



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 9, Octobre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5929>

Le jazz à l'écoute de la littérature

Pascal Rannou

Yannick Seité, *Le Jazz à la lettre*, Paris: Presses Universitaires de France, coll. « Les Littéraires », 2010, 350 p., EAN 9782130582397.



Pour citer cet article

Pascal Rannou, « Le jazz à l'écoute de la littérature », *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5929.php>, article mis en ligne le 26 Septembre 2010, consulté le 16 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5929

Le jazz à l'écoute de la littérature

Pascal Rannou

Le jazz et la littérature ont souvent fait bon ménage. De la première guerre mondiale au début des années soixante, la célèbre musique afro-américaine a été le fond sonore de la vie artistique, du cinéma, des clubs de Manhattan et des caves de Saint-Germain-des-Prés. La littérature bruit donc fort logiquement de ses accents, dans les *Enfants du jazz* de Francis Scott Fitzgerald comme dans les grandes œuvres de la *Harlem Renaissance*, signées par Langston Hughes ou Claude McKay. Le jazz accompagne souvent le climat sombre du roman policier, chez Chester Himes ou James Baldwin. Comment évoquer la *Beat generation* sans penser à *Mexico city blues*, de Kerouac ? À la négritude, sans penser aux poèmes que cette musique inspire à Senghor, Césaire et Damas ? Dresser une anthologie des œuvres qui ont pour sujet le jazz a déjà été fait, et ce n'est pas ce qui intéresse Yannick Séité dans cet ouvrage. Le signifiant en question

L'auteur part du constat affligeant que le jazz, pourtant reconnu depuis longtemps comme une forme d'expression artistique essentielle, reste ignoré de certains cercles intellectuels : « Le numéro 205 de la *Revue des sciences humaines*, paru en 1987, est intitulé Musique et littérature. Rien sur le jazz » (p. 7). Issu des champs de coton et des bordels de la New Orleans, le jazz reste marginal pour l'élite, alors qu'il véhicule pourtant souvent, notamment auprès des jeunes, des images de clubs chics où des musiciens en costume distillent une musique obsolète. A ce titre, le jazz est un frère de la bande dessinée, autre parent pauvre des études universitaires, et que dédaignent les gens sérieux. L'auteur définit son objectif ainsi : le jazz l'intéresse peu quand il est « l'objet du discours littéraire » (p. 14), chez les critiques spécialisés ou les romanciers, par exemple. Il devient plus attrayant quand il inspire l'œuvre artistique sans que celle-ci éprouve forcément le besoin de le décrire : « C'est en suivant de telles pistes que l'on peut en arriver à poser que, peut-être, les textes qui le plus authentiquement "*swinguent*" sont des œuvres littéraires dont le jazz est absent du signifié mais présent sur le plan du signifiant » (p. 16). Ce n'est pas sans un certain sens du paradoxe que Y. Séité cite alors... Montaigne, Villon, Saint-Simon, Claudel, Chateaubriand, à côté de Céline et Réda, dont la présence surprend moins. Dans la suite de l'ouvrage, l'auteur ne reviendra pas sur la « jazzéité » (jaséité ?) des premiers nommés, et c'est regrettable. On peut, cela dit, penser que le goût de Montaigne pour les digressions et autres « allongements » peut l'apparenter à un

soliste de jazz qui avance « à saut et à gambades » sur une grille d'accords, et sait très bien retomber sur ses pieds, tout comme l'auteur des *Essais* au fil de son propos...

