

De la farce à l'intertextualité, le jazz et l'humour protéiforme

Martin Guerpin

L'humour dans le jazz ? Une évidence : les accents tonitruants de la grosse caisse, les éclats exagérés de la cymbale frappée avec sauvagerie ; les *glissandi* burlesques des trombones. Autant d'effets comiques qui contribuent à la drôlerie de dessins animés parmi les plus célèbres comme ceux de Tex Avery ou comme Betty Boop ; les têtes exotiques et farceuses des rois du divertissement de l'ère du swing, les Louis Armstrong, les Cab Calloway, et tant d'autres. Ces exemples ont tendance à oblitérer toute une partie de l'histoire du jazz qui a précisément refusé l'idée selon laquelle cette musique ne serait qu'une forme de divertissement populaire. Qu'en est-il donc de cette association du jazz à l'humour, que les exemples cités plus haut tendent à rendre systématique ?

Une telle question en appelle d'autres. Il convient tout d'abord d'interroger la place et les mécanismes de l'humour dans le jazz. Se distinguent-ils foncièrement de ceux que l'on retrouve dans la musique de « tradition savante » ? Certes, de nombreux mécanismes peuvent se retrouver au sein des deux musiques. Celui de l'imitation, par exemple. Le premier enregistrement de l'histoire du jazz, « Livery Stable Blues » (1917), joue sur la reproduction de bruits d'animaux, et s'inscrit en cela dans la longue tradition de musique imitative qui parcourt la musique savante depuis la Renaissance. Relever des exemples d'humour et mettre au jour leur fonctionnement est une chose ; s'interroger sur les raisons de leur présence en est une autre. C'est sans doute ici qu'apparaîtront les principales caractéristiques de l'humour dans le jazz. Disons-le d'emblée, elles évoluent dans le temps. À cet égard, l'humour apparaît comme un prisme intéressant à travers lequel l'histoire du jazz peut être articulée autour de la décennie 1940.

Ces remarques faites, il devient possible d'appréhender les figures principales de l'humour dans le jazz, tout en les reliant à l'une de ses sources : les *minstrel shows* du XIX^e siècle. Si l'humour est largement présent dans le jazz de la première moitié du XX^e siècle, sa place tend à reculer et à se modifier au cours des décennies suivantes.

L'humour dans le jazz : une place à définir

Plusieurs traits caractéristiques du jazz méritent tout d'abord d'être évoqués, en ce qu'ils permettent d'expliquer certaines spécificités de son humour.

Le rôle central de la performance

Ces caractéristiques viennent en grande partie du régime de l'œuvre de jazz, sensiblement différent de celui d'une œuvre musicale appartenant à la tradition savante. Laissons ici la parole à Laurent Cugny :

L'œuvre de jazz est produite au cours d'une performance, accomplie – en présence d'un public ou non – par des performeurs¹. Lors de la première, les seconds produisent des pièces qui peuvent constituer, le cas échéant, des versions d'une composition donnée².

L'improvisation et l'oralité tiennent une place importante dans le jazz. Par conséquent, une partie essentielle des traits distinctifs de cette musique ne peut être perçue que lors de la performance, et non pas lors de moments précédant la performance, comme celui de la composition.

En effet, si rien ne distingue *a priori* les partitions de jazz, lorsqu'elles existent, de celles que l'on utilise traditionnellement dans la musique de tradition savante, c'est précisément dans la distance entre les prescriptions (celles de la partition, celles des codes stylistiques ou celles des codes de jeu transmises oralement) établies avant l'exécution et l'exécution elle-même que viennent se loger la majorité des différentes formes d'humour présentes dans le jazz.

Ainsi, avant même de tenter de caractériser plus précisément cet humour, force est de constater qu'il doit se trouver du côté de la performance. La recherche doit donc se concentrer sur le geste instrumental, sur les attitudes des musiciens sur scène ainsi que sur leur réception par le public dans un lieu et à une époque donnés, autant d'aspects souvent négligés par la musicologie traditionnelle. À cette première remarque, d'ordre théorique, doit s'ajouter une seconde, plus historique.

