L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Au-delà du Vieux Carré

Idées du jazz en France

Jean Jamin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/114>

DOI : 10.4000/lhomme.114

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 285-300

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Au-delà du Vieux Carré », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/114> ; DOI : 10.4000/lhomme.114

Au-delà du Vieux Carré

Idées du jazz en France

Jean Jamin

PARMI TOUTES les nations européennes, la France est probablement celle où le jazz a reçu l'accueil le plus enthousiaste, voire le plus passionné, et ce dès l'apparition de cette musique venue du Nouveau Monde à la fin de la Première Guerre mondiale. Elle fut également celle où il allait s'inscrire le plus fortement et le plus durablement dans le paysage culturel et le tissu social au point que se développa, tant sur le plan de la pratique musicale que de l'audience, ce que, après la Seconde Guerre mondiale, des musiciens de jazz américains ont appelé *the French touch*.

Ce n'est pas le lieu de revenir longuement sur l'histoire de la réception du jazz en France, abordée dans la présentation de ce numéro et analysée de façon substantielle par Olivier Roueff et Denis-Constant Martin dans leur contribution respective, mais, à partir de publications récentes citées en référence, de s'interroger sur des caractères qu'il faut bien considérer comme distinctifs et qui ont fait de la France une sorte de « terre d'élection du jazz », si ce n'est même, aux dires là aussi de musiciens de jazz américains, *the other country of jazz*. (Au reste, certains d'entre eux, non des moindres, fuyant le racisme et la ségrégation de la société américaine, devaient y séjourner longtemps ou s'y installer définitivement après la Seconde Guerre mondiale, tels Sidney Bechet, Kenny Clarke, Bill Coleman, Bud Powell, Memphis Slim, Sam Woodyard, Sunny Murray, pour ne citer qu'eux.)

Les deux moments historiques que je viens d'évoquer ont pu favoriser l'« acclimatation » du jazz en France, ne serait-ce qu'en l'associant à la paix ou à la liberté espérées et retrouvées : la plupart des textes ayant trait à l'histoire de cette

À propos de : *Les Années Jazz Magazine, 1954-2000*, Paris, Éditions Filipacchi, 2000 ; Jean-Dominique Brierre, *Le Jazz français de 1900 à aujourd'hui*, Paris, Éditions Hors-Collection, 2000 ; Philippe Coulangeon, *Les Musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999 ; Boris Vian, *Chroniques de jazz*, Paris, Le Livre de poche, 1998 (édition établie et présentée par Lucien Malson) ; Id., *Écrits sur le jazz*, Paris, Le Livre de poche, 1999 (édition établie, présentée et annotée par Claude Rameil) – pour ces deux derniers ouvrages, il s'agit de rééditions.

musique font le parallèle, voire instaurent le lien. Le jazz entendu alors comme une musique de libération : des mœurs autant que des villes et des campagnes ou, encore et surtout, du peuple qui Outre-Atlantique l'avait inventé, de sorte qu'il semblerait contenir en lui et pour ainsi dire par essence des ferments de subversion, des appels à l'émancipation, une volonté d'indépendance dont les sons et syncopes inusités auraient été la traduction musicale et dont l'évolution du jazz exprimerait l'ampleur ou rappellerait l'urgence. De ce point de vue, la rencontre entre le Vieux Monde ravagé par la guerre, défiguré par la barbarie nazie, et cette musique venue d'ailleurs, annonciatrice de temps meilleurs et, par son rythme s'adressant d'abord au corps, portant à la danse, dispensatrice de moments d'allégresse, n'aurait pu qu'avoir lieu. Mais c'était sans doute trop accorder et trop demander au jazz. La suite le dira. Les rapports de force n'impliquent pas des rapports de son. Lucien Malson rappelle que la musique, quelle qu'elle soit, « ne parle pas, ne fonctionne pas sur le mode dénotatif, à la différence de la littérature »¹. Jean-Jacques Nattiez remarque, quant à lui, que les « significations musicales » – si significations il y a – ne sont pas reliées aux notes, comme le sont, dans le langage, les signifiés aux signifiants : la musique n'a pas pour but de véhiculer des significations (pas plus que les instruments n'ont pour fonction de les produire)². Tout au plus peut-elle les induire ou les recevoir de l'extérieur, par l'usage que l'on fait d'elle : son sens serait alors de circonstance. Il arrive en effet qu'on *la fasse parler*, que des groupes s'en emparent et s'y identifient, et qu'elle devienne pour ainsi dire performative : elle joue ce qu'on dit qu'elle est. Le cas du jazz est de ce point de vue exemplaire et, depuis le free jazz, n'a certainement pas cessé de l'être.