Dans le même ordre d'idées, Y. Séité affirmera que c'est Verlaine qui, « le premier [...] a, dans son "Nocturne parisien" (*Poèmes saturniens*, 1866), isolé et décrit le jazz » (p. 321). La musique populaire de l'orgue de Barbarie qui « donnerait la fièvre à Rossini » et « brame » ses « polkas » pour faire « vibrer l'âme aux proscrits, aux femmes, aux artistes » peut certes faire naître des comparaisons avec les *blues* criés par de pauvres musiciens noirs sur des instruments de fortune, à la fin du XIX^e siècle. Ces parallèles surprenants, et stimulants, peuvent susciter toutefois un certain scepticisme : comment des auteurs qui n'ont pas connu cette musique peuvent-ils « jazzifier » leur style ? Mais l'auteur cherche aussi par là à dénoncer la piètre qualité de « tant de textes "jazzés" catastrophiques » (p. 15), et ne s'en tient bien sûr pas à l'étude d'auteurs antérieurs à la création du jazz, position qui ne serait guère tenable. Des exemples probants d'œuvres où le signifiant s'inspire du cet art sans le décrire apparaissent ainsi avec les calligraphies de Matisse intitulées *Jazz* et la série *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian. Chez l'un, « la rapidité du geste créateur » et « la scansion colorée [...] des images » justifient le titre des planches. Quant à Mondrian, il rencontre dans le boogie-woogie « une pratique artistique non-graphique dont le mode de développement géométrique lui semble correspondre à ceux qui font l'objet de ses propres recherches picturales » (p. 140-142). On le voit, de tels rapprochements ne tiennent pas de la simple métaphore illustrative. En évoquant et en invoquant le jazz pour désigner leurs travaux, Matisse et Mondrian visent à en cerner, d'un mot qui la condense avec force, la spécificité profonde. Leiris obéit à la même démarche en qualifiant de « *hot* » et de « *cool* » les parties « sacrées » et « profanes » d'un tableau de Bacon (p. 19).

Y. Séité n'élimine cependant pas ce qui, dans le texte, peut suggérer le signifiant musical : il évoque ainsi un « certain usage de la répétition dans le poème "*Georgia*" (1927) de Philippe Soupault », les « chorus » de Kerouac dans *Mexico City Blues* (p. 14), qui suscitent ailleurs ses réserves (p. 134), aussi bien que les « fameux points de suspension » céliniens (p. 22), proches des « syncopes du jazz » et caractéristiques d'une corporéité propre à cette musique. Mais Y. Séité s'inscrit fortement en faux contre la « foi trans-sémiotique » (p. 15) selon laquelle la littérature peut reproduire le signifiant jazzistique, malgré plusieurs initiatives convaincantes, dont la plus heureuse est pour lui celle que réalisa Mimi Perrin et son groupe vocal les Double-Six : « Là, pour la première et peut-être la seule fois de l'histoire, la langue de Racine a "collé" au moins aussi bien que celle de Shakespeare aux harmonies du *blues* et au phrasé du jazz, entre *swing* et *hard-bop* » (p. 329).

Dans cette série d'articles parus précédemment en revue et liés ici de manière fort pédagogique, il est donc moins question de ce que de le jazz doit à la littérature que « de la manière dont le jazz pense la littérature » (p. 18), comment aussi l'écrivain se fait ici « *jazzman* » (p. 31), en nourrissant avec le jazz une relation fusionnelle qui bouleverse sa conception de la vie, sans qu'il y cherche pour autant l'imitation ou le décoratif.

Entre deux guerres : météores oubliés et expériences poétiques

La suite de l'ouvrage nous propose alors une passionnante série de rencontres avec des écrivains-phares de l'entre deux guerres, à cette époque où le Paris *by night* ne pouvait échapper aux échos de la nouvelle musique fraîchement importée d'Amérique. Morand le premier subit la révélation : « Le jazz a des accents si sublimes, si déchirants que, tous, nous comprenons qu'à notre manière de sentir, il faut une forme nouvelle » (p. 22). Céline aussi subit le charme, que disqualifiera sa célèbre saillie contre « la musique négro-judéo-saxonne » dans le *Voyage au bout de la nuit* (p. 21). Y. Sétit dresse un parallèle fort convaincant entre le Tzigane et le jazzman, tous deux marginaux bouleversant l'ordre esthétique établi, et reprend justement à leur profit les remarques que Starobinski consacre au clown dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (p. 34-40). Il montre comment les années 20 s'ouvrent, grâce aux champions de boxe aussi bien qu'aux jazzmen, à une fantasmagorie érotique inédite (p. 42 et sq.) : on évoque ici la figure d' Al Brown, protégé de Cocteau, que ce dernier remit sur le ring avec succès. Avec une érudition jamais assommante, l'auteur fait revivre pour nous les destinées de jazz(wo)men aujourd'hui oubliés, dont il retrace le parcours au fil d'enquêtes minutieuses: la danseuse Mazie Mullins, qui enchantait Soupault; Louis Douglas, Johnny Hudgins, Vance Lowry, Earl Tucker enfin, à qui Presley aurait emprunté plus qu'à un autre « son suggestif mouvement de hanches » (p. 69). Il raconte comment Cocteau, puis Reverdy, dirent leurs textes en étant accompagnés de jazzmen : l'orchestre de Dan Parrish, pour l'un; le trompettiste Philippe Brun (que Panassié préféra à Bill Coleman), pour l'autre. Même si l'expérience est moins concluante pour Reverdy, l'intérêt est qu'ici les poèmes choisis : « Les Voleurs d'enfants », « La Toison d'or » (Cocteau) et « Fonds secret » (Reverdy) ne parlent pas du jazz pas plus qu'il ne s'essaient à en reproduire le signifiant. L'interaction entre jazz et littérature vise à atteindre cette « forme nouvelle » que Morand annonçait sans que l'un et l'autre des deux arts ne singent leurs signifiants réciproques.