Les années 1940 : une période charnière

Un constat s'impose lorsque l'on recense des exemples d'humour dans le jazz : pour leur plus grande partie, ils se situent avant le milieu des années 1940. Tout se passe comme si après cette date, le jazz, alors musique populaire parfaitement intégrée dans le puissant système d'*entertainment*³ américain, n'avait eu de cesse de se doter des codes de la musique savante. Ainsi, en 1945, le trompettiste Howard McGhee accuse Slim Gaillard de n'être « qu'un simple amuseur. [...] Je veux dire qu'il ne jouait pas vraiment de la musique. Tout ce qu'il avait était un bassiste, un pianiste, un batteur et lui. Et il ne jouait vraiment rien, il meublait⁴ ». C'est ce même point de vue que l'on retrouve, généralisé, sous la plume de Ralph Ellison dans sa défense d'un Louis Armstrong méprisé par les jazzmen de la génération be-bop qui lui reprochaient de faire perdurer la tradition d'amuseur issue des *minstrel shows* : « en rejetant Armstrong, ils ont voulu se débarrasser eux-mêmes de la figure de l'*entertainer*⁵ ».

Période charnière dans l'histoire du jazz, le milieu des années 1940 coïncide avec l'émergence d'un nouveau style, le be-bop. La plupart de ses promoteurs revendiquent l'abandon des caractéristiques qui associaient auparavant le jazz avec le monde du divertissement. Cette tendance n'a cessé de s'affirmer jusqu'à aujourd'hui : le jazz est entré dans la plupart des conservatoires français et dans toutes les universités américaines ; il possède son académie⁶, ses distinctions⁷. De plus, il a trouvé sa place au concert, dans les salles les plus prestigieuses. Parallèlement, les attitudes comiques ont quasiment disparu de la scène, au point que l'on parle aujourd'hui de « poker face⁸ » pour désigner l'attitude de la plupart des *jazzmen*.

Toutes générales qu'elles soient, ces remarques historiques permettent de comprendre pourquoi la plupart des exemples d'humour dans le jazz se situent dans les premières décennies du XX^e siècle. Cela posé, la raison pour laquelle le jazz de cette époque regorge d'exemples d'humour reste à étudier.

De l'excentricité à l'humour noir : l'humour dans le jazz-entertainment

L'humour dans le jazz ne peut en aucun cas être réduit aux seuls effets instrumentaux caractéristiques du style *New Orleans* : de nombreux autres procédés humoristiques existent, souvent plus intéressants par leur subtilité. D'autre part, ces effets instrumentaux ne sont pas toujours

humoristiques. Un *bend* de clarinette, procédé consistant à attaquer une note par-dessous, peut parfois exprimer la douleur, ou reproduire un cri. Cette précision faite, il convient de reconnaître que les musiciens de jazz ont utilisé très tôt de nombreux effets.

Le jazz burlesque

« Livery Stable Blues⁹ » leur fait la part belle. Comme le suggère le titre¹⁰, les musiciens cherchent à reproduire les hennissements d'un cheval. Les *glissandi* de la clarinette et le *shake*¹¹ combiné à un *fall*¹² de la trompette bouchée reproduisent de façon assez convaincante le mode d'expression chevalin.

Destiné à faire rire le public à une époque où, rappelons-le, le jazz était avant tout une musique de divertissement, cet effet est l'un des exemples les plus convaincants de l'excentricité de certains musiciens de jazz dans les premières décennies du xx^e siècle. Son efficacité réside dans son exagération. En outre, c'est aussi la surprise provoquée par ces passages qui produit l'effet humoristique : les hennissements « musicalisés » viennent interrompre le déroulement du morceau. Les instruments rythmiques s'arrêtent brusquement, laissant seuls la clarinette, la trompette, puis le trombone. Parce qu'ils créent une rupture avec le déroulement « normal » de la pièce, ces effets sont mis en scène comme des bruits.

L'humour provient ici de la rupture et de l'utilisation non conventionnelle des instruments. L'introduction de bruits évoquant un sujet « trivial » (une écurie, des animaux), et le caractère exagéré de la mise en scène de ces bruits permettent de rattacher le comique de « Livery Stable Blues »



Jazz Hot, n°34, juin 1949, p. 20-21.

On reconnaît notamment (de gauche à droite) Don Byas, Boris Vian, Kenny Dorham... Sydney Bechet, Miles Davis... Django Reinhardt, Bill Coleman, Charlie Parker, Claude Luter... Franck Ténort.



