

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Thelonious Monk, le sculpteur de silence

Denis Laborde



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/106>

DOI : 10.4000/lhomme.106

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 139-178

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Denis Laborde, « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/106> ; DOI : 10.4000/lhomme.106

Thelonious Monk, le sculpteur de silence

Denis Laborde

« Mais, à Londres, donc, au lendemain de ce 15 novembre 1971, Monk est entré dans le même silence qui hante la plénitude en ruine de sa musique, comme – dans les fentes des palissades des grands chantiers – ces poteaux de ciel qui se dressent entre de rudes interstices de matière. »

Jacques Réda, *L'Improviste. Une lecture du jazz.*

POUR QUICONQUE a fait ses études au Conservatoire de Paris à la fin des années 70, le jazz, c'est, irréductiblement, le monde d'à côté¹. C'est le monde des pianistes qui, faute d'un apprentissage systématique, jouent sans principe – assise non frontale, buste désaxé, épaules crispées, poignets durcis à la verticale (Erroll Garner) ou plombés sous l'horizontale du clavier (Duke Ellington), phalanges retournées –, le monde des pianistes qui mettent leur main gauche en pilote automatique pour finalement ne jouer que de la droite, le *stride* du Chopin des mauvais jours. Du côté de la rue de Madrid, telle était l'opinion dominante ; tel était, du moins, le discours affiché. Car, dans les faits, cette dévalorisation critique coïncidait avec une forte valorisation mythique. On disait Art Tatum capable de jouer les vingt-quatre études de Chopin en même temps, nous qui nous efforcions de les interpréter une à une. On butait sur la prodigieuse science des accords de Bill Evans, nous qui nous efforcions de composer dans le style de Mozart, Fauré ou Debussy. On admirait Keith Jarrett, qui avait choisi la liberté de l'improvisation en claquant la porte de cette Juilliard School de New York où nous rêvions tant d'aller étudier, un jour². D'un côté, nous étions agacés par ces pianistes qui

1. Cet article est la version considérablement remaniée d'une communication présentée lors du colloque Jazz et Anthropologie organisé par l'APRAS à La Cité de la musique, au mois de juin 1999. Je remercie Pascal Cordereix, son service du Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France et l'INA pour la façon dont ils m'ont assisté dans mes recherches et pour les conditions dans lesquelles j'ai eu accès à l'ensemble des documents audiovisuels concernant Thelonious Monk, notamment au film de Charlotte Zwerin, *Straight, no Chaser*, aujourd'hui hors distribution. Une scène de ce film – l'altercation entre Thelonious Monk et Teo Macero lors d'une séance d'enregistrement dans les studios de la Columbia, le 14 décembre 1967 – a fait l'objet d'une analyse du schéma hiérarchique et fonctionnel de la tractation. Le psychologue Michel Musiol, de l'Université de Nancy 2, l'avait élaborée et je m'étais appuyé sur cette analyse lors de mon exposé oral. J'évoque cette scène ici, mais, pour des raisons d'écriture, il ne m'a pas été possible de reproduire l'analyse. Je tiens à remercier Michel Musiol pour cette collaboration engagée lors d'une fameuse école thématique du CNRS, sur l'île de Berder...

2. Et quelle ne fut pas ma déception d'apprendre, trop tôt, que Keith Jarrett avait étudié au Berklee College of Music de Boston, et non à la Juilliard School de New York dont il n'avait pu, par conséquent, claquer la porte.

contestaient nos plus tenaces certitudes (la partition, le répertoire, la technique) ; de l'autre, nous savions – pour l'avoir maintes fois expérimenté au cours de ces soirées où l'on nous sommait de nous mettre au piano pour « créer de la convivialité » – qu'on ne s'improvise pas improvisateur. Pour moi, qui ai fait mes études au Conservatoire de Paris dans la fin des années 70, le jazz est longtemps resté ce monde que Howard Becker a su coiffer du syntagme choisi d'*outsiders*³.

Ce n'est que bien des années plus tard que je rencontrai « Thelonious Monk », un soir de juin, à Paris, chez Michel et Béatrix, à qui je dédie ce travail. Nous parlions politique et « Black Power », mais les connexions ne sont pas toujours préméditées. Michel était intarissable sur Max Roach, le batteur. Il évoquait ses prises de position politiques, sa conception d'un art engagé, sa clarté de frappe, Abbey Lincoln. Il énumérait les musiciens avec lesquels Roach avait joué, Dizzy Gillespie, Benny Carter, Charlie Parker, comme s'il les avait rencontrés la veille, Charles Mingus, Sonny Rollins, Thelonious Monk et là, brusquement, la conversation changea de thème et de ton. Thelonious Monk renvoyait Michel à son propre espace intérieur : « Pour moi, Monk, c'est de la magie pure. C'est un sculpteur de silence ». Et la nuit fila au son de *Blue Monk*, *'Round Midnight*, *Evidence*, *Ruby My Dear*, *Epistrophy*, *Trinkle Tinkle*, *April in Paris...* J'appris à écouter. Je raccordais les improvisations de Monk à ma propre expérience de musicien. L'idée du silence me ramenait à la stochastique de Iannis Xenakis, avec qui j'avais longuement travaillé, aux méditations extatiques de Giacinto Scelsi aussi, que je venais de rencontrer au terme de sa vie. Je commençais à apercevoir un « mystère Monk » semblable à ce « mystère Gould » sur lequel j'étais alors en train d'écrire. J'achetai mes premiers disques, puis la compilation de la Warner : *Thelonious Monk, hors-la-loi du piano*. Je lus le texte de présentation : « Solitaire comme Erik Satie, imprévisible comme Glenn Gould, Monk était un marginal et un rebelle ». Marketing imparable : une seule phrase résumait l'itinéraire de mes propres croyances musicales. D'un coup, Monk me devint familier. C'était presque, déjà, une vieille connaissance. Il prit des guillemets.

C'est cette vieille connaissance que je voudrais évoquer ici : mon « Thelonious Monk », avec guillemets, et non seulement Thelonious Sphere Monk, sans guillemets, pianiste de jazz, qui naquit à Rocky Mount (Caroline du Nord) le

3. Le mot désigne ceux qui transgressent les normes sociales en vigueur et sont considérés comme étrangers au groupe (on rencontre, dans le même livre, des fumeurs de marijuana, des entrepreneurs de morale, des policiers et des délinquants). Là est le jazz. Mais Howard S. Becker insiste sur la réciprocité : « l'individu qui est ainsi étiqueté comme étranger peut voir les choses autrement. Il se peut qu'il n'accepte pas la norme selon laquelle on le juge, ou qu'il dénie à ceux qui le jugent la compétence ou la légitimité de le faire. Il en découle un deuxième sens du terme : le transgresseur peut estimer que ses juges sont étrangers à son univers » (Becker 1985 : 25). Et c'est en *outsider* que ses biographes français campent Thelonious Monk. Lisons l'incipit du livre – une somme – de Jacques Ponzio et François Postif (1995 : 15) : « Thelonious Sphere Monk fut tout sauf un homme *dans le rang* [...] Avec l'âge, ces dispositions à n'être pas tout à fait comme les autres s'amplifièrent, faisant de lui une sorte de marginal ». Quant à Laurent de Wilde, il mobilise la référence pour camper le couple Monk (1996 : 59) : « Travail d'équipe. À ma droite Monsieur et Madame Monk, 150 kilos, pas d'économies, à ma gauche New York City, la machine à broyer les rêves et les destins. Le match sera long, les handicaps inégaux, ça va se jouer en quinze rounds, pas un de moins ». De Wilde parie sur l'*outsider*.

10 octobre 1917 et jamais ne quitta bien longtemps son New York où il grandit, dans le quartier de San Juan Hill, et où il vécut avant de se retirer de la scène musicale le 4 juillet 1976⁴, pour se réfugier à Weehawken, chez la baronne Pannonica de Koenigswarter où il passa les six dernières années de sa vie, les yeux rivés sur Manhattan (Ponzio & Postif 1995) ou sur l'Hudson (De Wilde 1996), avant qu'une attaque d'apoplexie ne le conduise, le 6 février 1982, à l'hôpital d'Englewood Cliffs (New Jersey), ultime port d'attache qu'il abandonna le 17 février 1982. Pour le dire vite, et sans précaution, c'est du *mythe* « Thelonious Monk » dont il sera ici question.

“Thelonious Monk”

Mon approche repose sur trois prémisses que je voudrais détailler un peu longuement. La première pourrait s'énoncer de la façon suivante : si l'on croit en « Thelonious Monk », ce n'est pas parce que Thelonious Monk, pianiste, nous est révélé par une puissance transcendante, mais parce qu'en certaines circonstances, il nous touche. La formulation pourra paraître lapidaire. Elle marque une posture – qui me fait considérer que la perception auditive ne peut être dissociée des croyances qui l'orientent⁵ – et pointe un parti pris d'enquête – qui me fait privilégier la relation sur les termes de la relation, la pratique sur le message. Je ne cherche pas à établir une définition canonique de « Thelonious Monk », j'écris sur ce que Monk a l'air d'être et non sur ce qu'est Monk⁶. Pour cela, j'enquête sur quelques-unes de ses énonciations, c'est-à-dire sur ces mises en situation fortement ritualisées que sont le concert, l'écoute d'un enregistrement sonore, le film, le témoignage radiophonique, l'ouvrage biographique ou le commentaire journalistique, qui sont autant de cadres dans lesquels « Thelonious Monk » est présentifié⁷. Présentifié, et non présenté, car le Thelonious Monk que nous entendons sur notre CD ou celui que certains d'entre nous ont eu la chance d'entendre au concert ou en *jam session*, n'est pas « Thelonious Monk », ce syntagme investi d'implicite, lesté de toutes nos attentes, chargé d'effets pragmatiques qui désigne à la fois le pianiste et sa réputation : « un nom sur lequel on fabrique une énigme » (Buin 1988 : 22).

4. Le 15 novembre 1971, évoqué par Jacques Réda dans la citation placée en exergue de cet article, est la dernière session d'enregistrement de Monk qui donna encore quelques concerts, aidé notamment par la fondation Guggenheim, dont il deviendra boursier. En 1976, il joue par deux fois au Carnegie Hall de New York. Son ensemble inclut désormais son fils, Tootie, à la batterie. La session du 4 juillet 1976, dans un club de New York, le Bradley's, est la dernière apparition publique de Monk au piano.

5. Ce qui revient à envisager la perception comme un mécanisme de génération des croyances. Et si l'on veut bien considérer que ces croyances sont culturellement constituées, voilà l'anthropologie réinvestie dans l'étude de leur formation.

6. Ainsi Paul Bacon s'exprimait-il dans un article traduit par Boris Vian pour *Jazz Hot* (septembre 1949, n° 36, cité in Vian 1981 : 193) : « J'ai le choix, ici, entre écrire soit sur ce qu'est Monk, soit sur ce qu'il a l'air d'être et sur ce qu'on croit généralement qu'il est. Ce n'est pas très difficile parce que dans les deux cas, il y a de la matière ; les histoires seront simplement plus ou moins plausibles ».

7. Ce qui m'évite d'avoir à résoudre, à propos des improvisations de Thelonious Monk, des questions semblables à celles que pose Jerrold Levinson à propos du quintette en *mi* bémol, op. 16, de Beethoven : « Qu'est-ce que Beethoven a composé *exactement* ? [...] Ce quintette, qui fut le résultat de l'activité créatrice de Beethoven, appartient à quelle sorte de chose ? En quoi consiste-t-il ou de quoi est-il fait ? .../...

C'est bien avec ce « Thelonious Monk » que le journaliste Michel Samson eut rendez-vous, le 20 avril 1961, lorsqu'il se rendit à son premier concert de jazz, Monk à l'Alcazar de Marseille :

« Thelonious Monk, “Thelonious”, ou “Monk”, on préférerait dire le nom ou le prénom séparément, manière d'affirmer notre familiarité. Il entra sur scène, très en retard – on apprendrait plus tard que c'était toujours comme ça dans le jazz – venant de la gauche, toque et manteau d'astrakan dans la chaleur des spots, lui, l'immense légende, allant tituber derrière son piano : on était fascinés et effrayés, on avait peur qu'il tombe, il revenait à son clavier pour lancer ses mélodies nouvelles et qu'on reconnaissait, ses bagues de diamant (?) scintillaient dans la lumière des projecteurs jusqu'à nous. Il joua finalement des morceaux qu'on attendait, ses thèmes tragiques qu'il sculptait dans “des falaises de silence” (Michel Contat), avec cette attaque de note inimitable, rude, sonnante, comme de guingois, cette sonorité de percussion, cet art inimitable de la dissonance, et ces phrases qui brusquement bifurquaient vers des abîmes. De toutes façons, on était là, il était là, et c'est ce qui comptait » (Samson 2000 : 10).

« Thelonious Monk » naît dans cette interaction qui comprend un temps et un lieu, et inclut une audience, un concert, une prolifération d'attributions d'intentions, des discours qui précèdent, d'autres qui suivront, une attente née de l'écoute d'enregistrements antérieurs ou d'une mémoire d'expériences antérieures, une fascination pour ce que chacun désigne comme « du génie », une mise en présence inespérée qui, pourtant, se réalise... « Thelonious Monk » est le produit, jamais stabilisé une fois pour toutes, d'un travail métaphorique qui vient de ce que l'on décide d'être concerné par le discours de ceux qui gèrent cette évanescence avec le seul poids des mots et des rituels. De ce point de vue, nous verrons en fin d'article que le « Thelonious Monk » de Michel Samson fut, ce soir-là, fort différent de celui de Roger Luccioni, par exemple, l'organisateur du concert.

En 1954, Thelonious Monk est à Paris. « Il est venu, invité du Festival de jazz de Paris. Bien que la légende l'accompagne déjà, il ne tient pas la vedette » (Buin 1988 : 20). Mais si la vedette, ce soir-là, est à Gerry Mulligan, Monk n'en est pas moins précédé de (et accompagnant) sa légende. Il a déjà des guillemets.

« Thelonious Monk » existe par une prolifération d'occurrences (concerts, enregistrements sonores, films, témoignages radiophoniques, ouvrages biographiques, commentaires journalistiques, discussions amicales, évaluations d'experts) qui sont autant d'événements. Le sens que chacun confère à ces événements est le produit d'une négociation permanente, d'ajustements incessants, de tractations dans lesquelles se dessine une manière commune de parler de Monk. Ceux qui maîtrisent ce langage sont aussitôt identifiés comme appar-

Devrions-nous dire que Beethoven a composé des *sons* réels? Non, car les sons disparaissent et le quintette a subsisté. Beethoven a-t-il composé une *partition*? Non, puisque beaucoup de ceux qui sont familiers de la composition de Beethoven n'ont jamais eu aucun contact avec sa partition » (Levinson 1998 : 44). Ici, je ne cherche pas à savoir ce que Thelonious Monk improvise *exactement* lorsqu'il joue *Crepuscule With Nellie* ou *Blue Monk*. J'abandonne les adverbess au philosophe et porte mon attention sur ces séquences acoustiques qui portent pour titre *Crepuscule With Nellie* ou *Blue Monk* en tant qu'elles nous impliquent dans un processus relationnel nous mettant en présence de « Thelonious Monk ».

tenant à ce « monde du jazz ». Ainsi « Thelonious Monk » existe-t-il comme forme relationnelle. Telle est la première prémisse.

La deuxième consiste à poser que cette forme relationnelle ne se réduit pas à l'énumération des termes de la relation. Certes, pour qu'aujourd'hui « Thelonious Monk » nous touche, il a fallu que Thelonious Sphere Monk ait eu les moyens de le faire : une compétence technique – pour le moins –, mais aussi une compétence socialement reconnue, une attribution statutaire qui lui procurât un accès durable (bien que chaotique) aux médias. C'est, en effet, par un ensemble de médiations musicales, une série d'empreintes – humaines et technologiques – que ses créations me parviennent aujourd'hui. Or, prêter attention aux médiations qui s'exercent en cascade, c'est admettre que toute production artistique est à considérer non comme le geste inspiré d'un artiste solitaire et génial, mais aussi comme le produit d'une action collective⁸. Pour que j'aie accès à « Thelonious Monk », il faut que soit mobilisée une chaîne de coopération qui va de moi-même au pianiste, en passant par le producteur, l'ingénieur du son, le marchand de disque, mon ami Michel et tout un ensemble de non-humains : piano, salle, dispositif technologique de prise de son, CD, chaîne « haute fidélité », chapeaux de Monk... Sans chaîne de médiation, pas de pianiste ; sans messagers, pas de « Thelonious Monk ».