Jazz et surréalisme: divergences et solidarités

Vient alors le moment d'envisager les rapports que jazz et surréalisme ont entretenus. On voit d'emblée quelle analogie est tentante : l'improvisation propre à l'un semble trouver un écho évident dans la pratique de l'écriture automatique.

Robert Goffin, un des rares surréalistes à avoir théorisé le jazz, écrit ainsi dans *Aux frontières du jazz* :

Le jazz fut la première forme de surréalisme. C'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient.

Il ajoute que :

Le jazz est la manifestation supérieure du surréalisme parce qu'il a été réalisé par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui ont abordé cette passion et s'y sont soumis sans avoir contrôlé d'abord leur assentiment définitif à ce lyrisme éperdu. (p. 132)

Or, les premiers jazzmen, s'ils n'étaient pas toujours « cultivés » au sens académique du terme — bien que beaucoup aient bénéficié, contrairement à ce que dit la légende, d'une solide formation musicale — possédaient bien entendu une culture au sens anthropologique du terme. Les écrivains surréalistes ont rarement été anonymes... Enfin, l'improvisation, collective dans le cas du jazz New Orleans, exige un certain contrôle de la raison, rappelle en substance Y. Séité (p. 144). Goffin reviendra d'ailleurs intelligemment sur ces propos, signés vers 1919. Réciproquement, écrit l'auteur, « les pages du *Manifeste du surréalisme* sur l'écriture automatique ne doivent rien à la théorie de l'improvisation » que pratique à l'époque Armstrong chez King Oliver. Contemporains, jazz et surréalisme « se sont développés sur un plan parallèle, mais sans aucune interpénétration dont l'un puisse faire bénéficier l'autre [...]. D'autre part, les surréalistes en général, et en particulier un homme comme André Breton, n'ont jamais abordé l'étude des rapports de leur groupe avec le nouveau mode d'expression américain » (Goffin, *Nouvelle Histoire du jazz*). Y. Séité revient sur l'incapacité du discours littéraire à traduire le signifiant jazzistique, comme « le *growl*, ce grognement de l'instrument à vent » (p. 134). C'est ainsi que « Rag-Time » et « Soif de l'Ouest », poèmes de Soupault, se contentent de véhiculer une thématique américaine et son lexique, ce qui est légitime. Si « la pratique du jazzman et celle de l'écrivain surréaliste » ont des « points communs négatifs » (p. 146), il faut donc chercher ailleurs les affinités entre jazz et surréalisme. Y. Séité les trouve : « Car l'érotique surréaliste doit quelque chose au jazz et à ses interprètes » (p. 150).

Beaucoup de surréalistes (mais pas Breton, évidemment!) apprécient le jazz, qui sollicite obligatoirement leurs oreilles, et dont l'anticonformisme, la nouveauté, la sensualité les charment. L'auteur retrouve ici l'attirance envers la beauté noire, la « négrophilie » (p. 161), qui hante les œuvres de Salmon, Crevel, Soupault, en conjuguant les options hétéro ou homosexuelles. Dans les bars parisiens où s'entend le jazz, les amours sont libres, la discrimination n'existe pas. Y. Séité

