste des afro-américains. Les révisions nombreuses, radicales et distancées de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis – et Betty Carter ici⁴⁵ – montrent la conscience de cette catégorisation ethnique en même temps que l'attachement des *boppers* à cette forme populaire. Pourtant, l'irruption du geste vocal de Betty Carter au cœur de cette relecture be-bop est loin d'être habituelle.

Dès l'écoute du premier thème⁴⁶, tout, ou presque, semble signaler l'appartenance de Betty Carter à la sphère du be-bop – si ce n'est l'absence de *chorus* vertigineux qui contribuèrent à l'élever au rang de virtuose, mais ceux-ci figurent en nombre conséquent sur le reste du

Have you considered what it does to your soul? / You sell it when you play some other's role...

Be yourself dear, in what you choose to be, / I'll not change you, I need you can't you see? / So try me, and maybe you'll love me / 'cause I can't help it, that's the way that I am...

⁴⁴ William BAUER, *Open the Door: The Life and Music of Betty Carter*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2002, pp. 67-79.

⁴⁵ Betty Carter fut tantôt dénigrée, tantôt célébrée dans la presse pour ce genre de détournement. Elle ne chantait pas les mélodies telles qu'elles étaient écrites et se servait parfois de suites harmoniques connues pour en faire une autre chanson, ("*Jay Bird*", "*Moving on*" par exemple).

⁴⁶ Les paroles sont chantées deux fois avec des omissions mais en respectant la forme du thème original, (ABA), de facture plus « classique » que la forme consacrée des *standards* de jazz (de type AABA).

disque. La stylisation extrême de la ligne vocale, faisant écho au contenu direct des paroles, contribue à l'inscription d'une rhétorique de l'« authenticité » révélant une *boppeuse* faite théoricienne de sa propre identité dans la performance. Elle se pose ainsi en « *organic scholar* », pour reprendre la désignation ambiguë qui fut appliquée à Thelonious Monk⁴⁷. L'identification au be-bop place la chanteuse dans une position d'autorité vis-à-vis de ses pairs quant aux modes de connaissance et codes internes circulant dans le champ jazzistique.

Les mots sont déclinés dans un effet de miroir qui contamine la performance tout entière, de la sémantique verbale jusque dans la structure musicale. Les schèmes de la narration, de la mélodie et de la structure harmonique forment des emboîtements miniatures infusant le motif de la répétition. Basée sur une formule incantatoire (« *I can't help it* »), démultipliée à l'intérieur de la chanson, la saturation des binarités concourt à conférer à cette ritournelle minimale une valeur stéréotypique portée par le référent autocentré « *I* » en l'emmenant vers un horizon d'universalité abstrait et apparemment sans « marque ». L'autre inscription de la performance dans l'idiome du blues permet d'étendre cette stylisation extrême vers un espace excédant les paramètres classiques de « la » vocalité féminine noire.

Le parti pris de l'arrangement simplissime, avec le début *a cappella*, invite à songer au *tour de chant*, plaçant la vocaliste dans la sphère féminine et populaire du chant américain. L'impression générale de stagnation est contrariée par le mouvement aléatoire du geste vocal qui emmène la performance vers une rupture avec le motif prévisible de la répétition (en étirant ou décalant excessivement les syllabes par exemple). Cette irruption d'oscillations corporelles asynchrones, presque imperceptibles, mène à penser que la relation identitaire avec laquelle la chanteuse *musique* excède la « grammaire » précontrainte de la langue et les règles de la « musicalité ». Au-delà de codes préétablis, l'espace est encore ouvert par la *coda* (supposée être la fin de la chanson) qui fait écho au début dans une « tournerie », ouverture caractéristique des chansons de blues. La *coda* reste suspendue, sans résolution harmonique ; elle amène *rétrospectivement* l'évocation onirique d'un désir sensuel (« *So try me and maybe you'll love me* »), qui constitue le propos même de la chanson. La vocaliste mobilise ainsi le cortège d'une histoire vocale