Pour autant, il ne s'agit pas d'argumenter sur une conception statique de la médiation qui reviendrait à « durcir » les termes de la relation. Travaillant à une sociologie de la médiation, Antoine Hennion (1993 : 223) a pointé ce risque : « le terme est habité par le problème qu'il veut résoudre [mais il] est avantageux. Il opère une promotion théorique de l'intermédiaire ». Puis, fustigeant avec verve « les chiasmes trop répétés de la sociologie des années soixante-dix (du type “réalité de la production” ou “production de la réalité” » (*ibid.* : 224), le sociologue de l'an 2000 propose, avec humour et enthousiasme, « de moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités » (*ibid.*). Je m'intéresse, ici, à l'installation de « Thelonious Monk » dans la délibération des hommes.

Pas de théorie fixiste de la médiation, donc. Mettre en série n'est pas expliquer. Comme le son qu'elle véhicule, cette chaîne de médiation est instable, fugace, jamais fixée une fois pour toutes. Il ne s'agit pas d'un « déjà là » sur lequel nous n'aurions qu'à nous brancher pour avoir accès à « Thelonious Monk ». Cette médiation, dans la mesure où elle incorpore une multiplicité d'horizons d'attente différenciés et un champ de l'expérience sans cesse mouvant, est constitutive de l'horizon d'attente et de l'interaction. Ce qui permet de thématiser la médiation dans le cadre d'une théorie de l'action.

D'où une troisième prémisse : si « Thelonious Monk » nous touche, c'est que nous activons une fonction d'empathie qui nous fait éprouver « de l'émotion » à

8. À ceci près qu'il ne sera pas question, ici, d'objectiver « le réseau des liens tissés entre ces établissements et entre leurs responsables comme l'épure organigrammatique de la centralisation institutionnelle du système musical » (Menger 1989 : 20). En privilégiant l'action et le mode de mise en relation, j'observe l'expérience musicale plus que le dispositif institutionnel. J'y vois un moyen non de m'éloigner de l'institution, mais de comprendre la façon dont une institution, le jazz par exemple, devient le lieu d'une assignation sémantique.

l'écoute de Monk⁹. J'appelle esthétique ce type particulier de mobilisation émotionnelle. Cette conduite esthétique étant intentionnelle, elle est artistique, selon une démarcation réactivée par Gérard Genette (1997 : 7) : « Il est pour moi spécifique, et donc définitoire, des œuvres d'art de procéder d'une *intention* esthétique, et donc d'exercer une telle fonction, là où les autres sortes d'objets ne peuvent provoquer qu'un *effet* esthétique purement attentionnel ». Ce présupposé d'inclusion entre l'esthétique et l'artistique ne me conduit cependant pas à prendre ici l'artistique comme objet d'analyse, j'en fais un outil d'investigation.

À ce stade, toute la question serait de savoir si le jazz est, ou n'est pas, « de l'art », ou s'il est « de l'art » au sens péjoratif dont on qualifia le be-bop à sa naissance¹⁰, ou « de l'art » au sens fortement valorisé que lui confère André Schaeffner dans la coda de sa méticuleuse archéologie¹¹. Faudrait-il légiférer en la matière ? Il suffira de considérer qu'avec des titres qui s'affichent, des auteurs et des interprètes prestigieux qui font autorité, des contextes culturels qui pointent l'appartenance générique de tel ou tel « morceau de musique » au jazz et une phase d'institutionnalisation achevée (le jazz s'enseigne désormais dans ces hauts lieux de la production artistique que sont les conservatoires de musique), un « monde du jazz » s'est structuré, et la question n'a plus cours¹² : « la musique afro-américaine commence d'apparaître comme une des références obligées dans le discours sur l'art » (Malson 1995 : 39). Nous sommes loin, désormais, des prudences rhétoriques des personnalités naguère interrogées par André Schaeffner et André Cœuroy¹³. J'entérine donc ce que personne ne songerait aujourd'hui à mettre en cause et je m'efforce de saisir ce double mouvement : une attention

9. Ce qui implique de considérer que les émotions ne constituent pas une sphère indépendante de l'activité humaine et qu'elles ne consistent pas en une réaction automatique de l'organisme aux sollicitations du monde extérieur. L'émotion n'est pas condamnée à être séparée de la pensée. Sans aller, ici, jusqu'à attribuer cette disjonction à une probable *erreur de Descartes*, je considère que les émotions « sont en rapport étroit avec nos actes, nos croyances et nos pensées » (Lombardo & Mulligan 1999 : 482). Or, dire cela, c'est aussi reconnaître que la mobilisation émotionnelle est en rapport avec les croyances : elles ont à faire avec un antécédent cognitif et un objet intentionnel. Les émotions sont « déclenchées par des croyances sur des événements ou des états » (Elster 1999 : 250).

10. Dans sa lecture du jazz comme métaphore du social – ou, plus exactement, comme « *fait social total* » (Jamin 1998 : 256) –, LeRoi Jones (alias Imanu Amiri Baraka) décrit ainsi la façon dont le terme *art* fut mobilisé, au cœur des années 40, pour dénier toute légitimité au be-bop naissant : « Si le be-bop était outrancier, c'est qu'il le fallait pour restituer au jazz sa fièvre et sa beauté. Mais ce qu'il réalisa pouvait faire frémir. [...] De plus on se mit, vers 1945, à lui accoler le terme péjoratif d'*art* (au sens de ce qui est superflu et non de ce qui vous donne le sentiment qu'il est important d'être un homme). Le be-bop n'avait pas de "fonction" » (Jones 1968 : 288).

11. « En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui » (Schaeffner & Cœuroy 1988 : 145).

12. C'est bien ainsi que nous comprenons la tentative faite en 1953 par le producteur et critique de jazz allemand Joachim-Ernst Berendt de mettre en parallèle « les styles du jazz » (première partie) et « les musiciens du jazz » (seconde partie), en présentant « un musicien important symbolisant un style ou une décennie » (Berendt 1986 : 11). Quelques figures du jazz sont ainsi érigées en emblèmes qui fonctionnent comme des marqueurs identitaires jalonnant une histoire du jazz : Louis Armstrong, Bessie Smith, Bix Beiderbecke, Duke Ellington, Coleman Hawkins et Lester Young, Charlie Parker et Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane et Ornette Coleman, John McLaughlin. Une manière d'instituer des noms en référence, c'est-à-dire de les mettre entre guillemets. Monk n'est pas dans la série.

13. « Le jazz devant les juges », in Schaeffner & Cœuroy 1988 : 113-136.

orientée et une part d'affectivité (de l'ordre de l'appréciation esthétique), toutes deux constitutives de ce que Gérard Genette nomme la « fonction artistique » (Genette 1997 : 149 *sq.*).

L'oreille qui pense

Ayant renoncé à une perspective descriptive de type immanentiste ou transcendantaliste, ayant mis à l'écart l'énumération des termes de la coopération artistique comme facteur d'explication, c'est vers l'interaction que je propose de me tourner, vers ces moments où un face à face se joue. C'est la façon dont une croyance en « Thelonious Monk » est activée dans les instants ritualisés de cette mise en présence que je propose d'étudier ici. Or, si l'on s'accorde à considérer que les croyances sont à l'anthropologie ce que les thèmes-riffs sont au be-bop, on peut dire qu'un tel essai se situe en terrain anthropologique. Je ne parle donc pas ici en spécialiste du jazz, je prends appui sur le jazz pour questionner l'anthropologie et l'usage qu'elle fait de la notion de croyance. J'isole quelques instants où nous sommes mis en présence de « Thelonious Monk » et je scrute, selon un vœu cher à Jean Pouillon, la formation des croyances plutôt que leur contenu.

Sans pour autant s'y réduire, notre rapport à « Thelonious Monk » passe par des opérations et des instances qui sont nommées. J'en ai choisi trois parmi une infinité de possibles : improvisation, intériorité, silence. Or, pas plus que « Thelonious Monk », ces trois catégories ne nous sont livrées par une nature omnisciente. Elles sont le produit de constructions culturelles. Ce qui fait que je suis ému par *Crepuscule With Nellie* ou enjoué par *Blue Monk*, c'est que j'ai appris, d'une familiarité acquise avec ces titres et avec tout un « monde du jazz », à conférer à ces ondes sonores la capacité de m'émouvoir. À dix-huit ans, j'entendais ces mêmes ondes sonores. Je n'y prêtais guère attention. Aujourd'hui, je suis terriblement ému par Thelonious Monk au piano. Qu'est-ce qui a changé dans l'intervalle ? Serait-ce mon dispositif sensoriel ? Certainement pas. Gageons que, *grosso modo*, mon oreille d'aujourd'hui atteint des performances perceptives équivalentes à mon oreille d'il y a vingt ans. Ce n'est donc pas une question d'audition, c'est une question d'écoute.

Une écoute ne se réduit pas à un simple balayage acoustique : c'est aussi une pensée et des mots. Pour le dire autrement, mon oreille qui entend n'a pas changé. En revanche, mon oreille qui pense s'est trouvée considérablement transformée par l'attention nouvelle que j'ai portée à Thelonious Monk à la suite de cette soirée de juin¹⁴. Cette familiarité, acquise peu à peu et jamais de façon définitive, est

14. Cette formulation est empruntée au travail de Gérard Lenclud sur le regard dans la tradition anthropologique. Il mobilise cette distinction précieuse en comparant la façon dont les voyageurs du XVI^e siècle et les ethnologues d'aujourd'hui voient les sociétés qu'ils observent : si « personne ne songerait à nier, pas même les post-modernes qui ont en horreur le progrès, que les ethnographes d'aujourd'hui observent "mieux" les sociétés qu'ils étudient que les voyageurs n'ont regardé les peuples dont ils ont fait le tableau [...], le mérite de ces ethnographes, comparativement aux voyageurs, revient à leur œil qui pense et non pas à leur œil qui voit puisque tous les yeux qui voient, au XVI^e siècle comme au XX^e, atteignent les mêmes performances perceptives » (Lenclud 1995 : 116). Dans l'ordre de l'audition, Roberto Cassati et .../...

passée par l'initiation à un vocabulaire qui me permet de parler de « Thelonious Monk » en étant *entendu*. L'émotion, ici, n'est donc pas du seul ressort de la trompe d'Eustache, c'est aussi une question d'entendement. L'éveil de l'intérêt suscite un apprentissage de l'écoute, l'apprentissage de l'écoute organise une nouvelle perception des sons. Mon émotion ne vient pas de ce que Monk parle cette « langue de l'émotion, dont la rationalité est une des moins repérables » (Buin 1988 : 163), elle vient de ce que j'investis d'émotion les compositions de Monk. Ce n'est donc pas que « Monk sait toucher » (*ibid.*), c'est que je me laisse toucher par Monk. Chacun appréciera la nuance.

Désormais, entre Monk au piano et les vibrations acoustiques qui parviennent à mes oreilles s'interpose un schème conceptuel anticipatif qui organise l'audition différemment aujourd'hui qu'il y a vingt ans¹⁵. Telle est la thèse que je défends ici : si nous trouvons, chez Monk, de l'improvisation, de l'intériorité et du silence et que tout cela, pris ensemble, à la fois nous fascine et nous émeut, c'est que nous nous sommes placés dans les conditions de repérer de l'improvisation, de l'intériorité et du silence chez Monk, et de nous considérer comme à la fois fascinés et émus. « Thelonious Monk » existe dans l'exacte mesure où il constitue une réponse, culturelle, aux questions, culturellement constituées, que nous (nous) posons. Commençons par l'improvisation et ouvrons un dictionnaire usuel.

Improvisation

Le dictionnaire définit l'improvisation comme « l'action, l'art d'improviser », c'est-à-dire comme « l'art de composer sur-le-champ et sans préparation » (Le Robert). Il livre également une seconde acception du mot : l'improvisation, c'est « ce qui est improvisé ». Et de cette confusion entre l'action et son résultat naît une série de troubles notionnels qui se répercutent de dictionnaire en encyclopédie et d'encyclopédie en ouvrage spécialisé. D'une part, l'improvisation est un jaillissement spontané, on veut le croire. D'autre part, l'improvisation est « du savoir-faire », on le sait, mais on ne s'y attarde pas. Reprenant, dans l'*Encyclopédie de la musique* (Michel 1958-1961), les thèses de son ouvrage fondateur de 1938, Ernst Ferand assure que l'improvisation « jaillit de l'inconscient musical sans l'intermédiaire de la pensée ou de la réflexion » (*ibid.*, II : 528), ce qui explique qu'elle soit « une pratique constante et universelle » (*ibid.*). Pour l'éminent musicologue de la New School for

et Jérôme Dokic (1994) se sont livrés à une fine analyse du passage entre la faculté d'entendre et les sensations auditives. Je renvoie au chapitre qu'ils consacrent aux « croyances spécifiquement auditives » (*ibid.* : 29 *sq.*) ainsi qu'au travail de justification – inséparable d'un travail de catégorisation – à l'œuvre dans la perception sonore.

15. Cette manière de présenter la relation pourrait laisser penser que le schème conceptuel anticipatif existerait indépendamment du contenu de la perception. Il n'en est rien. Charles Taylor a explicité cette relation dans le cadre d'une discussion des théories sémantiques de la philosophie anglo-saxonne (Taylor 1985) : tout schème anticipatif est partie intégrante de la relation. Si l'on admet, avec Louis Quéré (1999b), un dialogue possible entre les perspectives analytique et herméneutique, nous nous référerons volontiers à H. Gadamer : « le mot appartient si intimement à la chose même qu'il ne lui est pas assigné après coup à titre de signe » (Gadamer 1996 : 276).

Social Research, l'improvisation serait ainsi un objet naturel. Mais remplaçons le mot « improvisation » par le syntagme « concept occidental d'improvisation », et l'on aperçoit aussitôt que l'objet naturel de Ferand ne fait que masquer le caractère hétérogène des pratiques ou, si l'on préfère, fédérer des pratiques hétérogènes.

Dans *The New Grove Dictionary of Jazz*, Barry Kernfeld fait de l'improvisation une « création spontanée de musique au moment même où elle est jouée » (Kernfeld 1988 : 554). Mais au terme des cinq chapitres d'inventaire, il conclut, d'une part, que « la création tout à fait spontanée de formes nouvelles par le biais d'une improvisation libre, indépendante d'une trame existante, est plus rare en jazz qu'il ne semble » et, d'autre part, qu'une « improvisation entièrement spontanée pourrait bien s'avérer incohérente » (*ibid.*). L'improvisation en jazz se résumerait à un « délicat équilibre entre une invention spontanée [...] et une référence à ce qui est familier » (*ibid.* : 562). Le familier, ici, c'est l'ensemble des éléments déterminés qui entrent dans la fabrication de l'improvisation ; la créativité, c'est la résultante des choix exercés par l'improvisateur dans l'exécution, et qui font que chaque improvisation est unique. Pour Kernfeld, rien n'est préparé, pourtant tout est programmé. Ainsi, la disponibilité sémantique du mot engendre-t-elle la confusion : d'un côté, nous *croions* en l'improvisation comme manifestation d'une inspiration soudaine, de l'autre, nous *savons* que n'improvise pas qui veut et qu'il y faut une compétence. L'espace encyclopédique regorge d'exemples de cette posture janusienne.

Que l'on se rassure. Croire en même temps à des vérités contradictoires n'a rien d'exceptionnel. La confrontation de quelques principes intuitifs avec les conceptions que notre environnement nous a rendues accessibles serait même plutôt un trait récurrent des comportements humains. Paul Veyne (1983 : 11) se plaît à rappeler que « les enfants croient à la fois que le Père Noël leur apporte des jouets par la cheminée et que ces jouets y sont placés par leurs parents ; alors croient-ils vraiment au Père Noël ? Oui ! ». Pourquoi donc ne pas croire, en même temps, que l'improvisation ne se calcule pas et qu'elle est le produit d'une compétence acquise ? Pourquoi ne pas croire, en même temps, qu'elle est une action spontanée et qu'elle est le produit d'une anticipation calculée ?

Bien des chercheurs voient dans cette existence bifide une contradiction à résoudre. Deux attitudes se dessinent¹⁶. La première consiste à faire le pari de la spontanéité ou du calcul inconscient, au risque d'effacer le processus de production de l'énoncé. Tout se passerait en dehors de la maîtrise consciente. Une autre attitude consiste à mettre en valeur le processus de production de l'énoncé, ce qui a pour effet d'ériger l'improvisateur en figure démiurgique, maître des interactions rituelles, capable d'improviser sur le moment comme sait le faire un compositeur disposant d'un délai. On envisage alors l'action située comme une simple réplique d'un plan d'action que l'improvisateur aurait en tête et l'on parle volontiers d'une « partition intérieure » (Siron 1992). Faut-il s'étonner de ce que les musiciens de jazz préfèrent cette façon de voir ?