rappelle la liaison torride et fructueuse qui unit Nancy Cunard au pianiste Henry Crowder, après que celui-ci eut évincé Aragon dans le cœur de la riche héritière d'une célèbre compagnie transatlantique. A la fin de ce passionnant épisode, on apprend que « la littérature doit » à Crowder « l'un des premiers textes du jeune Beckett, l'immense anthologie *Negro* et une des trames constitutives d'un des plus complexes textes d'Aragon: *La Mise à mort*, le roman de 1965. » (p. 189). L'*Eros* noir du jazz a stimulé la création littéraire, le surréalisme et ce qui l'entourait. « *Formosa sum quia nigra* », dira plus tard Y. Sèité (p. 317); « *formosus* » aussi donc, pour Crevel, qui découvre son homosexualité auprès du pianiste Eugene McCown (p. 166). Au terme de ce chapitre, il est clair que « si le surréalisme n'a pas aimé le jazz, les surréalistes, eux l'ont aimé [...] et se sont fait aimer de lui. Il fut pour eux l'un des opérateurs du rêve. Un embrayeur du merveilleux. » (p. 198-199) Mais chez De Chirico, Magritte, Dali ou Delvaux, chez tous les peintres surréalistes qui ont célébré la femme, où sont les beautés noires ?

Celui qui fut jazz : Leiris

Le surréaliste qui, sa longue vie durant, aura vécu avec le jazz un compagnonnage viscéral, n'est autre que Michel Leiris, auquel Y. Sèité consacre un remarquable chapitre : « Leiris comme synthèse » (p. 199). L'auteur a donc ici pour objectif de nous montrer le poète de *Biffures* comme amateur, mais aussi comme penseur du jazz. Y. Sèité distingue ainsi quatre critères dans l'approche qu'à Leiris de cet art. Le poète-ethnologue l'envisage dans ses relations avec la politique, le sacré, le folklore et le « marronnage culturel » qui caractérise une « musique métissée, syncrétique » (p. 217).

Secrétaire-archiviste de la mission Dakar-Djibouti de 1931 à 1933, Leiris découvre en Afrique le berceau de la musique qui a rythmé ses amours avec Kay, sa première femme. Mais la fréquentation des Dogons n'empêche pas sa nostalgie des clubs parisiens et des jazzmen qu'il y a laissés. Son *Journal* est là « pour attester que Leiris s'est montré curieux de toutes les grandes mutations de cette musique, dont il fut l'exact contemporain » (p. 205) : il rencontre enfant le « paléo-jazz » des *minstrels* et des *coon songs*, assiste à la *Revue nègre* au théâtre des Champs-Élysées en 1925, découvre Cab Calloway et Coleman Hawkins avant guerre, puis prête une oreille attentive et critique aux extravagances *bop* de Dizzy Gillespie en 1948. En 1969 enfin, à une époque où le jazz n'est plus une musique populaire, il découvre la veine *free* avec Archie Shepp (p. 206). Une telle fidélité à une forme artistique non pratiquée, mais à laquelle on adhère, est tout de même remarquable! Leiris définit le jazz comme "(s)on vrai folklore" (p. 215), à une époque où ce mot n'a pas les connotations péjoratives qu'il a prises depuis, et où il pèse un certain poids, sous la plume d'un ethnologue. Ce qui distingue d'ailleurs une musique purement folklorique, comme le flamenco (p. 222), du jazz, est que le premier n'évolue guère.

Or, le jazz a connu, en moins de cent ans, une évolution comparable à celle que la musique occidentale a connu en huit siècles, de Perrotin à Stockhausen.

Y. Séité souligne la dimension politique qu'un tel amour du jazz sous-tend : « on était nettement contre l'occident », « j'ai aimé le jazz pour ce qu'il avait de non-occidental, pour ce qu'il apportait de non-occidental, d'exotique à l'extrême dans l'art occidental » (p. 218). En 1929, Leiris voit dans le jazz, indissociable de la transe, une « vraie musique sacrée », vision qu'il jugera plus tard « un peu simpliste » (p. 219) : on reconnaît le penseur digne de ce nom à ce qu'il sait revenir sur ses jugements antérieurs, comme le fit aussi Robert Goffin. Leiris fut, enfin, l'un des premiers à théoriser le jazz comme une « musique hybride » (p. 223), née en somme de deux continents, de deux civilisations que tout opposait et qui se sont rencontrées dans les champs de coton et les ruelles de New Orleans : ce qui paraît évident aujourd'hui ne l'était pas, précise Y. Séité, à l'époque où Leiris le formulait. Mais, même en Afrique, l'ethnologue découvre que l'homme est un, malgré les diversités culturelles : « J'ai senti plutôt le semblable que le très différent », écrit-il, ce que Y. Séité résume en retournant la célèbre devise rimbaldienne : « En subsumant le musical sous l'anthropologique, Leiris nous apprend ceci : que l'Autre est un Je » (p. 224).