⁴⁷ Eric PORTER, *op. cit.*, 2002, p. 85.

riche de résistances et d'assertions (cf. les *blueswomen*), tout en affirmant sa relation individuelle au désir. L'écologie de cette performance préfigure ainsi une longue série créée par Betty Carter au long de sa carrière (« *Open the Door* » par exemple), réunissant des chansons qui donnent à entendre les relations symboliques entre le geste musical (réalisé à l'aide de sa voix ancrée dans le corps) et l'acte de parole (engagé par les mots définissant son identité), deux paramètres au cœur de sa pratique de vocaliste. L'artiste y déstabilisa les mythologies prescrites sur la vocalité féminine noire en donnant forme à une identification symbolique imprévisible basée sur les mouvements corporels, visibles et invisibles (le souffle, les grandes modulations de tempo entre instruments et voix, les déambulations sur scène par exemple).

Formes du jazz et épistémologie

Cette perspective « du tremblement » sur la musique de Betty Carter doit être examinée au regard de l'historicité de clivages apparaissant dans le cadre démocratique de « sociétés d'individus » dominées par les valeurs du rationalisme⁴⁸. Les codes idéologiques subtils qui infiltrent la circulation des musiques improvisées ont souvent assimilé celles-ci à une forme de communication transculturelle spontanée – il s'agit du « trope de la musique-comme-langage-universel », selon l'ethnomusicologue Jason Stanyek⁴⁹. Dans les années 1970 aux États-Unis, sous l'administration de Nixon et, après le *Watergate*, d'un président non élu (Gérald R. Ford)⁵⁰, un nombre croissant de musiques *mainstream* et avant-garde tentèrent d'embrasser les desseins d'un « nationalisme » associant le jazz à « la musique classique américaine » ou « afro-américaine ». Ce processus de communalisation ethnique⁵¹ culminera dans les

⁴⁸ Alain RENAUT, *op. cit.*

⁴⁹ Jason STANYEK, « Articulating Intercultural Free Improvisation », *Resonance*, février 1999, p. 44.

⁵⁰ Sur ce sujet, voir la politique interne de la préparation des cérémonies du bicentenaire nord-américain sous l'administration Ford par rapport à la musique et aux groupes minoritaires (cf. Luc BENOÎT À LA GUILLAUME, *Les discours d'investiture des présidents américains ou les paradoxes de l'éloge*, Paris : L'Harmattan, 2000).

⁵¹ Danielle JUTEAU, *L'Ethnicité et ses frontières*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1999.

années 1980 avec la notion d'exceptionnalisme du jazz⁵², compliquée par la mondialisation accrue de ses régimes de circulation. L'effort constitue un progrès social réel au regard du racisme persistant qui entretient des conditions économiques désavantageuses pour les musiciens afro-américains. Certaines vocalistes y trouveront une forme de reconnaissance : Abbey Lincoln, Betty Carter en bénéficieront partiellement. Ce projet n'inclut pas les improvisatrices nées une génération après elles, notamment celles issues du champ des musiques créatives. Les transformations profondes des pratiques de création et de l'économie en général (et des musiques du jazz en particulier) nonobstant, ces artistes afro-américaines ont aussi évolué dans un espace social où le statut des Afro-américains avait été repensé, après les mouvements des années 1960, de leur propre point de vue (aussi partielle et problématique qu'ait pu être cette révision). Leur engagement artistique a parfois déséquilibré le projet nationaliste et économique qui gratifie les « chanteuses noires » du rôle épisodiquement respectable de « consolatrices » des maux affligeant le territoire nord-américain, mais reste aveugle aux dispositifs spécifiques pesant sur les minorités.

En partisane, dans les années 1950-60, d'une sorte de « séparatisme librement consenti », Betty Carter résista elle aussi à ce processus de communalisation ethnique. Comme bon nombre de ses contemporain.e.s, elle modula son propre discours de résistance contre l'homogénéisation marchande et anonyme de « la différence » culturelle, tout en marquant un attachement inconditionnel à l'impératif de créativité du be-bop. Cette négociation prit la forme d'une pratique similaire à celle de nombreux musiciens du *hardbop* visant à « transformer la liberté des voix des individus en liberté collective pour le groupe »⁵³. Betty Carter participa au mouvement du *panafricanisme musical*⁵⁴, engagement prolongé dans les rôles sociaux

⁵² Le jazz fut promu « *National Treasure* » en 1987.