16. Pour une présentation plus détaillée de ces deux attitudes, cf. Laborde 1999.

Pour eux, l'improvisation est un moyen de « se libérer de cette sorte de pesanteur de la présence du compositeur » (Jean-Pierre Drouet, cité in Gerber 1973 : 200). Cette réflexivité est le fondement de la « libération par improvisation » (Gulda 1971 : 42), car nul ne saurait nier que « la véritable liberté dans l'improvisation existe au plus haut point » (Ourgandjian 1989 : 28). Pour les militants, l'improvisation est une « culture d'opposition, de résistance même, contre la perte d'identité » (Sportis 1990 : 8). Et c'est en anarchiste depuis plusieurs vies, que Frederic Rzewski conduit à Rome avec son groupe Nuova Consonanza les recherches les plus radicales en la matière. Michel Portal le clame haut et fort : « l'improvisation est avant tout un besoin de liberté d'action, de spontanéité, d'inconnu ; c'est donc une façon d'être en musique » (cité in Levallant 1996 : 59). La liberté d'improvisation est la voie à conquérir de l'émancipation humaine. Et Jean Jamin de surfer sur le manifeste de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (1971) : « *Free jazz / Black Power*, et dont les termes, par permutation, pouvaient exprimer ce qui était en fait revendiqué – *free Black / jazz Power* –, liant par conséquent cette musique à la défense d'une cause sociale et politique » (Jamin 1998 : 254).

À ce stade, le musicien rejoint le philosophe. Quel jazzman serait, en effet, dépaycé à la lecture du livre que Jean-François de Raymond consacre à *L'Improvisation* ?

« Mais l'homme tente d'échapper à cette attraction universelle qui englué le mouvement et empâte les formes ; il secoue la pesanteur des précautions dont il s'est assuré, paralysé par les commodités qui étouffent sa créativité : les moyens sont toujours des menaces, leur prolifération masque le but, l'autolimitation de l'utile le change en *impedimentum*.

Seule l'improvisation le fait échapper à sa condition, non par une rétrovision nostalgique vers le pays perdu mais par une itinérance discontinuée en direction de celui qui n'est pas encore atteint, vers une terre attendue au-delà de l'horizon » (Raymond 1980 : 9).

Gageons que LeRoi Jones y verrait une nouvelle « traversée du Jourdain », alors que, sur les rives de l'Uzeste, dans une Gascogne fantasmagorique et jazzy, Bernard Lubat érige l'improvisation en « forme de clandestinité, de résistance » (cité in Levallant 1996 : 267). L'improvisation est cette part souveraine et irréductible de l'homme. Ce sera le trait définitoire du jazz.

Car elle est, en effet, « le principal moyen d'expression dont dispose le musicien de jazz » (Ténot & Carles 1967 : 127). Sur la quatrième de couverture de la judicieuse réédition du livre du pianiste de jazz Denis Levallant, elle est la condition de notre liberté : « Pour penser librement, le musicien improvise, comme le philosophe se promène » (Levallant 1996). Et relisons LeRoi Jones, qu'on ne peut jamais quitter durablement. On comprend alors que l'histoire récente du jazz est une histoire des stratégies d'improvisation : « Les réévaluations harmoniques les plus audacieuses du jazz sont celles qu'on effectue de nos jours. Mais les boppers ont eu tout de même une conception originale de l'harmonie. Ils ont en effet remplacé les improvisations et les variations sur un thème mélodique par

des variations sur les accords à la base de ce thème, créant généralement de la sorte des mélodies absolument nouvelles, et parfois n'ont utilisé la mélodie primitive que comme notes de base d'une nouvelle série d'accords et ont improvisé une contre-mélodie » (Jones 1968 : 283-284).

Une mystique de l'improvisation est à l'œuvre dans nos sociétés. On en repère des indices dans nos intimes convictions, nos attitudes, nos discours qui expliquent, justifient, cautionnent, administrent cette part de mystère d'un processus de création proprement inintelligible, dont chacun – c'est la force incommensurable que l'on prête au jazz – peut devenir le témoin privilégié. L'absence de trace scripturaire garantit la liberté. À l'aube des années 30, le violoniste Paul Domingues le confiait à Alan Lomax, qui enquêtait dans le Delta : « Sont pas fichus de vous dire ce qu'il y a d'écrit sur le papier, mais ce qu'ils en sortent, c'est du tonnerre » (cité in *ibid.* : 124). Rien que du spontané, on veut le croire ; et le spontané, ça ne s'apprend pas, on croit bien le savoir.

L'énigme du don

C'est dans cet horizon d'attente que s'inscrit le jazz, dans cet horizon d'attente que prend place Thelonious Monk, délibérément :

« En fait, je n'ai jamais eu besoin d'apprendre à jouer : j'étais doué. Il me semble que j'ai toujours su lire les notes et les traduire en sons. Ma sœur aînée prenait des leçons de solfège ; moi, je lisais par-dessus son épaule. Lorsque j'ai pris des leçons à mon tour, j'en savais suffisamment pour pouvoir me débrouiller » (Postif 1963 : 25).

Monk n'a jamais appris à jouer, et cette absence d'apprentissage conforte notre conviction qu'une improvisation est nécessairement spontanée. Les témoignages télévisés prolifèrent ; ils sont recueillis par Philippe Adler sur M6 ou par Frédéric Ferney sur La Cinquième. Laurent de Wilde, hagiographe et pianiste de jazz : « ce type-là était un génie » (« Jazz 6 », 20 mai 1996). Philippe Sollers, écrivain : « Monk est un musicien de génie » (« Droit d'auteurs », 10 mars 1996). Emmanuel Carrère, écrivain : « C'était vraiment un génie » (France Musique, 18 mai 1995). Yves Buin, psychiatre : Monk « transforme le plomb vil en or pur » (Buin 1988 : 80). L'image sera reprise par De Wilde. L'autorité que l'on confère au témoin – s'éprouvant en posture d'éclaireur et disposant, pour convaincre, des seuls mots de ses phrases assertives – fait la valeur du témoignage. Cette valeur est d'autant plus élevée que le témoin est proche de Monk, à commencer par Nellie, sa femme, qui fut « encore plus convaincue que Thelonious lui-même du génie de celui-ci » (De Wilde 1996 : 59). Les Lion, ensuite, Lorraine et Alfred, qui produisirent, sous le label Blue Note qu'ils fondèrent avec Francis Wolff, les premiers disques de Monk, virent en lui « un des génies du siècle » (*ibid.* : 74). Et comment ne pas comprendre aujourd'hui à quel point ils eurent alors raison ? Il n'est que d'écouter chaque plage de ces enregistrements : « du trois minutes trente de pur génie » (*ibid.* : 80). Et s'il arrive que Monk ait recours à des formes musicales très largement répandues à son époque, ce n'est pas par paresse, c'est qu'il les considère « comme des sortes de coques vides

qu'il habitera de son génie » (*ibid.* : 106). France 2, 21 janvier 1996, le saxophoniste Gerry Mulligan vient de décéder à l'âge de 68 ans. Le présentateur du « Journal de 20 heures », Daniel Bilalian, lui rend hommage en diffusant l'une de ses interviews : « Thelonious est un génie. Il a une approche unique de la musique, un style très personnel, mais il a eu une influence colossale sur tous les musiciens de son époque ». Mulligan parle, et son éloge funèbre se transforme en une célébration du génie de Thelonious Monk.

Les meilleurs jazzmen du moment, les commentateurs les plus autorisés et les membres de sa famille en sont convaincus : Monk est un génie. Mais comment aller « au-delà » ? Comment traquer la disposition extraordinaire, percer le mystère ? Jacques Ponzio et François Postif s'y sont essayés. En exigeants exégètes, ils ont ouvert le vaste chantier d'une archéologie de ce don. Ils ont scruté la biographie du pianiste, en quête de l'origine du génie ou, à défaut, de ses premiers signes tangibles. Hélas, ils ne purent qu'entériner l'auto-évaluation de Monk et le témoignage de ses porte-parole. Impossible, en effet, de remonter au-delà des années 30. Or, au seuil de ces années, Monk est déjà au piano. Il accompagne les prières du culte dans la petite église du quartier San Juan Hill, à New York, et les fidèles – Jacques Ponzio et François Postif (1995 : 30) sont formels – s'étonnent déjà « de la facilité avec laquelle le petit prodige, un garçon de douze ans à l'épaisse tignasse, crée comme d'instinct un contre-chant si approprié ». Je lis ce témoignage et je ne peux plus entendre la coda de *I Love You Sweetheart Of All My Dreams*¹⁷ que comme un lointain écho de ces contre-chants improvisés par Monk, à douze ans, lors de ces cérémonies baptistes auxquelles aucun de nous ne put assister. L'énigme du don serait-elle levée pour autant ? Non, bien au contraire. Au terme des 382 pages de leur essai magistral, Jacques Ponzio et François Postif (*ibid.* : 382) renoncent : « Comprendre profondément l'homme demeure une entreprise marquée au coin du fantasme. Son mystère reste entier. » L'enceinte mentale de l'improvisateur demeure une citadelle imprenable.

C'est que cette énigme du don est d'une autre espèce que celle à laquelle sont d'ordinaire confrontés les anthropologues. Elle est d'une espèce qui résiste à l'explication anthropologique. Certes, la relation est triadique. Elle associe « un donateur à un donataire grâce à une chose donnée » (Descombes 1996 : 237), mais les termes de la relation ne sont pas tous clairement identifiables. Si l'on institue sans grande difficulté Thelonious Monk en position de donataire, la chose donnée, l'objet du don, en revanche, n'est pas aisément repérable. C'est une disposition, une capacité à improviser et cela ne se laisse pas appréhender comme on appréhende un objet tri-dimensionnel que l'on offre à un tiers. Ici, rien de tangible, seulement des manifestations qu'il faut savoir identifier et décrypter comme telles. Cette capacité fonctionne à l'implicite. Nous repérons des indices dans l'expérience, c'est-à-dire, à l'inverse, en interprétant des événements du monde comme des manifestations de ce don. Un repérage aussi éminemment tautologique requiert une compétence de

17. *I Love You Sweetheart Of All My Dreams* (take 2), in *Monk Alone. The Complete Columbia Solo Studio Recordings 1962-1968*, produit par Teo Macero & Orrin Keepnews, 1998 (Sony Music Entertainment Inc., Columbia Legacy, C2K 65495).

déchiffreur. Quant au donateur, premier terme de la relation, il cristallise toute la part du mystère. Jamais identifiable, jamais repérable, il n'est qu'une instance permettant de constituer une origine, d'instaurer une cause première nous permettant de subsumer des « manifestations du don » sous un principe nomologique : un facteur explicatif qui n'explique rien du tout, mais qui fédère les croyances. Le donateur, premier terme de la relation triadique, est en effet le siège de toutes les métaphores – divines ou cosmiques (Dieu ? La providence ? L'espace interstellaire ? Une main invisible ?) – qui font de Monk un élu au nom prédestiné.

On l'imagine alors en saint François d'Assise : « Monk peut bien vivre dans sa caverne, les oiseaux viennent lui manger dans la main » (Buin 1988 : 22). On en fait un « carrefour de l'histoire du jazz visité avec ferveur » (*ibid.* : 83). Au Minton's, où il a élu domicile, il suscite de « miraculeuses rencontres » (Ponzio & Postif 1995 : 51). Infatigable déchiffreur des « géographies souterraines », on le sait en prise sur « l'intrinsèque » (Buin 1988 : 44, 47). Tout au long de l'année 1954, il pratique « une ascèse » qui, avec *Rhythm-A-Ning*, deviendra « ascèse jubilatoire », avant que le pianiste opte, avec la version de 1965 de *Ruby My Dear*, pour « encore plus d'ascèse » (*ibid.* : 47, 70, 75). Donataire de la relation tripartite, Monk « a ce pouvoir de faire parler ce qui est en dessous, caché aux yeux blasés du commun des mortels » (De Wilde 1996 : 112). Monk est dans l'indicible, et comment parler de l'indicible ? On ne peut pas. « Le silence de Monk, c'est-à-dire que c'est quelque chose, qui est extrêmement, presque... métaphysique, à la limite » (Philippe Sollers, *La Cinquième*, 10 mars 1996).

Élu par un mystérieux donateur, Monk est « le grand maître de l'ombre » (Ponzio & Postif 1995 : 57), celui que l'on n'aperçoit pas et qui irradie, pourtant, de sa présence.

« Et quand il est invité à se joindre à la fameuse séance Verve ("*Bird and Diz*", 1950) pour accompagner les "inventeurs du be-bop", il remplit sa fonction avec une autorité exemplaire. [...] Sa densité, sa précision et son originalité plaident pour une reconnaissance immédiate. Mais non : Bird [Charlie Parker] et Dizzy [Gillespie] s'envolent toujours plus haut vers la gloire, et lui fait du surplace, tel un figurant négligeable sur le théâtre du be-bop [...] D'ailleurs la photo que l'on voit en couverture de ce fameux disque Verve représente Bird et Dizzy, tout sourire, comme béatifiés par leur immense succès. Mais ce qu'on ne sait pas, c'est qu'elle a été coupée, la photo ! Je l'ai vue, l'originale ! Et à droite, là où c'est coupé, il y a un autre type, et ce type, c'est Monk ! Et là, on comprend tout ! » (De Wilde 1996 : 84-85).

Et du grand maître au grand prêtre, il n'y a, après tout, qu'une syllabe. En produisant ses premiers enregistrements, Alfred Lion le promeut en « grand prêtre du be-bop ». Michel Le Bris puisera dans ce même champ lexical pour relater le concert du 3 novembre 1967, Salle Pleyel, à Paris. Pour dénigrer la performance de l'octet de Thelonious Monk d'abord, qui a « fait songer à une procession de fonctionnaires » et qui a suscité des avis qui tenaient du « liturgique, où tout commentaire est interdit ». Pour louer Monk ensuite, et Monk seul, « pour qui depuis toujours la boucle fut bouclée [...] Monk qui célèbre une messe dont il est tout à la fois le Dieu, le prêtre, le fidèle et l'impie » (Le Bris 1967 : 10).

Tout se passe comme si la consistance des termes de la relation triadique importait moins que la part de mystère que cette relation charrie avec elle et qui ne fait que renforcer ce que nous savons déjà : Monk est un génie. On comprend alors que la relation que nous évoquons ne tient que parce que nous en sommes l'instaurateur. Dès lors, un autre référentiel coexiste avec le précédent, celui qui nous unit à Monk par le biais d'une émotion et d'une imputation de génie. Cette imputation joue sur deux niveaux : les formes de la relation triadique sont dans l'ordre de la transcendance, la relation elle-même se manifeste dans l'immanence. C'est dans un va-et-vient incessant entre immanence et transcendance que nous chargeons de significations ces indices comportementaux dont nous faisons des manifestations du génie.

L'immanence se conjugue sur le mode de l'évidence. Plus personne n'en doute, « Monk a cette science. Impossible de croire qu'il l'a travaillée avec un vieux maître. Il l'a, tout simplement, [...] il est né avec » (De Wilde, *La Cinquième*, 10 mars 1996). Comment, dès lors, imaginer Monk en abonné des cours de piano, Monk n'a de leçons à recevoir de personne. On se souvient du commentaire d'incipit du film documentaire de Charlotte Zwerin, *Straight, No Chaser* : « Monk commence le piano sans formation musicale. Plus tard, il étudia la théorie à la Juilliard School of Music ». De Wilde (1996 : 185) récuse cette assertion, violemment : « Pourquoi l'enrôler de force dans un apprentissage qui ne fait que diminuer l'immédiat génie de sa musique ? » Car s'il arriva à Monk de se rendre à la Juilliard School, ce fut « à quarante ans, pas à vingt [et] pour enseigner, pas pour apprendre ! Pour être le prof du prof, nuance ! » (*ibid.* : 186). Rien, ici, ne doit s'opposer à la naturalité du don. Le discours évolue en régime hagiographique.

Or, si, après avoir abandonné la question ontologique à la philosophie, nous sommes contraints de confier la question du génie à la psychologie, nous pouvons toutefois repérer que la naturalité que l'on prête à ces événements que l'on considère comme des expressions du génie est, précisément, prêtée. Ces comportements que l'on tient pour des « manifestations du génie » ne le sont pas, indépendamment du fait que nous les tenons pour telles. L'énigme du don à laquelle nous avons affaire ici est donc moins l'énigme d'une révélation d'origine transcendante de capacités musicales inouïes que l'énigme du « tenir pour donné » et qui implique cette part de nous-même qui y croit. Car il y a bien une énigme du tenir pour donné : le don ne dévoile pas davantage cela que « le vrai ne dévoile l'énigme du tenir pour vrai » (Lenclud 1990 : 11). Cette énigme nous invite à déplacer notre regard d'anthropologue, et plutôt que de considérer la relation triadique Dieu-Monk-don¹⁸, il nous faut considérer la relation Monk-nous-imputation du don. Alors, la naturalité du don n'apparaît plus comme un facteur explicatif ultime investi d'un mystère de l'origine, mais comme un travail d'imputation que nous engageons par nos propres commentaires. Ce changement de référentiel dessine ainsi, entre philosophie et psychologie, un champ de l'expérience sociale ouvert à une anthropologie du jazz.