Ce qu'Ellington pense de la littérature

Y. Séité consacre ensuite deux chapitres aux circonstances étonnantes qui firent se rencontrer Duke Ellington et la littérature, en l'occurrence Shakespeare et, plus étonnamment, le *Turcaret* de Lesage... Après tout, il n'y a rien de choquant à ce qu'un anglo-saxon issu de la moyenne bourgeoisie noire ait quelques affinités avec le dramaturge anglais, même si on a du mal à imaginer le Duke réciter quelques vers d'*Othello* devant les girls du Cotton Club... « Invité, à se produire, en 1956, au festival shakespearien de Stratford, dans l'Ontario » (p. 241), Ellington se voit suggérer par les responsables du festival de composer une suite à partir des œuvres de Shakespeare. Si l'on en croit le témoignage de Billy Strayhorn, l'alter-ego musical d'Ellington, les deux hommes lurent toutes les pièces du dramaturge avant de s'atteler à la tâche ! La suite qui en naquit s'intitule *Such Sweet Thunder*. Emprunté au *Songe d'une nuit d'été*, le premier morceau s'inspire en fait d'*Othello*, mais Y. Séité envisage l'hypothèse d'une source différente, celle d'*Antoine et Cléopâtre*. L'enquête, une fois de plus passionnante, à laquelle se livre l'auteur pour discerner quel personnage, quel monologue, quelle scène se cachent derrière tel ou tel solo nous renvoie aux préoccupations récurrentes de son ouvrage : la littérature peine à exprimer le signifiant musical (le *growl*, par exemple, on l'a vu), mais la musique parvient-elle aussi à retrouver le signifiant littéraire ? Pourtant, « l'appréciation la plus flatteuse que l'on puisse porter sur le solo d'un collègue est qu'il raconte une histoire : "*It tells a story*" » (p. 257). C'était même là la préoccupation essentielle de

Lester Young qui, face à un Sonny Stitt débordant de virtuosité, s'exclama un jour en substance: « Tout cela est bien, lady Sonny, mais si tu nous racontais une histoire ? »

Cela dit, « la musique, c'est le langage sans le sens » (Lévi-Strauss, p. 332), « la musique ne dit pas, mais elle fait » (Meschonnic, p. 271). Il devient alors aléatoire de formuler en termes verbaux une histoire au sens normatif du terme : « en l'absence d'une prise de position claire d'Ellington ou Strayhorn sur cette question, il n'y a pas de raison de ne pas reconnaître dans les dix mesures de Jackson le monologue d'Othello » (p. 260); « Si l'on admet [...] que le solo de Nance est le discours d'Othello, alors sans doute celui de Quentin Jackson est-il la célèbre romance du saule... » (p. 264). L'auteur en est réduit à des conjectures, certes nourries d'arguments sagaces, mais on peut croire qu'ici aussi l'entreprise ellingtonienne s'efforce de reproduire le signifiant littéraire comme Kerouac s'efforçait, de manière moins pertinente peut-être, de reproduire le signifiant musical : « Et songer que si Kerouac ne nous avait pas appris selon quel système de contrainte il avait composé les poèmes de Mexico City Blues, nul lecteur n'aurait pu l'inférer du résultat » (p. 134). Le travail musical sur le texte peut donc être plus évident : « Pas difficile de remarquer par exemple que dans le "*Sonnet for Sister Kate*", le trombone de Quentin Jackson "parle" en décasyllabes » (p. 241). C'est un des rares exemples où la musique « fait » sur un « dire » aisément repérable, où son « langage » répercute un « sens » verbal. Toujours est-il que la synthèse de l'œuvre shakespearienne qu'offrent Ellington et Stayhorn dans *Such Sweet Thunder* participe d'une démarche forte, « baroque » (p. 278), pleine d'humour de surcroît : « Lady Mac » (p. 278) plaisait au Duke, qui a appelé Iago et les sorcières « les émetteurs télé (*Telecasters*) (p. 272) ! ». Quant à ses résumés de Shakespeare, ils étaient si personnels qu'ils laissaient perplexes ceux qui les entendaient (p. 245).