⁵³ Scott SAUL, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴ Stanyek caractérise le « processus de *music making & listening* dans les interactions face-à-face des musiciens d'héritage africain et issus de diasporas [comme] une source d'inspiration pour créer de la musique [mais aussi] des coalitions entre musiciens. » (Jason STANYEK, « Transmission of an Interculture: Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation, » in Daniel FISCHLIN & Ajay HEBLE (eds.), *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, Middletown, CT: Welseyean University Press, 2004, pp. 87-130). Betty Carter a participé à ces dialogues panafricanistes, enregistrant aux côtés de divers musiciens africains, ainsi que des acteurs engagés dans ces pratiques

importants que la vocaliste assuma au cours de sa carrière⁵⁵. Mais, rétrospectivement, il semble aussi que Betty Carter actualisait dans sa pratique une stratégie qui entrait dans le cadre d'une « politique de la respectabilité » récurrente dans l'histoire moderne américaine⁵⁶. Cette économie de la « résistance » fait porter le poids des relations sociales sur des héros individuels. L'exemplarité de Betty Carter résonne ainsi avec le « mythe de la superwoman » dénoncé dans un essai célèbre de Michèle Wallace⁵⁷, qui, quoique polémique, montre que ce « devoir d'originalité » laisse peu de place à ces « *baad black girls* » que furent si souvent les « chanteuses de jazz »⁵⁸.

Les formes créées par Betty Carter complexifient l'ethos méritocratique du be-bop pour faire écouter le désir. Le grand contraste des dynamiques entre les chansons mais aussi à l'intérieur des chansons témoigne des combinatoires, recyclages, chevauchements, éclatement, saturations, déploiements, silences entremêlant les textures sonores dans de grands mouvements d'énergie caractéristiques de son travail. Tous ces paramètres laissent place à une esthétique du « collage vocal ». Là, l'irruption imprévisible d'un désir que l'on pourrait qualifier de « subalterne »⁵⁹, résiste, dans la mesure de ses possibilités, à une représentation de la minorité faite sans en respecter la diversité. Elle permet la « désidentification » temporaire aux relations de pouvoir que divers

musicales politiques et interculturelles (le percussionniste nigérian Michael Olatunji par exemple). Sous l'impulsion de Randy Weston, réputé pour son travail avec les musiciens marocains Jellawis, et de Melba Liston, Betty Carter apprit le swahili et enregistra "*Congolese Children*", une composition de Randy WESTON. Elle improvisa en swahili lors de certains concerts.

⁵⁵ Cf. note 2 *supra*.

⁵⁶ À ce titre, il est important de noter l'orientation masculiniste et pathologique de l'image du *hipster*, à laquelle, dans les années 1950, Betty Carter fut étroitement associée. L'idée de « déviance » avait des résonances très différentes pour les femmes noires américaines évoluant dans le champ jazzistique.

⁵⁷ Michèle WALLACE, *Black Macho and The Myth of The Superwoman*, London: John Calder Press, 1978.

⁵⁸ Farah J. GRIFFIN, *In Search of Billie Holiday. If You Can't Be Free, Be a Mystery*, New York, NY: Ballantine Books, 2002, pp. 72-73.

⁵⁹ Cf. Gayatri C. SPIVAK, "Can the Subaltern Speak", in Cary NELSON & Lawrence GROSSBERG (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988 ; Homi K. BHABHA, "Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism," in Laura GARCIA-MORENO and Peter C. PFEIFFER (eds.), *Text and Nation: Cross-Disciplinary Essays on Cultural and National Identities*, Columbia, SC: Camden House, 1996, pp. 191-207.

investissements sociaux et affectifs ont matériellement et symboliquement écrit sur le corps dans le champ jazzistique.