18. Dieu pouvant, à tout moment, céder sa place à une quelconque puissance transcendante ; l'espace interplanétaire, par exemple, qui fait de Monk « un aérolithe » (De Wilde, *La Cinquième*, 10 mars 1996).

Opter pour ce type d'approche, c'est reprendre le travail engagé, en 1926, par le sociologue allemand Edgar Zilsel qui s'efforça d'écrire, non pas une histoire du génie, mais une genèse historique de la notion de génie. Pour cela, il tenta de repérer les traces de sa construction sociale en évitant deux écueils que Nathalie Heinich a clairement identifiés dans sa préface à l'édition française de l'ouvrage : sa réduction critique et sa valorisation hagiographique. C'est à ce prix que Zilsel s'engage dans son archéologie du génie, posant que l'idéal du génie « est une notion par définition sociale, dont on ne peut saisir les origines complexes qu'en éclairant d'abord leur contexte et leur portée » (Zilsel 1993 : 25). Faisant retour sur Monk, l'on remarque alors que la façon de parler de Thelonious Monk – et, ce faisant, de fabriquer « Thelonious Monk » – emprunte les voies d'une rhétorique ordinaire, cette rhétorique dont nous usons pour produire nos grands hommes (le saint, le génie, le héros) en consacrant simultanément (et toujours confusément) le talent, l'œuvre et la gloire.

Ce qui explique que l'on puisse aujourd'hui parler de Monk comme Heinrich Neuhaus parlait naguère de Sviatoslav Richter, son élève au Conservatoire de Moscou : « Tout jeune, il faisait déjà preuve d'une merveilleuse compréhension de la musique, en accumulait de telles réserves dans son cerveau, et possédait un don si exceptionnel de virtuose, qu'il me fallut suivre le vieux conseil : enseigner un savant n'aboutit qu'à le déformer » (Neuhaus 1971 : 181). Et Neuhaus d'opter pour une attitude de « neutralité amicale », le maître et l'élève dialoguant d'égal à égal.

“Fausse erreur”

Mais, à la différence de Sviatoslav Richter, Thelonious Monk improvise. Là, le talent, l'œuvre et la gloire (fût-elle posthume) sont inextricablement mêlés. Écouter Monk, ce n'est pas se trouver « face » à une composition inscrite sur partition, ayant fait l'objet d'un apprentissage anticipé, qui est interprétée et que l'on reconnaît à l'audition. Écouter Monk au piano, c'est se trouver « en présence » de l'œuvre *in status nascendi*, c'est prendre part, comme auditeur, à son élaboration. Bien sûr, nous ne pouvons pas remonter jusqu'à l'acte même de composition (à supposer qu'il y en ait d'identifiable), mais, malicieux, Thelonious Monk n'a pas manqué de livrer quelques indices sur la façon dont il s'y prend pour improviser. La plupart de ses exégètes se sont arrêtés sur celle-ci : « il m'arrive souvent d'hésiter entre deux notes avant de me décider » (Postif 1963 : 39). Monk hésite entre deux notes. Mais, quand on improvise, le temps presse. Impossible de rompre le continuum sonore. Monk ne peut donc hésiter bien longtemps. Et lorsque les deux notes entre lesquelles il hésite sont proches l'une de l'autre, sur le clavier (un mi et un fa, par exemple), il n'est pas rare qu'il les joue en même temps. Du moins est-ce ainsi que, grâce au commentaire de Monk, nous interprétons ces fausses notes, chez lui si fréquentes. Mais nous n'y croyons qu'à moitié.

Cette erreur, en jazz, a un nom : *pitch bend*, deux notes voisines jouées simultanément. Chez n'importe quel pianiste, jouer un intervalle de seconde, c'est faire une dissonance. Chez Monk, c'est un procédé. Il cherche à imiter cette torsion que

les cuivres ou les instruments à cordes peuvent seuls infliger à une note en tournant, en glissando, autour de sa hauteur absolue : une manière de la faire sonner de façon dissonante. Chez Monk, ces dissonances sont donc consciemment maîtrisées. Ce sont de « vraies fausses notes » (Ponzio & Postif 1995 : 39). Thelonious Monk les qualifiait lui-même de *wrong mistakes*. Jean Jamin en fit le titre d'un article qui, en 1998, annonçait le présent numéro de *L'Homme*, « Fausse erreur » (Jamin 1998 : 249) : une manière de créditer Monk d'une maîtrise absolue de son jeu et d'engager avec « lui » une relation de partenariat basée sur la connivence.

Quand le commun des mortels *croit* que le pianiste se trompe, nous *savons* qu'il est maître du jeu. L'erreur est fausse, nous le savons, et c'est considérable. Car admettre cela, c'est reconnaître que le mérite du *pitch bend* ne se situe pas au seul plan esthétique ou syntaxique, sa fonction n'est pas seulement artistique, elle est relationnelle. Chaque *pitch bend* active, dans l'instant de l'improvisation, un implicite partagé entre le pianiste et « l'auditeur informé ». Il marque une connivence qui érige l'auditeur informé en expert. Le *pitch bend* trace le partage entre ceux qui savent identifier l'erreur comme fausse et ceux qui la croient vraie, entre l'expert et le novice, le savoir et la croyance¹⁹.

Nous entendons une fausse note. Nous savons que c'est une fausse erreur. Elle est voulue par Monk, omniscient. Le *pitch bend* est le signe que quelque chose s'est passé dans son cerveau qui a fait qu'il a hésité. Comme lorsque H. Neuhaus parle de S. Richter, nous voulons croire que tout se passe ici dans le cerveau. Notre psychologie naïve ne nous a-t-elle pas appris qu'il est bien le siège du génie ? Nous verrons plus loin que la métaphore peut s'avérer encombrante. Pour le moment, elle est redoutablement opérationnelle. Chaque *pitch bend* nous ramène au processus créateur. Il pointe un moment où le dispositif d'énonciation devient saillant dans la relation. Rien ne s'oppose alors à ce que nous exerçons pleinement notre empathie : nous sommes en mesure d'éprouver les états mentaux de Monk au moment même où il joue. Nous n'entendons plus les grincements de la mélodie (*Just a Gigolo*, in *Monk Alone...*, take 1) ou les ruptures de rythme comme des altérations d'une « musique idéalement pure ». Ce sont, bien au contraire, les indices d'un processus de création en train de se produire. Monk hésite, c'est sa part irréductiblement humaine qui le rend encore proche de nous, lui qui fut « dramatiquement installé sur une planète à qui il était étranger » (Ponzio & Postif 1995 : 15).

Pour ces raisons, nous écoutons Monk « autrement ». Nous écoutons « en creux ». Parce que les *pitch bend* et les silences sont la trace d'un processus de création en cours que nous savons déchiffrer, ils mobilisent notre attention. Nous

19. Ces remarques s'appliqueraient aussi bien à la gamme par ton, que Monk acclimata au jazz avant les secousses du free jazz. Cette gamme par tons entiers vaut à Monk d'être rapproché de Claude Debussy, qui l'emprunta lui-même aux gamelans balinais (J.-J. Finsterwald et J.-F. Zbinden, cités in Ponzio & Postif 1995 : 111). Elle est aujourd'hui perçue comme la « signature type de Thelonious Monk » (Berliner 1994 : 162). Une lecture apophétique – sorte de « prophétie à l'envers [ou] faite après coup » (Compagnon 1993 : 46-47) – fait de lui un ancêtre du free jazz, mais Monk est resté critique à l'égard d'Ornette Coleman, par exemple : « Sous prétexte de se libérer, on n'a pas le droit de devenir illogique, incohérent, de sombrer dans l'anarchie au point de ne plus rien construire » (Clouzet & Delorme 1982 : 11).

sommes, à ce moment, dans le cerveau de Monk. Les silences que l'on entend entre les notes sont le temps indispensable à son cerveau pour qu'il établisse les connexions neuronales nécessaires, comme, par exemple, choisir un *mi* bémol plutôt qu'un *mi* bécarre et transmettre l'information à l'auriculaire de la main gauche : qu'il se mette en position et appuie sur la bonne touche. Si vous « voyez » cela se produire au moment où vous l'écoutez jouer, c'est qu'entre lui et vous, la communication se fait de cerveau à cerveau. Si vous « voyez » ce qui se passe, à ce moment, dans son cerveau, c'est que Monk est investi du pouvoir de « chatouiller une partie de votre cerveau que vous pensiez endormie depuis plusieurs millions d'années » (De Wilde 1996 : 69). Comment ne pas couvrir d'un discours apodictique – dont la seule cohérence fait la valeur de vérité – cette improvisation nourrie de silence dont nous participons et qui véhicule, par le biais de ces indices que nous savons repérer désormais, cette fragilité qui est le propre des instants uniques ?

Car il ne coule jamais deux fois la même musique sous les doigts de Monk. Invité de François Serrette dans l'émission « Domaine privé », l'écrivain Emmanuel Carrère est tenaillé par cette question : « Combien de fois Monk a-t-il pu jouer le même thème, non seulement en enregistrement ou en concert ou même en jam session, mais chez lui, quand il est seul avec son piano ? Combien de fois a-t-il joué *'Round Midnight*, *Crepuscule With Nellie*, *Evidence*, *Epistrophy* ? Et pourtant, ça n'était jamais la même chose » (France Musique, 18 mai 1995). Le pianiste et anthropologue Paul F. Berliner (1994 : 66) confirme, à sa manière, l'analyse de l'écrivain : « des compositeurs comme Thelonious Monk varient leurs propres pièces chaque fois qu'ils la jouent ». Les témoignages sont légion, émanant des auditeurs les plus attentifs : Monk innove sans cesse. Il scrute le son, joue avec le silence, explore les accords, suspend les temps. Le saxophoniste John Coltrane sait de quoi il parle : « Monk faisait toujours des trucs derrière qui sonnent tellement mystérieux, mais qui ne le sont pas quand vous savez ce qu'il fait [...]. J'ai beaucoup appris avec lui. Si vous travaillez avec un type qui fait attention aux détails ça vous incite à faire pareil » (John Coltrane, cité in Ponzio & Postif 1995 : 189).

'Round Midnight

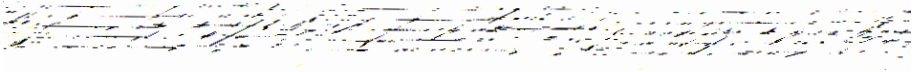
Une séquence du film documentaire *Straight, No Chaser*, monté en 1988 par Charlotte Zwerin et distribué par la Warner²⁰, semble vouée à une longue postérité. Elle a été largement commentée, notamment par Laurent de Wilde et par Francis Marmande²¹. Elle se situe 7 minutes 20 secondes après le début du film.

20. Ce film se présente comme un montage de divers documentaires dont Jacques Ponzio et François Postif connaissent l'origine : « Il faut savoir qu'avant d'apparaître dans un film à succès, ces documents ont fait longtemps partie du mythe monkien : le 29 mars 1972, la télévision autrichienne présente un film produit par Joachim Ernst Berendt et dirigé par Michael Blackwood. Ce dernier a filmé une quinzaine d'heures de la vie de Monk et de son quartette en tournée, et il en tire un intéressant documentaire qui suit la loi du genre » (Ponzio & Postif 1995 : 328).

21. Cf. De Wilde 1996 : 171, ainsi que le compte rendu de *Straight, No Chaser* que Francis Marmande rédigea pour le numéro 432 (décembre 1993) de *Jazz Magazine*.

Monk est au piano. Il improvise *'Round Midnight*. Selon Jacques Ponzio et François Postif (1995 : 330), cette séquence fut tournée au Vanguard, célèbre club new-yorkais, à Noël 1967. Voici la description que j'en propose :

Monk est au piano. Il fume une cigarette. Il transpire. Sur un accord de septième de dominante (je parle dans ma langue), il suspend l'activité, fouille dans sa poche. Il joue de la main gauche pendant que, de la droite, il cherche un mouchoir dans sa poche. Il fume toujours. Le solo continue. Il passe le mouchoir de la main droite à la main gauche. Il poursuit son solo de la main droite, accessoirement avec quelques doigts de la main gauche dans la paume de laquelle il tient toujours le mouchoir. Mais voilà que la cendre de la cigarette menace de tomber sur le clavier. De la main gauche, il prend la cigarette. De la droite, il s'éponge le front avec le mouchoir. Il pose la cigarette à gauche du clavier, l'orientant de telle sorte que la cendre tombe à l'extérieur du clavier. De la droite, il joue deux fois le même motif :



Puis il pose le mouchoir devant lui, sur le pupitre. La situation se stabilise : il joue à nouveau à deux mains. Du fait qu'il improvise, il n'y a pas de partition.

De Wilde s'esclaffe : « Il peut tout faire avec ces mains-là ! » (De Wilde 1996 : 171). Marmande s'épate (1993) : Monk « finit par plaquer le mouchoir lui-même sur les touches ». Bien sûr, Monk à aucun moment ne plaque le mouchoir sur le clavier (il le maintient dans la paume de la main avec l'auriculaire pendant qu'il joue avec le majeur), mais l'image est belle, et l'œil qui pense informe l'œil qui voit. Et on le voit comme on l'aime, Monk. C'est à ce prix qu'il prend des guillemets. Mais ce que l'on peut fort bien se demander, c'est si Thelonious Monk est parfaitement conscient, à chaque instant, du moindre de ses gestes ? Comment s'accomplit l'harmonieuse chorégraphie des mains, du mouchoir et de la cigarette face à ce piano qui reste d'une exaspérante immobilité ? Est-ce que son cerveau fonctionne comme un ordinateur lui ordonnant : 1) de chercher son mouchoir, puis de s'en saisir avec la main droite, puis avec la gauche ; 2) de prendre sa cigarette ; 3) de s'éponger le front ; 4) de poser la cigarette sur le rebord du piano ; 5) de reposer le mouchoir devant lui ; 6) tout en restant branché sur le continuum sonore ?

Formuler les choses en ces termes implique des réajustements permanents entre la métaphore computationnelle (qui nous fait penser que l'esprit est dans le cerveau et réalise des opérations mystérieuses à la manière d'un ordinateur) et un soupçon inévitable (qui nous fait apercevoir que tout ne passe pas nécessairement par le cerveau et que parler de l'esprit, c'est parler d'une entité non localisée). L'ouvrage classique de Hubert L. Dreyfus (1984 : 235) récuse cette hypothèse : « Il ne semble nullement évident, quelle que soit la nature de l'intelligence humaine, qu'elle fonctionne à la manière d'un calculateur numérique ». La métaphore serait donc à écarter : le pilote mental est entaché de suspicion.

Dans l'indécision ambiante, d'aucuns argumentent volontiers d'une mémoire corporelle. Il y aurait, pour le dire à la manière de Francisco Varela, une inscription corporelle de l'improvisation. C'est la thèse que défend l'ethnométhodologue et pianiste de jazz David Sudnow. Dans son livre *Ways of the Hand* (1995), il insiste longuement sur l'incorporation de routines comportementales comme condition nécessaire pour s'engager dans un processus d'improvisation : sans routine, pas d'improvisation²². La position de Sudnow a de quoi choquer plus d'un militant de la libération par l'improvisation. Comme celle de Paul F. Berliner – qui, fidèle au précepte malinowskien, étudie « le monde du jazz » en devenant lui-même pianiste de jazz –, la démarche de David Sudnow comporte une large part de réflexivité. Enfant, il avait appris à jouer du piano. Adulte, il reprend cet apprentissage, mais en s'orientant vers le jazz, cette fois, et avec un objectif : s'observer en train d'apprendre afin de saisir, « de l'intérieur », la façon dont se fabrique une improvisation. C'est là qu'il a rencontré la routine. Avant de s'installer dans la routine, ses mains ont dû devenir les mains d'un pianiste de jazz. Si le pianiste doit, à chaque instant, se demander à quelle vitesse et dans quelle direction ses mains doivent se déplacer, pas d'improvisation possible. Si le pianiste doit, à chaque instant, se demander où ses doigts doivent atterrir, pas d'improvisation possible. Pour improviser, le corps doit se tenir en éveil, il doit rester vigilant, en tension permanente. Il doit mobiliser une mémoire des gestes, des mains, des interactions avec le clavier et ajuster cette mémoire comportementale aux exigences de la situation présente. C'est à cette seule condition que le pianiste est à même – pour reprendre l'expression mobilisée par Francis Chateauraynaud (1997 : 101) qui cherchait ainsi à souligner que le moteur de l'action est dans le corps et non dans le code – « d'improviser dans les règles ». Cette disponibilité du corps alliée à une habileté incorporée rend le musicien capable d'apprécier les interactions avec les contraintes techniques liées au choix du thème, mais aussi avec les autres musiciens, avec le public d'un soir : un faisceau d'interactions qu'Ingrid Monson (1996) a cartographié du point de vue de la section rythmique. Dans ce cadre d'analyse, c'est l'ensemble des signaux présents dans l'environnement immédiat de la performance qu'il nous faut prendre en compte, ce que le psychologue James Gibson nous invite à considérer comme des *affordances d'action*²³. Mais alors, notre image du pilote mental, qui nous permettrait de doter de cohérence les silences de Monk, devrait-elle s'effacer au profit d'une appréhension de l'action située en termes de routines comportementales ?