Le *All Stars* de Louis Armstrong par Maurice Henry, *Jazz Hot*, n°39^{bis}, décembre 1949. De gauche à droite : Earl Hines, Velma Middleton, Jack Teagarden, Armstrong, Cozy Cole, Barney Bigard, Arvell Shaw.

à la catégorie du burlesque. Ce mimétisme musical se retrouve sous une autre forme dans les mimiques burlesques au moyen desquelles Louis Armstrong agrémentait l'un des épisodes les plus célèbres de la série animée *Betty Boop*, *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (1932). Le visage du trompettiste se déforme au moment où sa tête démesurée poursuit Bimbo et Koko. Autre exemple : l'imitation (elle aussi fondée sur l'exagération) d'un chef d'orchestre classique par Cab Calloway dans un enregistrement vidéo de *Minnie The Moocher* réalisé en 1942¹³.

La recrudescence, sous des formes diverses, de cet humour burlesque, correspond à une demande croissante, venant du public des années 1930 et 1940, d'un divertissement utilisant la musique populaire alors la plus en vogue : le jazz. Néanmoins, ce type d'humour est loin d'être nouveau dans les États-Unis du début du xx^e siècle. Comme les musiciens de l'Original Dixieland Jass Band, Louis Armstrong et Cab Calloway ont participé à des spectacles de vaudeville ou à des revues musicales noires directement inspirées des *minstrel shows* du xix^e siècle, dont voici ici une description paradigmatique :

Outre le chant et la danse, ils [les acteurs des *minstrel shows*] avaient leur rire. En jouant le fou, le clown, en roulant des yeux et en gloussant lorsqu'ils riaient, ils suscitaient le rire dans le public¹⁴.

Rideo quia absurdum

Si l'excentricité et l'irrévérence caractérisent l'humour de « Livery Stable Blues », le rire de Louis Armstrong dans la version de « St. James Infirmary » enregistrée en 1959¹⁵ s'avère beaucoup plus sombre. Rien en effet n'y peut faire songer à de l'humour. Dans cette élégie, un homme pleure la mort de sa bien-aimée avant de mettre en scène sa propre mort et son cortège funéraire.

Tout dans la musique évoque une marche funèbre semblable à celles que l'on jouait à la Nouvelle-Orléans, dans les processions accompagnant le cercueil du défunt au cimetière : le *tempo*, extrêmement lent, la tonalité de *ré* mineur, le marquage effectué par la contrebasse, qui évoque un glas, et enfin les tenues du trombone et de la clarinette sonnantes comme des lamentations derrière le chant désespéré de la trompette de Louis Armstrong (accompagnement répété par les voix des instrumentistes quand Armstrong commence à chanter).

<i>I went down to the St. James Infirmary</i>	Je me suis rendu à St. James Infirmary
<i>Saw my baby there,</i>	J'y ai vu ma copine,
<i>She was stretched down on a long white table,</i>	Elle était étendue sur une longue table blanche,
<i>So cold, so sweet, so fair.</i>	Si froide, si douce, si belle.

<i>Let her go, let her go, God bless her,</i>	Laissez-là aller, laissez-là aller, Dieu la bénisse,
<i>Wherever she may be</i>	Où qu'elle soit,
<i>She can look this wide world over,</i>	Elle peut regarder d'en haut le vaste monde
<i>But she'll never find a sweet man like me.</i>	Mais elle ne retrouvera jamais un homme aussi

(rires + yeah, wagon)

<i>When I die, bury me in straight-leg shoes,</i>	Quand je mourrai, enterrez-moi avec des chaussures
<i>I want a Box back coat, and a Stetson hat,</i>	Je veux un manteau de chez Box et un Stetson,
<i>Put a twenty-dollar gold piece on my watch</i>	Misez une pièce de vingt dollars en or sur la
<i>[chain (don't be the losers)]</i>	<i>[chaîne de ma montre (Ne perdez pas)]</i>
<i>So the boys'll know that I died standin' pat.</i>	Afin que les gars sachent que je suis mort

(rires)