La rencontre entre le Duke et une comédie bien française du XVIII^e siècle, en l'occurrence *Turcaret*, est, on l'a dit, plus surprenante. Ellington parlait la langue de Shakespeare, dont le théâtre puise à un legs historique et folklorique anglo-saxon que le Duke a connu à l'école, au cinéma ou au fil de ses rencontres. Rien de comparable avec une satire des milieux financiers de l'ancien régime français, dont la distribution ne véhicule aucun archétype. Appelé à Paris pour composer la musique du film *Paris Blues*, de Martin Ritt, Duke y rencontre Jean Vilar. Celui-ci lui propose alors de composer une musique de scène pour la pièce de Lesage, qu'il monte à Chaillot. Duke et Strayhorn, privés de leur orchestre, joueront avec quelques-uns des jazzmen français les plus prisés du moment: Roger Guérin, Michel Gaudry, Christian Garros...

L'association entre Lesage et le jazz semble tenir de l'oxymore. « On imaginerait plutôt des emprunts à Rameau, à Couperin », estime justement Y. Séité (p. 286). Vilar, peu amateur d'anachronismes, avait d'ailleurs pensé à Scarlatti. Mais « en

sollicitant [Ellington] pour une musique ad hoc, il écarte toute forme de contemporanéité illusoire, potentiellement chargée de contresens, et, récupérant en revanche les moyens du commentaire, de l'humour voire de l'ironie, il ouvre la porte à une musique qui aurait sur la pièce un point de vue » (p. 288). Cela permet le « dépaysement », qui rejoint la distanciation brechtienne, écrit le comédien Ivernel.

Ainsi, là où l'association Lesage-Scarlatti rassurerait, au péril du contresens, le spectateur, la collision du siècle de Louis XIV avec le siècle d'Ellington l'étonne, l'inquiète et, peut-être, le fait penser (p. 289).

L'oxymore, cela dit, est atténué, car la musique d'Ellington est parfois illustrative : le Duke cite... « J'irai revoir ma Normandie », qui renvoie au provincialisme étriqué de Mme Turcaret, « personnage auquel la musique, renchérissant sur le texte déjà appuyé de Lesage, ne laisse littéralement aucune chance. Le solo de trombone bavard et tonitruant qui suit l'exposé du thème ne fait d'ailleurs que charger davantage la malheureuse » (p. 303). De plus, par un malicieux retournement de situation, Duke fait ici un large emploi d'un instrument marginal dans le jazz, la flûte traversière, qui n'est guère pratiquée à l'époque que par un visionnaire, Roland Kirk, et par des musiciens qui l'utilisent plus comme instrument d'appoint : Frank Wess chez Basie, par exemple. « Se peut-il que Duke use de cet instrument "classique" pour renvoyer au classicisme de la pièce ; à son appartenance au siècle de Louis XIV ? » se demande Y. Séité (p. 294). Mais si Ellington « s'est jeté avec tant de bonne frénésie dans notre *Turcaret*, c'est que l'histoire, le ton, l'époque à traiter, étaient choses nouvelles pour lui » (p. 309), affirme Jean Vilar : on rejoint la « forme nouvelle » à laquelle aspirait Morand quarante ans plus tôt, forme qui naît du contact avec l'autre plutôt que de sa paraphrase : « Ainsi a-t-on pu voir que penser les choses en terme de modèles réciproques était plus juste et plus fécond sur le plan heuristique que de rechercher entre elles des communications ou des contemporanéités imaginaires » (p. 317).

Durant tout son ouvrage, Yannick Séité aura donc traqué le cliché et le préjugé, tout en refaisant vivre une époque où toutes les innovations artistiques ou presque vibraient au son du jazz qui, loin d'être inféodé à la littérature, la guide : « [...] ce n'est pas le jazz qui a eu besoin de la littérature (pour se dire, pour accéder à une certaine conscience de ses moyens et de son existence esthétique...) mais, tout au contraire, c'est la littérature qui s'est appuyée sur le jazz. » (p. 201) *Le jazz, à la lettre* est un pur régal pour l'amateur, en terrain de connaissance, comme pour le profane, toujours guidé avec enthousiasme et pédagogie dans le foisonnement du langage doublement métissé qu'est le jazz quand il se frotte à la littérature.

PLAN

AUTEUR

Pascal Rannou

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pascalrannou@free.fr