22. Ce que les sociologues de « l'action située » appellent les habiletés incorporées : « Quand vous en arrivez véritablement aux actions détaillées qui doivent être réalisées, in situ, vous ne comptez pas sur les plans, mais sur les habiletés incorporées dont vous disposez » (Suchman 1990 : 158).

23. Je me permets de renvoyer à un article dans lequel je m'efforce de conduire une analyse écologique du processus interactif dans l'improvisation à partir d'une étude des performances poético-musicales des *bertsulari* basques, qui improvisent des poèmes rimés en les chantant sur un air connu (Laborde 1999).

À vrai dire, nous n'avons pas les moyens de décider. Le « remue-ménage épistémologique que l'on observe au confluent des frontières floues de la physico-chimie, de la biologie et de la cybernétique » (Dupuy 1990 : 253) n'apporte, sur ce thème, que de faibles éclaircissements²⁴. Quant à la sémantique des situations, elle adopte un cadre résolument herméneutique qui interdit tout raisonnement en termes de causalité²⁵. Cela ne nous empêche pas, pour autant, d'employer le mot et de référer au concept d'improvisation. C'est ce que Burge ou Putnam nomment un concept déférentiel : on se sert du concept d'improvisation pour former nos pensées, mais nous n'en avons qu'une maîtrise partielle. Cela n'empêche ni les pensées, ni les échanges. Nous pouvons fort bien parler d'improvisation sans référer strictement au même concept d'improvisation.

Mais nous ne nous posons pas toutes ces questions lorsque nous écoutons Monk. Dans cette situation, nous sommes dans la position du croyant que Jean Bazin semble avoir dessinée pour nous : un croyant « ne commence pas à croire parce qu'un fait se trouve désormais suffisamment établi à ses yeux ; c'est l'inverse : à qui se trouve dans une disposition à croire, les signes se mettent soudainement à parler » (Bazin 1991 : 502). Notre disposition à croire Monk omniscient nous fait entendre ses silences et ses *pitch bend* comme des marques de son génie. Notre psychologie naïve fait le reste : nous ne nous souvenons pas nécessairement d'avoir lu Dreyfus, Sudnow ou Chateauraynaud quand nous écoutons Monk, et l'on aime à concevoir que l'acte magique se produit dans le cerveau et l'on emploie, pour cela, tous les embrayeurs logiques : « l'improvisation est donc bien ici *cosa mentale* » (Ponzio & Postif 1995 : 95). On s'en persuade. Pendant l'hiver 1953, le pianiste Henri Renaud est à New York. Il rencontre Monk qui aimerait connaître Paris. Henri Renaud contacte Charles Delaunay, Monk jouera au Salon du Jazz 1954. De cette manière, nous dit Laurent de Wilde (1996 : 98), « Paris pourrait voir ce qui se passait dans sa tête ». Écouter Monk, c'est donc bien voir dans son cerveau. Après autant de témoignages, comment douter ?

Lorsque Monk se lance dans une improvisation, il « décide en quelques mesures de l'aura générale du morceau à venir » (Buin 1988 : 46). Nous en sommes d'autant plus convaincus que nous savons, par ailleurs, qu'« avant même de pousser la porte du studio, il sait très exactement ce qu'il va faire et la musique qui doit en résulter, même si elle n'est pas encore écrite » (Ponzio & Postif 1995 : 95). Maître du jeu pianistique, maître du rythme et du silence, Monk est aussi maître des interactions humaines. Lisons le commentaire qu'Yves Buin (1988 : 32-33) fait de *'Round Midnight* :

« Ici, Monk [...] se met au service du quartette. Sans doute d'avoir inventorié tant de fois le thème lui a-t-il procuré connaissance de la série des possibles et des probables. Il anticipe, accueille le connu, vérifie ainsi que l'hypothèse était juste. Il est dans le fluide, dans la coulée, dans le déroulement incessant, il a une sorte de prescience, il

24. Cf. Kirsh 1990, 1999.

25. Cf. la présentation de Michel de Fornel & Louis Quéré (1999).

devine d'avance ce qu'il va entendre. Le flux traverse, il est *'Round Midnight*. Son omniscience ne lui appartient pas, elle n'est qu'écoute de ce chant intérieur où l'intrusion n'a pas sa place [...] Il connaît toutes les variantes, d'où la pertinence et l'économie rigoureuse de son accompagnement. »

Monk anticipe, accueille, vérifie, devine, connaît. La série des verbes décrit une improvisation en prêtant à l'improvisateur de bonnes raisons d'agir comme il agit. Une action du monde est appréhendée (par nous) avec des verbes qui instituent Monk en pianiste omniscient. Le repérage de la série énumérative nous permet de voir se dessiner l'imputation d'omniscience. Cette imputation se joue dans la relation intentionnelle qu'établit notre discours, et qui nous permet de faire entrer l'action improvisatrice de Monk dans le langage. Quand je décris en ces termes l'activité de Monk improvisant, je qualifie, en fait, ma relation à « Monk improvisant ». Ces verbes sont des manières de traduire un comportement. Ils ne sont pas le pur décalque d'une mécanique comportementale nous permettant de parler en termes de causalité. Ils appartiennent à notre façon commune de décrire le monde. Ce travail d'imputation prend ancrage dans les verbes, les mots, les figures de discours que nous utilisons pour construire la figure charismatique d'un Monk omniscient à partir d'une conception de l'improvisation basée sur le modèle du pilote mental. C'est au prix de cet arraisonnement conceptuel que Monk entre dans la délibération des hommes.

Et à ce stade, la vie rencontre l'œuvre. Car l'imputation n'est possible que par ce que nous savons par ailleurs de Monk. Une « idée de Monk » circule dans notre société. La discussion entre amis, le commentaire journalistique, le texte des pochettes de disques, les émissions de radio, les biographies, les films documentaires lui procurent une consistance sans cesse alimentée. Dans le commentaire hagiographique, la vie et l'œuvre ne font qu'un. Ces distorsions que Monk inflige à son piano, il les inflige aussi à sa vie. Comment ne pas lire celles-ci comme le reflet de celles-là ? Et, à l'inverse, comment ne pas chercher dans sa vie de quoi « expliquer » son jeu pianistique ?

L'homme qui aimait dormir

Où qu'il soit, quoi qu'il fasse, Thelonious Monk fait le vide. Dans sa musique, il élimine le superflu. Dans sa vie aussi. Sa clôture, c'est « la musique ». Et « la musique » occupe toute la place. Fin 1953, le pianiste Henri Renaud se trouve au Tony's Cafe, un club de Brooklyn où Thelonious Monk se produisait avec Miles Davis, Gigi Grice, Charles Mingus et Max Roach :

« Un soir où Sonny Rollins jouait avec lui, dans ce club, une bagarre s'est déclenchée et en trente secondes, tout s'est trouvé sens dessus dessous. C'était une vraie rixe de western, tout le monde s'était retiré pour laisser la piste aux combattants. Monk et Rollins ont continué à jouer comme si de rien n'était. C'était absolument incroyable. À la fin de la soirée, Monk m'a simplement dit : "Il ne s'est rien passé, ce n'est rien du tout" » (Renaud 1982 : 23).

Monk est bien parmi nous. Pourtant, il reste inaccessible. Son nom le prédispose à toutes les clôtures. Comment, en effet, ne pas voir Monk en moine ou en ermite ? Lorsque la maison de disques Vogue diffuse les enregistrements de cette émission de radio à laquelle Monk participa lors de son passage à Paris, en 1954, l'album porte pour titre : *Portrait of an Ermite*. Il deviendra *Solo, Paris*. Le contrebassiste Jean-Marie Ingrand raconte sa répétition avec Monk, la veille du concert de la Salle Pleyel, en juin 1954. C'est la première fois qu'ils se rencontrent et le protocole est réduit au minimum :

« À peine arrivé, Monk, contre toute attente, se jette sur le piano, et, sans dire une seule parole, se met à jouer comme un fou, sans s'occuper aucunement de notre présence. De notre côté, nous faisons de notre mieux ! » (J.-M. Ingrand, cité in Ponzio & Postif 1995 : 135).

Monk vit « dans la musique », aux autres de l'y suivre. Même lorsqu'il dort, Monk reste « dans la musique ». Et il dort beaucoup, on le sait. « J'aime dormir », confie-t-il à Jean-Louis Noames qui l'interviewe en 1965. « Il n'y a pas d'heure pour dormir. On dort quand on est fatigué, c'est tout [...] L'idéal serait de dormir et de jouer en même temps, mais c'est impossible » (Noames 1982 : 12). Ce n'est pourtant pas faute d'essayer. Teddy Hill était le tenancier du Minton's :

« Il restait souvent endormi trois heures après la fermeture, ou bien il s'amenait trois heures avant l'ouverture et se mettait à dormir. Parfois, au milieu d'un set, il s'endormait sur son piano, et les autres musiciens me demandaient de le réveiller. La plupart du temps, il se réveillait tout seul en sursaut et plaquait quelques accords inattendus, très compliqués, ponctués par la batterie de Kenny Clarke » (Teddy Hill, cité in Ponzio & Postif 1995 : 53).

Mais ce réveil intérieur ne fonctionnait pas à tous les coups. Dizzy Gillespie en éprouva quelque inquiétude :

« Quand il lui arrivait de s'endormir, je lui pinçais le bout de l'index en le traitant de tous les noms. Ça le réveillait instantanément, et il se remettait à jouer comme si rien ne s'était passé » (Dizzy Gillespie, cité in *ibid.* : 53).

Comment ne pas voir dans cette léthargie la manifestation de ce que Monk est en prise sur un « ailleurs » auquel il va se ressourcer, guidé par « le donateur » de la relation tripartite et comme en état d'hypnose ? Se réveillant, Monk revient parmi nous en médiateur. Qu'on le voie en ermite, en moine, en saint, en artiste ou en oracle, sa figure est fondamentalement une figure de médiateur. Il est habité par « la musique » en même temps qu'il y habite. On ne sait plus bien distinguer, mais, ce qui est sûr, c'est que « la musique » parle par lui. Lorsqu'il enregistre ses premiers disques, chez Blue Note, Lorraine Lion assure qu'il « avait une quantité de musique toute prête qui ne demandait qu'à jaillir de lui » (Lorraine Lion, citée in *ibid.* : 93).

Thelonious Monk lui-même ne comprend pas toujours ce qui se passe en lui – « le be-bop ne s'est pas développé de façon délibérée. Pour moi, je dirais que c'est seulement le style de musique que je me suis mis à jouer » (T. Monk, cité in

ibid. : 50-51) –, mais comment ne pas interpréter ces moments de sommeil comme des moments où il quitte notre monde pour aller puiser à sa source musicale ? Monk prend alors ses distances, mais il ne suit pas le modèle de Glenn Gould qui, dans les mêmes années, se retira de la scène musicale pour hiverner pendant près de vingt ans dans le Nord canadien. Monk s'isole tout en restant parmi nous. Cette « distance qu'il a ainsi instituée entre lui et le monde est la garantie de son rendez-vous avec lui-même » (Buin 1988 : 41). Ce sommeil, dans lequel il est susceptible de sombrer à tout moment, devient une « réserve inépuisable de silence. Il *entend* la musique autant qu'il la joue » (De Wilde 1996 : 167). Alors, chacun de nous hésite : « On ne sait jamais trop si Monk est pianiste [...] Monk est un compositeur en action » (Buin 1988 : 149) et l'action ne s'arrête jamais. « Comme le dit le pianiste Barry Harris : à la maison, les autres musiciens pratiquaient leur instrument, mais Monk, lui, pratiquait la musique. Et pas n'importe laquelle : *sa* musique » (De Wilde 1996 : 104). Ainsi Monk se confond-il avec son instrument. Le piano et lui ne font qu'un, comme un composant bien conçu fonctionnant à la manière d'une boîte noire au service de « la musique » :

« Il est complètement dans la musique. Jamais pris au dépourvu, toujours prêt à jouer. C'est un sentiment exaltant, enivrant. C'est l'état auquel aspirent tous les artistes, celui de la communion totale et immédiate avec leur instrument. Pas de scories, de baisses de tension, de séparation de l'objet. Tout ce qu'on touche se change en art [...] Certains musiciens atteignent la tranquille certitude du beau, du vrai. L'adéquation parfaite entre l'effort et le résultat. Pas de frottement, de mouvement inutile, de frustration passagère. La musique s'écoule à travers eux avec une fluidité exemplaire. Les grands musiciens sont souvent des grands calmes, car ils ont la connaissance quasi mystique de l'énergie. Et ça, c'est grisant. C'est complètement mégalo, alchimique : ils transforment un objet en musique, du plomb en or. Monk est un grand calme, mais il transporte tellement d'énergie avec lui que c'en est presque inquiétant. Ça vibre autour de lui, ça s'agite, et puis tout s'ordonne subitement quand il pose les mains sur le clavier » (*ibid.* : 169).

L'homme qui ne dormait pas

Sans doute cette énergie vibratoire est-elle la raison pour laquelle Monk ne dort pas, on le sait. Une vie intérieure trop intense l'empêche de s'abstraire tout à fait du monde. Sa femme en témoigne : lorsqu'il rentre, après un concert, « il parle, il écrit, s'allonge sans fermer les yeux. Parfois, quand il s'endort, il fait grand jour » (Nellie Monk, citée in Ponzio & Postif 1995 : 163). La nuit appartient au jazz, elle appartient à ceux qui se tiennent hors du temps. Thème récurrent chez les mystiques et les artistes (de Jean de la Croix à Van Gogh), la nuit est le temps des êtres d'exception. Glenn Gould ne travaillait-il pas la nuit ? C'est qu'il vivait « dans l'esprit et pour l'esprit », ne prenant qu'un seul repas, « au petit matin, au moment où il avait achevé sa journée » (Bruno Monsaingeon, cité in Laborde 1997 : 92). Sviatoslav Richter ne vit-il pas la nuit ? C'est qu'il « travaille à plein temps. Aussitôt après le concert, [il] s'isole au piano et joue jusqu'à 5 ou 6 heures

du matin, étudiant un autre programme pour le concert suivant » (Neuhaus 1971 : 204-205). On pourrait lire ces témoignages comme les effets bien connus d'une excitation d'après concert, mais, dans le cas de Thelonious Monk, c'est d'autre chose qu'il s'agit. Il peut, en effet, rester jusqu'à soixante-douze heures sans dormir. Les témoignages sont légion. Le temps lui appartient. Il s'installe tranquillement dans la nuit, sans précipitation, et il dure. Lorsque le batteur Leroy Williams joue pour la première fois avec lui, il est fébrile. Impressionné par la stature du pianiste, il accélère imperceptiblement. Alors, Monk quitte son piano, se dirige vers lui et parle. Il ne lui dit ni de ralentir, ni de freiner, ni de ne pas s'emballer, ni qu'il est incompetent, ni de partir, mais simplement : « Nous avons toute la nuit pour jouer » (Leroy Williams, cité in Berliner 1994 : 426).

Chaque anecdote prend forme de parabole, et chaque mise en scène du pianiste conforte la métaphore de l'élus. Yves Buin l'avait vu en saint François d'Assise, le pianiste René Urtreger le décrit dans un appartement parisien tel Jésus lors d'un fameux soir de veille :

« Quand j'ai su que Monk venait au Festival de Paris, j'ai voulu le connaître, entendre ce qu'il faisait. Après son concert, nous étions une quinzaine dans l'appartement de l'ex-femme de Mezz Mezzrow, il a joué toute la nuit et, naturellement, tout le monde s'est endormi. Quand on s'est réveillé le lendemain, il était toujours au clavier » (René Urtreger, cité in Ponzio & Postif 1995 : 138).