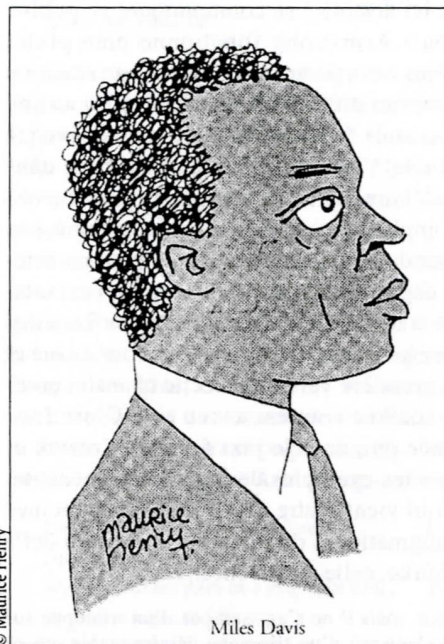
Comment comprendre les deux éclats de rires d'Armstrong et le commentaire interjeté dans la troisième strophe (« Ne perdez pas ! ») ? À n'en pas douter, nous n'avons pas ici affaire à la figure du *jazzman* amuseur débridé des foules.

Le rire du chanteur n'est pas ici destiné à se communiquer au public. Le personnage incarné par Louis Armstrong fonctionne bien plutôt comme un moyen cathartique ; dans cette perspective, rire d'une situation pathétique aide à se libérer d'émotions difficiles à supporter. L'évocation de la pièce de vingt dollars que les amis du chanteur devront jouer évoque ce retour à la vie, à une vie difficile¹⁶. Le rire de Louis Armstrong dans « St. James Infirmary » fait de l'humour un moyen de triompher des circonstances. Toutefois, ce triomphe ne pourra être qu'un retour à une vie jonchée d'obstacles. L'humour de Louis Armstrong a ici pour caractéristique l'incongruité : le rire se déploie dans un contexte qui lui est totalement étranger *a priori*, celui de la déploration élégiaque. Il confine ainsi à l'absurde : au lieu de déclencher le rire de l'auditeur, l'humour crispe et fait grincer. Remarquons que la première version de cette chanson enregistrée par Louis Armstrong en 1928 ne contient aucun rire. C'est donc bien le moment de la performance qui, dans le jazz façonne l'œuvre et lui donne son sens. Comme dans les exemples de la partie précédente, le mécanisme de l'humour noir qui vient d'être décrit plonge ses racines dans l'une des trois figures paradigmatiques de l'humour américain définies par la critique Constance Rourke, celle du « ménestrel ».

Le triomphe était dans son humour, mais il ne s'agissait pas d'un triomphe sur les circonstances. Bien plutôt, il s'agissait d'un triomphe déraisonnable qui se lançait tête en avant dans le royaume de l'absurde¹⁷.

Le « ménestrel » de Constance Rourke est une figure construite à partir d'exemples issus de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. La facette de l'humour de Louis Armstrong qui vient d'être décrite, facette que l'on retrouve dans un grand nombre de *blues*, semble ainsi s'inscrire en partie dans une tradition dont la constitution est inséparable de l'histoire des États-Unis.

Considérés comme exubérants et acceptés comme tels, les procédés qui viennent d'être évoqués ont été peu à peu bannis des scènes de jazz à partir du milieu des années 1940. Ce propos doit bien sûr être nuancé : Louis Armstrong persévère, on l'a vu, dans son style associant l'humour à la qualité musicale. Parmi les jeunes musiciens de la fin des années 1940 souhaitant donner au jazz ses lettres de noblesse, certains ne se refusaient pas non plus quelques excentricités. Dizzy Gillespie lui-même, considéré comme l'un des pères du be-bop, est resté célèbre pour ses excentricités sur scène, suscitant les foudres de certains



Miles Davis : donner au jazz l'image d'une musique sérieuse. Dessin de Maurice Henry paru dans *Jazz Hot*, n°130, mars 1958.

de ses contemporains, à commencer par Miles Davis. Ces facéties, Dizzy Gillespie s'en explique lui-même : il s'agit pour lui de « détendre l'orchestre et le public. De cette manière, les gens n'ont pas peur de commettre des erreurs. Ils jouent mieux, et le public est plus réceptif¹⁸ ».