Les lignes de rupture⁶⁰ ainsi créées dans cette première composition-performance peuvent être entendues comme des points extrêmes où la représentation et l'interprétation de « la » voix féminine noire se transforme. Mettant en scène l'intrusion de son propre corps dans la performance pour jouer sur l'instabilité de la perception du corps féminin noir dans l'histoire, la vocaliste donne également forme à une autre notion de *blackness*. Dans le continuum symbolique qui retrace l'exploration intermittente et onirique de cette histoire du corps et lutte contre son idéalisation⁶¹, la voix de Betty Carter préfigure l'androgynéité sonore que l'on décèle chez Cassandra Wilson, par exemple, une génération plus tard.

Enfin, et pour clore cet exposé (même s'il reste hélas partiel et contingent) sur une perspective épistémologique, les contributions des musiciennes ont été occultées et/ou codées dans l'histoire du jazz. Le constat invite à considérer la trajectoire de ces artistes non pas comme une forme esthétique féminine en soi, mais en relation avec les fonctionnements du champ jazzistique dans sa complexité et ses paradoxes. Au-delà de leurs différences, les œuvres qui relèvent d'une esthétique « orale » comme le jazz ont donc en commun, d'une part, d'adopter pour matériau des codes, des pratiques et des références issus du monde artistique et extra-artistique ; et, d'autre part, de s'inscrire dans le champ artistique sans volonté affirmée de le déconstruire ou de le contourner, mais plutôt de le déspecialiser, le décroisonner. Leur interprétation convie à penser des catégories conceptuelles qui complexifient le paradigme occidental définissant la notion d'« œuvre » comme écriture ou archi-écriture. En dépit de leurs limitations méthodologiques en l'état actuel de la recherche française (en particulier la « réification des groupes et des individus altérisés »⁶²), différents paradigmes permettent de commencer à

⁶⁰ Cf. Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *op. cit.* 1980.

⁶¹ L'espace entre scat et paroles, sa représentation publique dans un look transgenre, le travail approfondi sur la composition, l'arrangement et la technique du son....

⁶² Elsa DORLIN, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de 'sexe' et de 'race' dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre - Féminisme(s) : penser la pluralité*, n° 39, 2005, p. 94. Voir, pour une discussion plus fouillée sur les relations de pouvoir liées aux « configurations » complexes du système de marques (ou « genre »), le numéro dans son entier.

envisager le défi qui consiste à penser ces intersections de lignes de pouvoir aux frontières historiques mouvantes⁶³. C'est peut-être ainsi que l'engagement de chanteuses afro-américaines telles que Betty Carter pourra légitimement être reçu, comme « acte d'auteur », en relation.

⁶³ Cf. des notions décrivant, au regard de l'utopie démocratique d'égalité, des processus d'identification et de désidentification des groupes et individus altérisés : la *poétique de la relation* (Édouard GLISSANT, *op. cit.*), *l'oralité seconde* (Christian BÉTHUNE, *op. cit.*), la *New Mestiza* (Gloria ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, CA: Spinsters/Aunt Lute Books, 1987), *l'intersectionnalité* (Kimberley CRENSHAW, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color," in *Stanford Law Review*, n° 43, 1991, pp. 1241-99), le *sujet* (RILEY, *Am I That Name? Feminism and the Category of « women in History »*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), *l'expérience* (Joan SCOTT, "Genre : une catégorie utile d'analyse", *Les Cahiers du Grif*, n° 37-38, 1988 ; Judith BUTLER, "Contingent foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism' ", in Judith BUTLER & Joan SCOTT (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, NY: Routledge, 1992), etc. Notons qu'il s'agit là d'un véritable défi épistémologique et politique au regard de la recherche féministe actuelle (voir Nancy FRASER, "Multiculturalisme, anti-essentialisme et démocratie radicale. Genèse de l'impasse actuelle de la théorie féministe", *Cahiers du Genre*, *op. cit.* pp. 27-51).