De tels témoignages ne viennent-ils pas stabiliser la figure érémitique de Monk ?

« Monk est à lui-même sa propre source, comme on le dit de ces ermites qui ne se nourrissent apparemment de rien, ou bien du vent et de la lumière, et qui sont comme ces plantes invisibles qui survivent au désert. Ils sont habités par l'évidence et toute question leur est devenue inutile » (Buin 1988 : 23).

L'actualisation référentielle obéit, chez Buin, à un principe récurrent. Monk réfère au moine, le moine au désert, et lorsqu'il écoute *Evidence*, il « pense aux figures de danses rituelles du désert qui animent ces personnages filiformes des fresques rupestres du Sud saharien » (*ibid.* : 45). Monk devient ainsi l'emblème d'une conduite érémitique érigée en constante universelle. Et dès lors que le moine ou l'ermite instaurent une clôture pour se couper du monde, on comprend qu'intériorité et silence ne vont plus l'un sans l'autre. Ils sont les indices « tangibles » de cette coupure qui nous exclut. Tout portrait de Monk en ermite fait nécessairement de lui un « grand artisan du silence » (*ibid.* : 39).

Silence

Le silence n'est pas un simple décor de l'existence de Monk. Il n'est pas non plus un marquage interstitiel de ses hésitations au moment où il improvise. C'est une façon d'être. Laurent de Wilde le souligne : « Il croit au silence, Monk ». Et pour mieux préciser sa pensée : « Il n'y croit pas, aux mots, Thelonious » (De Wilde 1996 : 167, 168). Et Thelonious Monk lui donne raison. En 1963, il se confie à Jacques Clouzet et à Michel Delorme :

« Évidemment, je n'aime pas tellement parler avec les gens : je ne suis pas, comme certains musiciens que je connais bien, le genre de type à aller trouver les critiques pour discuter avec eux et pour leur demander d'écrire un article sur moi. Mais, lorsqu'on vient me voir, sans idées préconçues, simplement avec le désir de mieux me comprendre, il est alors possible de m'approcher et j'essaie d'être aussi aimable que je le peux » (Clouzet & Delorme 1982 : 8).

On veut alors comprendre que c'est parce qu'il est avare de mots que sa musique regorge de silence. La vie explique l'œuvre, et vice-versa : « Je trouve que cette équivalence des silences dans la musique et dans la vie de Monk s'éclaire quand on essaie de faire le pont entre le temps, de notre vie, et le *time*, comme disent les Américains, le tempo, comme on pourrait dire en français » (De Wilde, La Cinquième, 10 mars 1996). Lorsque Yves Buin analyse les prises successives de *'Round Midnight* dans l'année 1957, il est frappé par l'œuvre *in progress* dont il saisit, métaphoriquement, les moments critiques : « l'horizon se dérobe, alors il adapte le tempo : lent, trop lent, hésitant, hyper lent, comme s'il fallait se laisser du temps pour voir venir, pour lisser le matériau » (Buin 1988 : 26). On parle de matériau et l'on voit Monk en atelier : « Il est avant tout sculpteur » (*ibid.*). Laurent de Wilde pense à « Brancusi, à ceci près qu'il sculpte le temps, Monk. Il sculpte en temps réel » (De Wilde, La Cinquième, 10 mars 1996).

La métaphore est tenace. C'est celle qu'employait mon ami Michel pour me parler de Monk, celle que j'ai choisie pour titre du présent article, celle enfin dont Francis Hofstein, lors des journées de juin à la Cité de la musique, me reprocha de ne pas lui restituer la paternité, en référence au bel hommage qu'il consacra à la mélancolie de Monk : « parce qu'il se tint à cette autre langue, Thelonious Monk fut, plus que d'autres musiciens, un sculpteur de silence » (Hofstein 1991 : 38). La métaphore est courante, elle est inscrite dans la langue commune et chacun la fait sienne. Ainsi se forme une culture partagée.

Les silences de Monk – ceux de sa vie, ceux de sa musique – sont l'indice qui permet de relier l'une à l'autre, de comprendre sa musique par sa vie, et réciproquement. Les silences sont l'un des éléments d'une grille d'appréciation qui rend Monk intelligible en nous permettant de construire « Monk ». Cette grille de lecture est celle de l'homme d'exception. Si « Monk » est une figure charismatique, c'est que nous l'investissons de charisme. Il en va ici du charisme comme il en allait, plus haut, du génie : c'est une forme relationnelle²⁶. Alors, la façon d'interpréter sa vie conditionne la façon d'entendre sa musique. On le voit en état d'hypnose, hanté par une puissance transcendante, encombré par un corps qui le rend maladroit, avare de mots. C'est qu'il mène une vie intérieure plus intense que le commun des mortels. À l'écoute permanente de son intériorité, il a hérité d'une « oreille surhumaine » (De Wilde 1996 : 111). Puis il a dû « inventer une

26. Notons que cette manière de considérer le charisme comme forme relationnelle fut la première caractéristique sur laquelle Max Weber insista dans ses réflexions sur la domination charismatique : « Conceptuellement, il est tout à fait indifférent de savoir comment la qualité en question devrait être jugée correctement sur le plan "objectif", d'un point de vue éthique, esthétique ou autre ; ce qui importe seulement, c'est de savoir comment la considèrent effectivement ceux qui sont dominés charismatiquement, les *adeptes* » (Weber 1995 : 321).

technique pour jouer la musique qu'il entend » (De Wilde, *La Cinquième*, 10 mars 1996). Il se met alors au piano, pour nous. Et de tant de puissance et de concentration accumulées dans le silence et le recueillement, il fait jaillir des sons que nous entendons sans même qu'il les joue. À San Francisco, le trompettiste Eddie Henderson vit Thelonious Monk, « en sueur, passer un set entier à enfoncer les touches du piano, très doucement, de telle sorte qu'aucun son ne sorte du piano » (De Wilde 1996 : 111). Du coup, « ne jouant *pas tout*, il laisse à l'auditeur ou au soliste la tâche d'imaginer le reste » (Ponzio & Postif 1995 : 73). Nous devenons alors auteur de ses propres compositions et sa musique se charge de ces sous-entendus qui complexifient son analyse. Pour les meilleurs spécialistes, ses improvisations sont impossible à analyser avec les outils académiques habituels²⁷.

Monk fait silence pour que « la musique » occupe toute la place. Au fil des ans, ce silence gagne peu à peu l'ensemble de ses interprétations. Nous les comprenons alors comme l'aboutissement « logique » d'une spéculation mentale qui l'amène à se passer des sons, comme Bach qui n'avait plus besoin d'instruments pour « entendre » *L'Art de la fugue* ou *L'Offrande musicale* et qui a composé ces œuvres sans préciser quels instruments devraient les jouer. Insaisissable dans son comportement social, insaisissable dans sa musique truffée de sous-entendus, « Monk » peut catalyser tous les discours qui nous permettent d'administrer cette mystique récurrente qui s'empare de nous lorsqu'il est question de musique, une mystique dont John Cage et LaMonte Young se firent, ces mêmes années, les interprètes engagés²⁸ : on attise l'admiration en valorisant les sons par leur contraire, le silence.

Une séquence du film *Straight, No Chaser* montre Monk hanté par ce silence. À l'automne 1971, il se rend en Europe avec un *all-stars*. Le concert de Londres a lieu au Victoria Hall le 14 novembre, et les musiciens n'ont aucune partition. Bob Jones, le manager de la tournée, raconte comment les choses se sont passées :

« On avait décroché une tournée en octette. Le problème c'est que Monk avait la musique. Avant de savoir quoi faire, musicalement, il fallait qu'on la voie et Monk ne nous a rien donné avant qu'on soit dans l'avion.

Pendant le vol, je suis allé voir Monk et Nellie, en première : "J'ai besoin de la musique, Thelonious. Les gars doivent voir ce que c'est. Ne t'inquiètes pas, tu la récupéreras." On l'a distribuée aux musiciens, à l'arrière. À quatre ou cinq, on a recopié la musique, pendant tout le vol. On devait jouer à Londres le soir de notre arrivée. Ça devait le mettre un peu sur les nerfs ce qui allait arriver. Lui, il serait resté à New York. Terminé.

Conclusion, le public délirait. Ils étaient... abasourdis. Et je crois que Monk l'était tout autant par cette réaction du public. D'un seul coup, il a compris : "Tout se passe bien, ça ne va pas être un désastre." »

27. Dans le numéro 13 du *Jazzophone* (1983), le pianiste Philippe Baudoin s'est arrêté sur le mystère de la sixième mesure de *Off Minor* : « Le chiffrage indique : Bb7b5. Ce chiffrage est employé faute de mieux mais ne rend pas compte des notes manquantes et en oublie d'autres. On retrouve l'accord de *Straight, No Chaser* : Bb7 plus une neuvième mineure, sans quinte ni tierce, mais avec en plus une onzième augmentée. Il faudrait donc chiffrer cet accord Bb7b9 # 11 omit 3 pour en avoir une idée à peu près exacte ». Ce qui est inopérant. Tout arrondissement graphique de sa musique demeure, par conséquent, impossible.

28. Je pense à l'œuvre de John Cage, *4' 33"*, composée en 1952, qui est une pièce de silence.

Pendant le commentaire de Bob Jones, le film montre Thelonious Monk dans un avion, avec Nellie. Puis des extraits de la répétition de Londres. Les musiciens s'activent. Ils comptabilisent le nombre de reprises, règlent la chronologie des interventions, ajustent les tonalités et les modulations, inscrivent des repères mnémotechniques sur les partitions copiées dans l'avion. Monk les laisse s'activer. Il se tait. Silence. Serait-ce un effet de la concentration d'avant concert ou une constante comportementale ? Les exégètes optent pour la constante : « Monk, son temps à lui n'a rien à voir avec celui des autres » (De Wilde 1996 : 206).

S'entretenant avec Maurice Cullaz, le batteur Kenny Clarke se souvient de sa rencontre avec Monk en 1936 : « C'était un homme calme, comme moi, mais – je ne saurais comment l'expliquer –, il était très différent de tout le monde » (Cullaz 1982 : 22). Jacques Ponzio et François Postif (1995 : 21) expliquent qu'il « est toujours resté très mystérieux, souvent même pour ses intimes et ses proches ». Sans doute était-il – comment en douter ? comment le savoir ? – « habité par un étrange désir de se différencier du reste de ses contemporains ou par une indifférence totale à l'égard de leur curiosité, dont il pouvait contester la légitimité » (*ibid.*).

La danse de Monk

Et Monk dansait. Dans le film de Charlotte Zwerin, l'image est récurrente. Elle rythme le film à la manière d'un leitmotiv. Il danse en coulisse. Il danse sur scène, autour du piano. Il danse en plaisantant avec ses amis. Il danse dans les aéroports. Il danse au milieu d'une interview. Ces danses, montrées, sont devenues l'une des caractéristiques de Monk. Julio Cortázar en fit le titre du superbe article qui, en une simple phrase de quelques pages, « résumait » ce « Monk » qu'il venait d'entendre, en 1966, à Genève : *Le Tour du piano par Thelonious Monk*. Nous voyons Monk danser, et chacun de nous tient son explication.

Certains en font une tragédie. Impressionnés par la transe, ils y voient une forme d'autisme qui ne fait qu'épaissir le « mystère Monk ». En 1965, Jean-Louis Noames publie, dans *Jazz Magazine*, une interview de Monk (reprise dans le numéro d'hommage d'avril 1982). À la fin de l'entretien, Monk se lève et danse, laissant J.-L. Noames sidéré :

« Monk se détend maintenant, il se lève et fixe, l'air absorbé, un point précis du plafond. Bernard Gidel le photographie alors qu'il danse, les yeux dans le vague ; il entend le dé clic de l'appareil et nous adresse un sourire tout en continuant sa ronde. Quelques plaisanteries du genre : "Si Charlie Rouse est célèbre, c'est à cause de son prénom : tout le monde le prend pour Charlot !" »

Il répète la plaisanterie plusieurs fois, presque pour lui-même, puis se remet à zigzaguer, le poing tendu en l'air. Personne ne dit mot dans la loge. Monk lance quelques grognements : "No ! that's my name. Yeah ! No !"

Quelques instants plus tard Nica de Koenigswarter surgit. La baronne vient chercher le prophète. Elle pénètre dans la loge et en ressort, tenant Thelonious par le bras, le guidant doucement vers la sortie du Village Gate. Il est quatre heures du matin ; nous sommes seuls dans le club désert. La baronne se retourne un instant : "Excusez-

moi, je dois le reconduire. Vous savez comme il est, n'est-ce pas ?” “Eh bien, non, je ne le sais pas. Vraiment. Non !” » (Noames 1982 : 11).

Pour Paul F. Berliner, il n'y a pas de quoi s'alarmer. La danse de Monk sur scène n'est rien d'autre qu'une technique de création musicale. C'est une manière paradoxale de créer de l'intensité en jouant moins de notes :

« Un exemple de raréfaction d'une densité inhabituelle est le jeu d'un excentrique comme Thelonious Monk, qui plaque parfois un accord occasionnel, puis s'éloigne du clavier pour exécuter une danse animée autour du piano avant de retourner en plaquer un autre » (Berliner 1994 : 335).

Dans le film de Matthew Seig, *Thelonious Monk, American Composer* (1991), le pianiste Randy Weston (qui fut le premier à signer chez Riverside) témoigne. Il connaissait bien Monk, et lorsqu'il le voyait danser, c'était bon signe :

« C'était drôle ses petites danses. Quand sa musique marchait bien, il se levait et faisait une petite danse. Il se sentait bien dans sa peau. Il vous sentait là, et la musique swinguait et il avait ce qu'il voulait. Il avait l'air de vous dire : je n'ai plus besoin de jouer, c'est vous qui faites la musique maintenant [...] Il se levait, il dansait pendant que Charlie Rouse jouait. Et dès l'instant où Rouse finissait son solo, Monk reprenait son jeu au piano, et il rentrait dans la musique instantanément, sans temps mort, rien. La danse faisait partie du piano. »

Géniale pour Cortázar, énigmatique pour Noames, excentrique pour Berliner, un état de grâce pour Weston..., chacun a sa danse de Monk. Comme son sommeil (ou ses veilles), la danse fédère une multiplicité de perceptions différenciées et contradictoires, mais cela n'a pas d'importance. La force d'évocation du discours prévaut. Ce qui compte, c'est de faire entrer Monk dans nos discours. C'est la raison pour laquelle, tout en croyant volontiers que Monk est omniscient et maîtrise son jeu de bout en bout, on peut s'autoriser, parfois, à considérer, qu'il n'agit pas par lui-même, mais qu'il est agi, « toujours agi » (Buin 1988 : 46). Nul ne songerait à voir dans l'appréciation différentielle une contradiction. La remarque vaut aussi bien pour ses mains que pour sa virtuosité.

« On sait » que Monk avait de petites mains. On peut même légitimement « s'étonner que les mains de Monk ne soient pas à la mesure de son gabarit de colosse » (Ponzio & Postif 1995 : 38). Harry Colomby, qui fut son manager, ne comprend pas : « Ses petites mains dodues ne semblent pas à leur place, reliées qu'elles sont à ses bras de docker velu » (Harry Colomby, cité in *ibid.* : 38). Son épouse, Nellie, témoigne : il a « des mains plus petites que la plupart des pianistes, alors il a dû développer une façon de jouer particulière pour s'exprimer pleinement » (Nellie Monk, citée in *ibid.*). Certains émettent l'hypothèse que, ses mains étant trop petites, son auriculaire attrapait souvent deux notes lorsqu'il jouait un accord d'un trop grand ambitus ; d'où ses *pitch bend*. Mais ils ne font que s'attirer les foudres de Jacques Ponzio et François Postif (*ibid.* : 39) qui récusent l'analyse : « si l'histoire est jolie, elle n'emporte certainement pas notre conviction ». Mais si d'aucuns le voient muni de petites mains, d'autres ont entendu une tout autre rumeur : « on dit qu'il mesure près de deux mètres, qu'il a des mains immenses,

qu'il se meut hors des lois du commun » (Buin 1988 : 21). Faute d'une mesure précise, chacun est renvoyé à son intime conviction.

Il en va de même pour sa virtuosité. Jacques Ponzio et François Postif (1995 : 115) sont formels : « Il n'est certainement pas nécessaire de disposer d'une expérience extraordinaire pour constater que Thelonious n'est pas le roi des virtuoses ». Mais ils citent aussitôt Ran Blake, qui dit tout le contraire lorsqu'il analyse *Eronel* :

« À la troisième et quatrième mesure du solo de Monk [...] il joue un trille avec le pouce et l'index de la main droite, tandis que l'annulaire et l'auriculaire jouent les notes accentuées de la mélodie et que, dans le même temps, la main gauche plaque des accords dans l'extrême grave du piano. Cette façon de jouer mérite certainement le nom de virtuosité comme beaucoup de ce que Monk a produit, mais il faut bien l'écouter pour s'en rendre compte » (*ibid.*).