En réactualisant la technique cicéronienne du miel et de l'absinthe, Dizzy Gillespie utilise l'humour comme un moyen de créer une ambiance conviviale parmi les musiciens et dans le public afin de faire accepter plus aisément le caractère parfois novateur de la musique jouée sur scène. Raréfié après les années 1940, l'humour reste ainsi présent dans le monde du jazz

Le jazz se commente

Les années 1940 ont donné, on l'a vu, un coup d'arrêt à cette vogue des musiciens-entertainers, dont Louis Armstrong a sans doute été l'un des phares les plus brillants. La place de l'humour dans le jazz a dès lors reculé, tout en se chargeant de connotations négatives, comme le montrent les propos de Howard McGhee et de Ralph Ellison cités plus haut. Alors que le genre de la parodie a sa place dans la musique savante, il n'a suscité, après-guerre et aujourd'hui encore, que prudence, voire méfiance dans le domaine du jazz.

Stan Kenton et la caricature : l'histoire du jazz citée à comparaître

Grande figure de l'histoire du big band, Stan Kenton doit en partie sa réputation de mal-aimé à son *Blues in Burlesque*, composé en 1951. En pleine vogue du be-bop, il choisit de convoquer dans cette pièce tous les traits caractéristiques du blues des années 1920, en particulier celui de Louis Armstrong et de son *Hot Five*. Quelle surprise, cependant, pour qui s'attend à une interprétation fidèle de cette musique ! Après une introduction trop bruyante pour être honnête, un trombone exécute sous le solo de trompette inspiré d'Armstrong des *glissandi* évoquant plus volontiers de douloureux barrissements que le jeu de Kid Ory¹⁹. Les rythmes de la batterie sont bien les mêmes que ceux joués par les batteurs des années 1920, mais ils sonnent ici comme un claquement bien peu raffiné. Pour couronner le tout, les interjections du chanteur doivent beaucoup à la voix rauque de Louis Armstrong, mais la déforment en un rôle brutal.

On l'aura compris, Stan Kenton ne cherche pas à pasticher le *blues* de la Nouvelle Orléans. Certes, toutes les composantes de ce style sont bien présentes, mais chaque musicien prend un malin plaisir à les exagérer. *Blues in Burlesque* est ainsi au style *New Orleans* ce que la caricature est au portrait, et le « burlesque » dont il est question dans le titre réside dans l'exagération généralisée à tous les paramètres de la musique. À la manière du Prokofiev néoclassique de la *Symphonie classique*²⁰, Stan Kenton rend un hommage iconoclaste et moqueur à l'un des styles fondateurs du jazz. Si le public reçut avec joie cette pièce amusante, les critiques, peu amènes, ne lui ont jamais pardonné d'avoir introduit dans son répertoire cette farce musicale, à une époque où le jazz revendiquait une identité de musique sérieuse.

L'humour de cette page fonctionne par référence et par comparaison : pour pouvoir mieux rire ou sourire en écoutant le *Blues in Burlesque*, l'auditeur doit connaître la musique originale qu'il convoque afin de prendre avec elle une distance ironique. La référence à un style n'est que l'un des mécanismes au moyen desquels le jazz se commente. Plus précise, plus exigeante aussi pour le musicien et pour le spectateur, la citation peut elle aussi fonctionner de manière humoristique.

La citation, ou la référence incongrue

La citation, qui relève plus généralement des problématiques liées à l'intertextualité, apparaît de manière assez régulière tout au long de l'histoire du jazz, mais devient après les années 1940 l'une des formes principales de son humour. Celui-ci naît lorsque l'incongruité et le caractère inattendu de cette référence viennent provoquer un effet de rupture dans le discours musical. Ce mécanisme est sensiblement le même que celui observé dans « Livery Stable Blues », mais il prend une forme toute différente.