Chacun de nous peut mesurer qu'il n'est pas virtuose mais, en même temps, on tient à ce qu'il le soit. L'oreille qui pense rectifie l'erreur de perception de l'oreille qui entend. Certes, le fait de croire à deux vérités contradictoires n'a rien d'exceptionnel. Après tout, « les hommes ne trouvent pas la vérité : ils la font » (Veyne 1983 : 12). Nous savons Thelonious Monk insomniaque, en même temps nous le voyons en léthargie permanente. Sa danse nous inquiète, en même temps nous voulons l'y voir, avec Randy Weston, en état de grâce. Nous savons qu'il a de petites mains, mais nous le voyons en géant. Nous savons qu'il n'est pas virtuose, en même temps il joue des « partitions » compliquées. Les arguments invoqués par les uns et par les autres renforcent l'opacité référentielle. Chaque contexte d'argumentation crée, en effet, des contextes obliques qui rendent problématiques une argumentation en termes de vérité. Ils construisent sémantiquement « Monk » en instaurant la référence. C'est que nous ne sommes pas ici dans l'ordre du savoir, c'est-à-dire du côté d'une prédication absolue. Nous sommes dans le registre des énoncés d'opinion et les énoncés d'opinion portent la trace de la perspective dans laquelle ils sont énoncés²⁹. C'est sur ce modèle du « style émotif » que Luc Boltanski a construit sa figure de « spectateur moral » (Boltanski 1993 : 58 *sq.*). C'est la position dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous argumentons sur « Thelonious Monk » : nous prononçons des énoncés qui se veulent indiscutables. Notre souci n'est plus alors de dire la vérité, car « la communication consiste en ce cas à coordonner des affects » (*ibid.* : 68). Ainsi « Monk » peut-il garder sa part de mystère, et c'est comme ça qu'on l'aime.

Fou ?

Le génie d'un côté, de l'autre la démence. Dans notre culture, les deux termes sont liés, inextricablement. « Oui, fou. Monk est fou » (De Wilde 1996 : 222). Durant toute sa vie, Monk a souffert d'une forme d'autisme que les psychiatres identifèrent comme une « schizophrénie non répertoriée ». Laurent de Wilde

29. Cette analyse se réfère à la théorie de « l'expression » que Louis Quéré a développée à partir des positions philosophiques de Charles Taylor. L'action et l'intention se rapportent l'une à l'autre dès lors qu'elles sont incorporées à une action effective dans le monde (Quéré 1999b).

s'attarde sur son histoire clinique, de la crise de Boston, en 1959, à celle de San Francisco, en 1969, et jusqu'à son silence définitif, de 1976 à 1982, où ayant tout dit, il semble attendre la mort.

Pourtant, à en croire De Wilde, Monk a toujours refusé d'être pris pour fou : « On dit que je suis fou. Ce n'est pas vrai, j'y étais, chez les fous, et ils m'ont bien laissé sortir... » (T. Monk, cité in De Wilde 1996 : 224). Mais le génie et la démence vont si bien ensemble. L'association sera tenace. Elle est inscrite dans notre « Monk ». Nous cherchons à interpréter les moindres signes à l'aune de cette folie que nous lui imputons. Les anecdotes prolifèrent.

J'ai ouvert cet article par le récit d'un concert auquel Michel Samson assista, adolescent : Bud Powell et Thelonious Monk à l'Alcazar de Marseille, le 20 avril 1961. Monk était en retard, « on apprendrait que c'est toujours comme ça dans le jazz », disait Michel Samson (2000 : 10). C'était la version « côté scène ». Voici maintenant la version « côté coulisses ». Bud Powell venait de triompher dans la première partie du concert. Après un court entracte, c'était au tour de Thelonious Monk. Roger Luccioni, organisateur de la soirée, témoigne :

« L'orage éclata trois secondes plus tard. Dans sa loge, Monk claqua la porte, enfouit sa tête dans ses bras et fondit en larmes. Sa femme essaya doucement de le calmer. En vain. Les sanglots redoublèrent, et ce grand type, un peu effrayant, commença à hoqueter, hurler, gesticuler. "Il est meilleur que moi. Il a toujours été meilleur que moi. Je ne pourrai jamais faire ce qu'il a fait. Je ne peux pas jouer. Je ne veux pas jouer après lui. Je veux rentrer à la maison." La vraie crise d'hystérie » (Luccioni 1982 : 51).

Puis, une bouteille de cognac, un flacon de Largactil et une heure plus tard, Monk monte sur scène en manteau et en chapka. Charlie Rouse, John Ore et Frankie Dunlop l'y attendent :

« D'un pas de conquérant, il s'avance, toise avec morgue un public stupéfait, et repart en coulisses aussi brusquement qu'il en était venu. La salle explose. Les trois autres, immobiles, tels des arbres, n'ont toujours pas bougé. Ruée des organisateurs vers la loge du grand homme, stoppée net devant le spectacle de l'hercule sanglotant bruyamment sur l'épaule de sa femme.

Il pleure parce que les gens l'ont sifflé, dit-elle, en tapotant la joue du colosse. Consolé, Monk revient sur scène, sort côté cour, reparait côté jardin, tourne, soupçonneux, autour de ses musiciens, parle à l'oreille du bassiste, effectue un pas de danse, saisit un chiffon oublié dans le piano, et astique consciencieusement l'instrument, jette enfin le chiffon dans la fosse d'orchestre, et disparaît à nouveau. Le public, médusé, n'en croit pas ses yeux. En coulisses, Monk abandonne enfin son manteau d'astrakan, revient sur scène en titubant un peu, se dandine sur ses pattes comme un gros ours de foire, puis, enfin, s'assied devant le piano. Les trois "arbres" restent figés, l'œil fixé sur la ligne bleue des Vosges ? Personne ne dit mot. Monk joue alors, seul, les premières mesures d'un *Body and Soul*, totalement déchirant. Et soudain pousse un cri, ferme rageusement le couvercle et se sauve à nouveau hors de la scène. Dans la salle, l'atmosphère est à couper au couteau.

Monk revient, agité et trémulant, couvert de sueur, dans un silence de mort. Nouveau *Body and Soul*, tout aussi déchirant que le premier. Mais, cette fois, Monk va jusqu'au bout, superbe, formidable d'intensité émotionnelle. [...]

Bud, assis à l'envers sur sa chaise, le menton dans ses mains, accoudé sur le dossier de son siège, je l'ai vu pleurer pendant le *Body and Soul*. » (*ibid.* : 53-54)

Monk entre sur la scène de l'Alcazar, il entre aussi sur la scène du discours de Luccioni, que nous savons lire, et nous comprenons la musique de Monk par ce comportement exceptionnel qui est le sien. Bien sûr, ces scènes d'avant concert ne sont pas propres à Thelonious Monk. On vit régulièrement Yehudi Menuhin en équilibre sur la tête avant de jouer. On vit Vladimir Horowitz s'empêtrer dans la circulation new-yorkaise pour être sûr d'arriver en retard à son propre concert espérant avoir ainsi une excuse sérieuse pour ne pas jouer au Carnegie Hall. On vit Glenn Gould renoncer tout à fait à cette scène, qu'il prenait pour une arène funeste. Mais, chez Monk, c'est autre chose. L'excentricité est la marque du génie. Tout le monde pleure.

Nous savons que Thelonious Monk était « quelqu'un de bizarre » et le fait que nous sachions cela nous incite à repérer, dans son comportement, toutes les bizarreries possibles. Une autre séquence de *Staight, No Chaser* montre une séance d'enregistrement. La séance a lieu le 14 décembre 1967 chez Columbia. Charlie Rouse est au saxophone, Larry Gales à la contrebasse, Teo Macero à la technique.

Le trio joue, puis s'arrête. Thelonious Monk a l'air satisfait. Il demande à entendre la prise. Teo Macero n'a rien enregistré. Il ne le dit pas. Monk insiste. Macero propose de faire une (nouvelle) prise. Il est dans la cabine d'enregistrement. On ne le voit pas, on entend sa voix. Monk comprend. Il se lève, fait les cent pas dans le studio. Il est furieux : « Pourquoi personne ne fait ce que je demande ? » Rouse et Gales tentent de tempérer, timidement : « Mais il n'a pas pris celle-là ». Malaise dans le studio. Les musiciens sont immobiles, les instruments silencieux, Macero se tait. La caméra suit Monk, en plan rapproché, puis en gros plan. C'est son comportement qui est visé. Il suffirait qu'il se rende à la raison : puisque Macero n'a pas enregistré, on recommence. Ce que les deux autres ont déjà compris, et déjà accepté. Monk ne se contrôle plus. Il se met en colère, ne regarde personne, argumente sur des généralités. Ses interlocuteurs, au contraire, parlent calmement. Ils ne sont pas filmés, proposent des solutions raisonnables qui tiennent compte de la situation. La caméra montre Monk seul contre tous, incompris et incompréhensible. Or rien, au niveau d'une analyse des interactions verbales, ne permet d'inférer une absence de cohérence de la part de Monk. Seule la caméra qui montre influence l'œil qui pense, qui à son tour influence l'œil qui voit.

Dans ce dispositif, notre point de vue est alors exceptionnel. Nous sommes les témoins d'une scène dont l'édition discographique ne gardera pas trace. En position de surplomb, nous sommes placés dans la situation illusoire, mais réconfortante, d'un « Chroniqueur idéal [...], doué de la faculté de donner une transcription instantanée de ce qui arrive » (Ricœur 1983 : 259) : nous entendons l'œuvre que Macero n'a pas gravée. Nos liens avec « Monk » se renforcent. Nous prenons son parti, contre Macero (qui, de toutes façons, préférait Miles Davis). Il aurait dû enregistrer la séquence. Il savait bien qu'en jazz, « il n'y a pas de version de référence. Il n'y a que des versions historiques » (Jamin 1998 : 260). En n'enregistrant pas, Macero prive le commun des mortels d'une version historique que nous, nous entendons.

Le malentendu productif

170

Mais le jazz n'est-il pas une manière infiniment réitérable de jouer avec la fragilité de l'instant ? Insistons sur le pouvoir créateur de la compréhension. Notre grille d'appréciation culturelle fabrique notre regard, mais elle est mise à l'épreuve de la rencontre. Elle est immanquablement « lestée par le poids du monde » (Sahlins 1989 : 155). Spectateurs de cette scène, nous savons distribuer les rôles et discerner les intentions, nous sommes à même de produire un commentaire qui chargera cette scène de significations. Et c'est bien le travail d'une anthropologie du jazz que d'éclairer cette capacité à inscrire « Monk » dans nos répertoires de mots.

Mais dans ce cas, les répertoires de mots ne se réduisent pas à des séries de termes. « Il faut s'occuper des mots avec leur relation de référence » (Descombes 1996 : 72). Les mots drainent avec eux des réseaux conceptuels qui leur sont liés, ils drainent aussi une mise en ordre du monde du jazz qui naît d'une compétence acquise et de la possibilité dans laquelle nous nous trouvons de manipuler des mots clés permettant de construire des hiérarchies. Ils drainent enfin des notions qui aident à cerner des horizons de préoccupation et d'intérêt, des significations instituées qui motivent et orientent ceux qui s'éprouvent en charge de « Thelonious Monk » et qui, le parlant, l'écoutant, le voyant, œuvrent à sa présentification. La traduction se fait par la maîtrise progressive d'une langue commune qui permet de rendre compte d'une expérience partagée.

Une langue commune se façonne ainsi, un horizon d'attente se dessine qui décourage – en même temps qu'il les rend possibles – les avis contraires. Francis Hofstein, psychanalyste et ami de Monk, renonce : « Et peu importaient alors les nombreux témoignages – et je peux y ajouter le mien – sur l'urbanité de Monk, ses qualités d'accueil, sa défense constante et répétée de la musique et des musiciens » (Hofstein 1991 : 40). La part affable de Monk n'est pas montrée. Pourrait-elle seulement l'être ? Monk est dans l'exception. Seuls ses comportements qui relèvent de l'exception sont montrés. C'est à cette condition qu'il peut devenir l'un des termes d'une mise en série : celle, précisément, des artistes d'exception (pour Laurent de Wilde), celle des grands mystiques (pour Yves Buin). Alors la signification conférée à « Thelonious Monk » s'enrichit-elle de celle déjà conférée aux autres termes de la série : Bach, Debussy, Webern, Brancusi, d'un côté ; François d'Assise et les anachorètes de l'autre. Une manière de faire entrer « Thelonious Monk » dans la délibération des hommes par le biais d'un discours de prédication.

Lorsque nous parlons de « Thelonious Monk », notre discours rencontre une prédication consensuelle. Mais alors, « au lieu de “signaler” que le fait ou objet possède les caractéristiques en question, il présente l'attribution comme constitutive, comme originelle, et non comme le rappel d'une subsomption déjà accomplie » (Ducrot 1980 : 58). L'ensemble des idées reçues qui façonnent notre croyance dans le jazz trouvent à s'investir dans la figure de Monk.

Toutefois, cet arraisonnement de Monk dans nos discours ne se fait pas d'une façon mécanique, prééglée. Chaque rencontre, chaque mise en présence de « Monk » (chaque concert auquel nous avons assisté, chaque enregistrement que

nous écoutons, chaque livre que nous lisons, etc.) prend la forme d'un événement énonciatif. D'où l'attention que j'ai portée aux comptes rendus d'expérience, c'est-à-dire à ces efforts entrepris, par les uns et par les autres, pour enchâsser cet événement contingent (l'écoute, la lecture, la discussion, etc.) dans une lecture du monde préexistante (l'horizon d'attente, ou la structure). Chacune de ces rencontres se fait sur le mode d'une intrigue, dont je me suis efforcé de pointer quelques scénarios. Le plus emblématique est sans doute celui de la rencontre du fils et du père, mise en scène par Laurent de Wilde. Nous sommes en 1970. Tootie, le fils de Thelonious Monk, a 21 ans ; il est batteur et entreprend, ce jour-là, de tester une nouvelle enceinte qu'il vient de fabriquer pour sa chaîne stéréo :

« Plutôt que de risquer de griller son baffle avec un disque de Jimi Hendrix, il choisit donc dans la collection de son père une vieillerie de chez Prestige, sûr qu'un enregistrement aussi inoffensif ne pouvait mettre en péril sa nouvelle installation. Il met donc le disque sur la platine, puis va se coller l'oreille à l'enceinte, pour mieux écouter le son de celle-ci. Le malheureux ! Il avait mis *Work!* Une des compositions les plus ébouriffantes du pianiste ! Il est fauché sur place. Au diable la chaîne, il augmente le volume, et repasse le morceau, une, deux, cinq, dix fois. La vérité fond sur lui : son père est indéniablement génial » (De Wilde 1996 : 216).

Toute mise en relation est une fonction à deux variables. Il y a, d'une part, ce qui est perçu et, d'autre part, la grille d'analyse : ce mouvement de va-et-vient entre l'œil qui voit et l'œil qui pense, entre l'oreille qui entend et l'oreille qui pense. Chaque rencontre est le point de départ d'un travail : nous allons conférer une signification à la situation dans laquelle nous sommes engagés. Nous le faisons sur le moment, en régime performatif, mais cette attribution de signification se nourrit des expériences antérieures. C'est parce que la catégorie « génie » reliée à « exigence musicale » était déjà stabilisée dans son système de représentation du monde que Tootie a pu, brusquement, transformer la catégorie « père ringard » en catégorie « musicien génial ». Il avait, d'une certaine manière, anticipé la « révélation ».

Insistons sur le fait que les catégories à travers lesquelles nous percevons le monde ne sont pas stabilisées une fois pour toutes. Chacun de nous en a fait l'expérience. Entre l'époque où j'insérais « Thelonious Monk » dans mon système de représentation symbolique en le connectant à Xenakis ou à Scelsi et le moment où je l'écoute en ayant lu De Wilde, Ponzio, Postif et Buin, mon « Thelonious Monk » n'est plus le même. Et gageons qu'il changera encore, avec le temps. C'est sa manière d'être. « Thelonious Monk » n'est jamais stabilisé une fois pour toutes, il reste ouvert à toutes les reconfigurations sémantiques : l'expérience de la vérité est « la plus culturelle de toutes » (Lenclud 1991 : 52).