Au beau milieu de son improvisation sur le thème « Montmartre » de Dexter Gordon, le pianiste Barry Harris intègre le début de « L'amour est enfant de Bohème » du *Carmen* de Georges Bizet²¹. « Montmartre », le titre de la pièce, évoque d'abord le nom du club de jazz danois où Dexter Gordon avait ses habitudes dans les années 1960, mais fait aussi référence à la France et à sa vie de bohème qui fascinaient les *jazzmen* américains dans les décennies d'après-guerre. Dans ce morceau, les musiciens ne cherchent pas à illustrer musicalement « Montmartre ». Simplement, les quelques secondes pendant lesquelles « L'amour est enfant de Bohème » est cité fonctionnent comme un clin d'œil potentiellement compréhensible par le public de l'époque, *Carmen* faisant en effet partie des principaux marqueurs culturels de la France aux États-Unis. L'effet humoristique provient de la surprise provoquée par cette citation, doublée de son incongruité, laquelle peut s'expliquer par le décalage stylistique entre la mélodie de Bizet et les phrases improvisées dans le style be-bop.

La citation de Barry Harris permet aussi de mettre en évidence les conditions sans lesquelles l'humour ne saurait exister dans le jazz. Qui ne connaît pas « L'amour est enfant de Bohème » percevra sans doute une anomalie dans l'improvisation du pianiste, mais ne pourra comprendre qu'il y insère une citation, pas plus qu'il ne sera en mesure de saisir le jeu de références qu'elle induit.

Se dégage ici une phénoménologie de l'humour que résume parfaitement le philosophe Simon Critchley :

Ainsi, quand j'écoute une blague, je présume une sociabilité partagée, dont les formes vont être mises en jeu par le fait même d'énoncer cette blague. Blaguer est un jeu auquel les joueurs ne jouent avec succès que lorsqu'ils comprennent et suivent ses règles²².

Pour le dire autrement, la question de la production de l'humour n'est pas séparable de celle de sa réception. Les *jazzmen* ne semblent pas avoir attendu Simon Critchley pour tenir compte de cette association.

Conclusion

Du comique burlesque et farcesque au comique de référence, requérant de la part du public un savoir musical, l'humour apparaît dans le jazz sous toutes ses formes, même si certaines d'entre elles sont plus ou moins présentes selon les périodes. Si le jazz est parvenu, au fil des décennies, à s'imposer comme une musique savante (« cérébrale » diront d'aucuns), il ne s'est jamais totalement départi de toutes les formes d'humour qui viennent d'être évoquées. Il ne serait pas bienvenu qu'un *jazzman* se comporte en clown sur scène. Toutefois, de nombreuses occasions existent encore, lors d'un concert de jazz, pendant lesquelles l'humour peut se déployer, notamment dans les moments réservés à la présentation des morceaux ou des musiciens.

Dans ce domaine, Dizzy Gillespie est resté un maître jusqu'à sa mort. Plus près de nous, les concerts de Bobby McFerrin démontrent que l'humour et le rire ne se déploient pas automatiquement au détriment de la qualité de la performance musicale. Au contraire, ils favorisent le plus souvent l'adhésion du public à la musique qu'il écoute. En dernière réflexion, au-delà de la frontière tracée entre *jazz-entertainment* et jazz savant (frontière évidemment poreuse), c'est la fonction phatique²³ de l'humour qui semble prévaloir dans cette musique protéiforme.

Élève à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm
et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

NOTA : Les trois dessins de Maurice Henry illustrant cet article sont publiés avec l'aimable autorisation d'Elda Henry.

Notes

1. On pourra être gêné par le néologisme et sa sonorité. Outre le fait qu'il correspond exactement à son équivalent anglais depuis longtemps admis – *performer* –, il me semble que la nécessité d'un terme adéquat l'emporte sur cet inconvénient.
2. Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 54.
3. Le mot n'étant pas traduisible de manière satisfaisante en Français, j'ai préféré le conserver sous sa forme originale. Il désigne l'ensemble de la culture populaire destinée à divertir.
4. «He was just an entertainer. [...] I mean, he really wasn't playing no music. All he had was a bass player, a piano, a drummer, and him. And he didn't play nothing, he just filled in the times.» (Interview de Howard McGhee réalisée par Scott DeVeaux en 1980, citée dans Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 397; la traduction, comme toutes les autres de l'article, est de l'auteur)
5. «By rejecting Armstrong they thought to get rid themselves of the entertainer's role.» (Ralph Ellison, «On Bird, Bird-Watching, and Jazz», *Saturday Review*, 1962, repris dans Ralph Ellison, *Living with Music. Ralph Ellison's Jazz Writing*, New York, Modern Library, 2001, p. 69.
6. L'Académie du jazz, en France, par exemple.
7. Les Victoires du jazz en France
8. Expression idiomatique américaine utilisée pour désigner le visage impassible des musiciens de jazz lors des concerts ou pendant les *jam sessions*.
9. Enregistré le 26 février 1917 par l'Original Dixieland Jass Band.
10. *Livery stable* désigne en anglais une écurie dans laquelle les propriétaires de chevaux peuvent faire garder leurs bêtes pour une durée définie.
11. Un *shake* consiste pour un trompettiste à faire trembler une note avec une amplitude souvent supérieur à un ton. Cet effet est difficilement transcribable dans la notation musicale traditionnelle.
12. Un *fall* est consiste, pour un trompettiste, à tenir une note avant de la laisser pour ainsi dire tomber. Cet effet est difficilement transcribable dans la notation musicale traditionnelle.
13. Cab Calloway and his orchestra dans *Minnie The Moocher*, Minoeo Productions, New York, 1942.
14. «Besides singing and dancing, they had their laughter. By acting the fool, the clown, and by bucking their eyes and cackling when they laughed, they evoked