D'où les enjeux de la rencontre de ce que Sahlins appelle la conjoncture. Chaque événement énonciatif entre dans notre horizon d'attente au prix d'un ajustement. « Les catégories culturelles par lesquelles se constitue l'expérience ne se déduisent pas directement du monde, mais des relations différentielles établies à l'intérieur d'un schème symbolique » (Sahlins 1989 : 152). Nous voici au cœur du malentendu productif.

Lorsque Monk fait un *pitch bend*, ou qu'il crée du silence, il n'est pas sûr qu'il s'agisse là d'une décision de son cerveau. Lorsqu'il danse, ou qu'il se tait, il n'est pas certain qu'il soit mû par une puissance transcendante. Mais nous choisissons de voir chacun de ces comportements comme la marque du génie, ou comme un tribut que Monk doit payer au génie. Chaque œuvre de Monk, chacune de ses attitudes, traduite en mots fait de lui un nouveau candidat au génie dans notre système de représentation. En même temps, elles corrigent notre catégorie, qui s'ajuste elle-même aux contingences de la rencontre. La prise en compte de l'événement énonciatif modifie notre structure de représentation symbolique qui se voit rectifiée par la pragmatique. L'actualisation référentielle – ou l'assignation sémantique – est génératrice de nouveaux cadres d'appréciation. Nous reconnaissons volontiers que « tout, dans la musique de Monk, a son importance lumineuse – ce qui explique pourquoi il est difficile d'échapper au mysticisme quand on parle de lui » (De Wilde 1996 : 122). Mais ne serait-ce pas parce que nous avons mis, par avance, une « improvisation lumineuse » dans la musique de Monk que nous n'échappons pas au mysticisme ? Pour le dire avec les mots (traduits) de Nelson Goodman, tout travail de description est un travail de dépicition : nous découpons ce que nous avons cousu au préalable (Goodman 1992 : 11 *sq.*).

D'où l'impossibilité dans laquelle je me suis trouvé de démêler clairement improvisation, intériorité et silence. Dans l'expérience, les trois termes sont inextricablement liés. On ne peut les isoler autrement qu'à des fins heuristiques, comme des moments de la recherche. Notre façon de concevoir l'improvisation nous fait entrer dans le cerveau de l'improvisateur. Notre lecture culturelle de l'intériorité nous fait expliquer ses silences. Notre conception des silences nous les fait interpréter comme la trace d'une création en direct. Impossible d'opter pour une perspective atomiste isolant chacune de ces entrées. Mais alors, « Thelonious Monk » serait-il le seul produit de notre psychologie fictionnaliste ?

De fait, nous n'avons pas résolu le « mystère Monk ». Tout au plus avons-nous proposé une lecture en termes de « question culturelle du mystère Monk », en tentant de nous mettre dans la position de cet « incroyant qui croit que le croyant croit » (Pouillon 1983 : 46), qui est la position de tout anthropologue. Cette lecture incorpore, dans l'observation, cette part de réflexivité mise en œuvre par le fait que ce croyant qui y croit, c'est aussi une partie de nous-même. Cette partie de nous-même qui y croit est celle qui refuse de voir systématiquement que, si Monk nous apparaît en solitaire, il faut qu'il soit montré. Lorsque nous nous trouvons dans la position du croyant, nous ne portons plus attention au « dispositif de monstration ». C'est alors que nous pouvons dialoguer avec le Randy Weston du film de Matthew Seig (1991) : « Il avait ce quelque chose de plus qui distingue les grands créateurs. Je ne sais pas d'où il tenait ça, je ne comprends pas comment on peut arriver à ça si vite. C'était un génie. C'est drôle, le génie. »

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Thelonious Monk – musique/*music* – jazz, improvisation/*jazz*, improvisation – génie/*genius* – silence/*silence* – pianiste/*pianist*.

1. Bibliographie générale

Bazin, Jean

1991 « Les fantômes de Mme du Deffand : exercices sur la croyance », *Critique* 529-530 : 492-511.

Becker, Howard S.

1985 *Outsiders*. Paris, Métailié (1^{re} éd. angl. 1963).

Berendt, Joachim-Ernst

1986 *Le Grand livre du jazz*. Paris, Éditions du Rocher (1^{re} éd. 1953).

Berliner, P. F.

1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago-London, University of Chicago Press.

Bloch, Maurice

1974 *Ritual, History and Power : Selected Papers in Anthropology*. London, London School of Economics (« Monograph on Social Anthropology » 58).

Boltanski, Luc

1993 *La Souffrance à distance*. Paris, Métailié.

Carles, Philippe & Jean-Louis Comoli

1971 *Free jazz / Black power*. Paris, Éditions Champ libre (Nouvelle éd. Paris, Gallimard, 2000, « Folio »).

Cassati, Roberto & Jérôme Dokic

1994 *La Philosophie du son*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Chateauraynaud, Francis

1997 « Vigilance et transformation. Présence corporelle et responsabilité dans la conduite des dispositifs techniques », *Réseaux* 85 : 101-127.

Compagnon, Antoine

1993 *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*. Paris, Le Seuil.

Descombes, Vincent

1996 *Les Institutions du sens*. Paris, Minuit.

Dreyfus, Hubert

1984 *Intelligence artificielle. Mythes et limites*. Paris, Flammarion (1^{re} éd. 1972).

Ducrot, Oswald et al.

1980 *Les Mots du discours*. Paris, Éditions de Minuit.

Dupuy, Jean-Pierre

1990 *Ordres et désordres. Enquête sur un nouveau paradigme*. Paris, Le Seuil.

Elster, Jon

1999 *Alchemies of the Mind : Rationality and the Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press.

Fornel, Michel de & Louis Quéré, eds

1999 *La Logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*. Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons pratiques »).

Gadamer, G.

1996 *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, Le Seuil (1^{re} éd. orig. 1960).

Genette, Gérard

1994 *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris, Le Seuil.
1997 *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris, Le Seuil.

Gerber, Alain

1973 « L'improvisation instrumentale », in Paul Beaud & Alfred Willener, avec la collab. de A. Roux & A. Gerber, *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*. Tours, Mâme : 153-204.

Gibson, James J.

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin Company.

- Goodman, Nelson**
1992 *Manières de faire des mondes*. Nîmes, Jacqueline Chambon (1^{re} éd. 1978).
- Gulda, Friedrich**
1971 « Befreiung durch Improvisation », *The World of Music* 2 : 42-49.
- Hennion, Antoine**
1993 *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation* Paris, Métailié.
- Hodeir, André**
1954 *Hommes et problèmes du jazz*. Paris, Au Portulan, chez Flammarion.
1987 « L'improvisation au pouvoir », *Le Monde de la Musique* 98 : 102-107.
- Jamin, Jean**
1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146 : 249-263.
- Jones, LeRoi**
1968 *Le Peuple du blues*. Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1963).
- Kernfeld, Barry, ed.**
1988 *The New Grove Dictionary of Jazz*. London, Macmillan/New York, Grove's Dictionary of Music, 2 vol.
- Kirsch, D.**
1990 « Préparation et improvisation », *Réseaux* 43 : 111-120.
1999 « L'utilisation intelligente de l'espace », in Michel de Fornel & Louis Quéré eds, *La Logique des situations...* : 227-260.
- Laborde, Denis**
1997 *De J.-S. Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*. Paris, L'Harmattan.
1999 « Enquête sur l'improvisation », in Michel de Fornel & Louis Quéré, eds, *La Logique des situations...* : 261-299.
- Lenclud, Gérard**
1990 « Vues de l'esprit, art de l'autre. L'anthropologie sociale et les croyances en pays de savoir », *Terrain* 14 : 5-19.
1991 « Le monde selon Sahlins », *Gradhiva* 9 : 49-62.
1995 « Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique », *Enquête* 1 : 113-129.
1997 « Médor et Minet. En lisant Jean Pouillon », *L'Homme* 143 : 123-132.
- Levaillant, Denis**
1996 *L'Improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*. Arles, Actes Sud (1^{re} éd. 1981).
- Levinson, Jerrold**
1998 *L'Art, la musique et l'histoire*. Paris, Éditions de l'Éclat (1^{re} éd. 1990).
- Lombardo Patricia & Kevin Mulligan**
1999 « Avant-propos », in *Penser les émotions*, n° spécial de *Critique* 625-626 : 481-486.
- McLeod, Norma & Marcia Herndon**
1980 *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, Norwood Editions.
- Malson, Lucien**
1995 « Écrits théoriques : le jazz comme exemple », *Les Cahiers du Jazz*, n.s.4 : 39-49.
- Menger, Pierre-Michel**
1989 *Les Laboratoires de la création musicale*. Paris, La Documentation française.
- Michel, François, ed.**
1958-1961 *Encyclopédie de la musique*. Paris, Fasquelle, 3 vol.
- Monson, Ingrid**
1996 *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago-London, University of Chicago Press.

Mouëllic, Gilles

2000 *Le Jazz. Une esthétique du XX^e siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Neuhaus, Heinrich

1971 *L'Art du piano*. Paris, Van de Velde.

Ourgandjian, Raffi

1989 « L'improvisation, source de culture », *Marsyas* (Paris) 12 : 26-31.

Pouillon, Jean

1983 « Remarques sur le verbe 'croire' », in Michel Izard & Pierre Smith, eds, *La Fonction symbolique*. Paris, Gallimard : 43-51.

Quéré, Louis

1999a « L'opinion : l'économie du vraisemblable. Introduction à une approche praxéologique de l'opinion publique », *Réseaux* 43 : 33-58.

1999b *La Sociologie à l'épreuve de l'herméneutique*. Paris, L'Harmattan.

Raymond, Jean-François de

1980 *L'improvisation: contribution à la philosophie de l'action*. Paris, Vrin.

Ricœur, Paul

1983 *Temps et récit*. I. *L'intrigue et le récit historique*. Paris, Le Seuil.

Sahlins, Marshall

1989 *Des îles dans l'histoire*. Paris, Le Seuil (1^{re} éd. 1985).

Schaeffner, André & André Cœuroy

1988 *Le Jazz*. Paris, Éditions Jean-Michel Place (1^{re} éd. 1926).

Siron, Jacques

1992 *La Partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*. Paris, Outre Mesure.

Sportis, Yves

1990 *Free jazz*. Paris, Encyclopédie Jazz Hot-L'Instant.

Suchman, L.

1987 *Plans and Situated Action. The Problem of Human-Machine Interaction*. Cambridge, Cambridge University Press.

1990 « Plan d'action. Problèmes de représentation de la pratique en sciences cognitives », in Patrick Pharo & Louis Quéré, eds, *Les Formes de l'action. Sémantique et sociologie*. Paris, Éditions de l'EHESS : 149-170 (« Raisons pratiques »).

Sudnow, David

1995 *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, MA, MIT Press.

Taylor, Charles

1985 « Theories of Meaning », *Philosophical Papers*. I. *Human Agency and Language*. Cambridge, Cambridge University Press : 248-292.

Ténot, Franck & Philippe Carles

1967 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Larousse.

Veyne, Paul

1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Le Seuil.

Vian, Boris

1981 *Écrits sur le jazz*. Paris, Cohérie Boris Vian & Christian Bourgois éditeur.

Weber, Max

1995 *Économie et société*. I. *Les catégories de la sociologie*. Paris, Pocket.

Williams, Patrick

1998a *Django*. Marseille, Parenthèses (1^{re} éd. 1991).

1998b « Leçons de musique. Guitare et langue chez les Tsiganes en France », *Recherche et formation* 27 : 29-40.

Zilsel, Edgar

1993 *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, Éditions de Minuit (1^{re} éd. 1926).

2. Références sur Thelonious Monk

Arnaud, Gérard & Jérôme Reese

1982 « Un révolutionnaire du piano », *Jazz Hot* 393 : 21.

Baudoin, Philippe

1983 « Monk compositeur », *Le Jazzophone* 13 : s.p.

1994 « Une composition inédite de Monk et quelques découvertes », *Les Cahiers du Jazz* 2 : 41-45.

Buin, Yves

1988 *Thelonious Monk*. Paris, POL.

Clouzet, Jean & Michel Delorme

1982 « Blue Monk », *Jazz Magazine* 306 : 8-11 (1^{re} publication 1963).

Cortazar, Julio

1980 « Le tour du piano par Thelonious Monk », *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*. Paris, Gallimard : 82-84 (1^{re} éd. en esp. 1966).

Cullaz, Maurice

1982 « Un homme calme et serein » [Entretien avec Kenny Clarke], *Jazz Hot* 393 : 22-23.

De Wilde, Laurent

1996 *Monk*. Paris, Gallimard.

Gitler, Ira & Harry Colomby

1982 « Misterioso », *Jazz Magazine* 306 : s.p. (1^{re} publication 1957).

Hodeir, André

1995 « Monk ou le malentendu », *Jazzistiques*. Marseille, Parenthèses : 125-141.

Hofstein, Francis

1991 « La mélancolie de Monk », *Revue d'Esthétique* 19 : 37-40.

Jalard, Michel-Claude

1986a « Trois apôtres du discontinu », in *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses : 59-73.

1986b « Le fantôme de Monk », in *Le Jazz est-il encore possible ?... : 75-77*.

Le Bris, Michel

1967 « Trois novembre : la transparence et le cri », *Jazz Hot* 237 : 10.

Luccioni, Roger

1982 « Monk et Bud : piano contest », *Les Cahiers du Jazz* 2 : 47-54.

Malson, Lucien

1996 « Thelonious Monk », in *Les Maîtres du jazz*, Paris, PUF (« Que sais-je ? ») : 86-96.

Marmande, Francis

1993 « La vie du jazz : retour sur une des rares vraies rencontres du jazz et du cinéma », *Jazz Magazine* 432 : 16.

Noames, Jean-Louis

1982 « Monk's Dream », *Jazz Magazine*, 306 : 11 (1^{re} publication 1965).

Ponzio, Jacques & François Postif

1995 *Blue Monk. Portrait de Thelonious*. Arles, Actes Sud.

Postif, François

1963 « 'Round 'bout Sphere », *Jazz Hot* 186 : 22-25, 39-41.

Réda, Jacques

1960 « Thelonious Sphere Monk : un art sans commencement », in *L'Improviste, une lecture du jazz*. Paris, Gallimard : 128-148.

1961 « Thelonious Monk », in *Anthologie des musiciens de jazz*. Paris, Stock : 191-193.

1985 « Retour à Monk », in *Jouer le jeu (l'improviste II)*. Paris, Gallimard : 200-202.

Renaud, Henri

1982 « Un révolutionnaire du piano », *Jazz Hot* 393 : 23.

Samson, Michel

2000 « Théâtre d'ombres », in *D'ailleurs et d'ici. Cahiers du spectacle* Bagages accompagnés, *spectacle itinérant du Hall de la Chanson* : 10-11.

Schuller, Gunther

1962 « L'œuvre enregistrée de Thelonious Monk », *Jazz Hot* 150 : 14.
1989 *The Swing Era*. New York, Oxford University Press.

177

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Denis Laborde, *Thelonious Monk, le sculpteur de silence*. — Ici, je ne parle pas en spécialiste du jazz, je prends appui sur le jazz pour questionner l'anthropologie et l'usage qu'elle fait de la notion de croyance. Ici, je ne parle pas de Thelonious Monk mais de « Thelonious Monk », c'est-à-dire du pianiste et de sa réputation. Renonçant à une perspective descriptive de type immanentiste, écartant les termes de la coopération artistique comme facteur d'explication, je me tourne vers l'interaction. Comment une croyance en « Thelonious Monk » est-elle activée dans les instants ritualisés d'une mise en présence ? J'isole quelques-uns de ces instants et je scrute la formation des croyances plutôt que leur contenu. Sans s'y réduire, notre rapport à « Thelonious Monk » passe par des instances qui sont nommées. J'en ai choisi trois parmi une infinité de possibles – improvisation, intériorité, silence –, trois instances qui, loin de nous être livrées par une nature omnipotente, sont elles-mêmes le produit de nos constructions culturelles.

Denis Laborde, *Thelonious Monk, The Sculptor of Silence*. — Herein, the author does not adopt the stance of a specialist in jazz but, instead, uses jazz in order to raise questions about anthropology and its use of the notion of « belief ». Herein, he does not discuss Thelonious Monk as such but, instead, the pianist and his reputation. Refusing an immanent sort of description and avoiding recourse to « artistic cooperation » as an explanatory factor, he focuses on interaction. How is a belief in « Thelonious Monk » activated in the ritualized moments of a presence ? A few of these moments are isolated ; and the forming of beliefs rather than their contents, examined. Our relation to Thelonious Monk involves three elements (selected out of an infinity) – improvisation, « interiority », silence – that, far from being delivered to us by an omnipotent nature, are, themselves, the product of our cultural constructions.