- laughter from their audiences.» (Redd Foxx et Norma Miller, *The Redd Foxx Encyclopedia of Black Humor*, Pasadena, Ward Ritchie Press, 1977, p. 6)
15. Louis Armstrong, «St. James Infirmary», *Doctor Jazz*, Blue Moon BMCD 3067, 1959. L'enregistrement est postérieur à la période charnière (le milieu du xx^e siècle) évoquée dans la première partie. Il n'en reste pas moins vrai que Louis Armstrong n'a eu de cesse de perpétuer (certes en la faisant évoluer) la tradition d'*entertainer* dans laquelle il évoluait à la fin dans les années 1930.
 16. Parier était une activité prisée dans les milieux afro-américains du début du siècle. Cette activité était néanmoins considérée comme dangereuse sur un plan moral et religieux. D'un point de vue pragmatique, elle a ruiné nombre de joueurs, les plongeant ainsi dans la misère.
 17. «Triumph was in his humor, but not triumph over circumstances. Rather, it was an unreasonable headlong triumph launching into the realm of the preposterous.» (Constance Rourke, *American Humor. A Study of the National Character*, New York, Harcourt, 1931, réédition New York, New York Review Books, 2004, p. 83)
 18. «Loosen the band and audience up. That way people aren't worried about making mistakes. They play better and the audience is more receptive» (Dizzy Gillespie, cité dans Franck A. Salamone, *The Culture of Jazz. Jazz As Critical Culture*, Lanham, University Press of America, 2009, p. 111.
 19. Kid Ory est l'un des plus grands trombonistes du style *New Orleans*.
 20. Composée en 1917, la *Symphonie classique* utilise tous les codes stylistiques de la musique de Mozart et de Haydn, mais y glisse subrepticement de nombreuses anomalies.
 21. Dexter Gordon, «Montmartre» (7' 43"), dans *Tower of Power*, Prestige (7623), 1969.
 22. «So, listening to a joke, I am presupposing a social world that is shared, the forms of which the practice of joke-telling is going to play with. Joking is a game that players only play successfully when they both understand and follow the rules.» (Simon Critchley, *On Humour*, New York, Routledge, 2002, p. 4)
 23. Théorisée par Roman Jakobson, la «fonction phatique du langage» consiste à maintenir la communication entre le destinataire et le récepteur.

Bibliographie

- CRITCHLEY, Simon, *On Humour*, New York, Routledge, 2002.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- DEVEAUX, Scott, *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- ELLISON, Ralph, *Living with Music. Ralph Ellison's Jazz Writing*, New York, Modern Library, 2001.
- FOXX, Redd et Norma MILLER, *The Redd Foxx Encyclopedia of Black Humor*, Pasadena, Ward Ritchie Press, 1977.
- O'MEALLY, Robert G., Brent H. EDWARDS et Farah J. GRIFFIN (dir.), *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, New York, Columbia University Press, 2004.
- ROURKE, Constance, *American Humor. A Study of the National Character*, New York, Harcourt, 1931, réédition New York, New York Review Books, 2004.
- SALAMONE, Franck A., *The Culture of Jazz. Jazz As Critical Culture*, Lanham, University Press of America, 2009.