Il est vrai que la fanfare de James Reese Europe envoyée à Aix-les-Bains au printemps 1918 puis à Paris en août de la même année connut un succès sans précédent pour une musique « militaire » exécutée par les quelque soixante soldats noirs que comptait la formation et qui étaient venus soutenir le moral des troupes, au point que des « gens du cru » lui demandèrent d'écrire des arrangements à partir de ritournelles ou d'airs qu'ils avaient retrouvés ou composés³. Il est vrai également que le be-bop et le Dixieland revival accompagnèrent la Libération de Paris et ce dès septembre 1944 grâce aux *V discs* (disques de la Victoire) destinés à distraire les soldats américains. Ce fut pourtant *In The Mood* de Glenn Miller – un jazz dit « de variétés » – qui devait prendre le devant de la scène et en devenir comme une sorte d'hymne profane. En 1945, une émission de radio consacrée au jazz l'avait imposé comme indicatif ; un film réalisé en 1953 par Anthony Mann avec James Stewart dans le rôle-titre, *The Glenn Miller Story* (en français *Romance inachevée*), relatant la vie et la fin tragique du tromboniste en décembre 1944 au-dessus de la Manche alors qu'il s'envolait pour donner un concert à l'Olympia dans Paris libéré, lui offrit un regain de popularité, si bien que des thèmes de son

1. Lucien Malson, « Jazz, jugement esthétique et jugement artistique », *Les Cahiers du Jazz*, 2001, 1 : 7.

2. Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975 : 129 sq.

3. Cf. Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet-Chastel, 1976 : 287 sq.

orchestre (*In The Mood* en premier lieu, mais aussi *Moonlight Serenade* ou *Tuxedo Junction*) servirent par la suite d'illustration sonore aux documentaires et images d'archives concernant cette période. Ils furent même réédités à grand renfort de spots publicitaires lors de la commémoration du cinquantenaire du débarquement, introduisant ainsi un des plus surprenants contresens musical dont la réception du jazz en France ait fait l'objet⁴. L'émission de Sim Copans, « Panorama du jazz américain », diffusée dès 1946 sur la station Paris-Inter, l'avait pendant un temps entretenu ; et certains amateurs n'hésitèrent pas à lui reprocher ses programmations qui ne distinguaient pas suffisamment « un genre musical original et sa copie, le jazz et les "romances sentimentales hollywoodienne" » auxquelles renvoyaient la *sweet music* de Glenn Miller ou les *songs* de Frank Sinatra (Ludovic Tournès, p. 205).

À ces circonstances historiques s'ajouterait une composante de l'imaginaire culturel et de la mémoire sociale qui n'avaient pas tout à fait oublié que la Louisiane et, par conséquent, La Nouvelle-Orléans où était né le jazz instrumental, avait été une possession française : le Vieux Carré (The French Quarter) et Storyville qui lui est contiguë en avaient conservé des traces au niveau non seulement de l'architecture mais du mode de vie (l'« atmosphère latine ») et de l'organisation des loisirs – toujours *the French touch* dont le quartier Pigalle fut en quelque sorte le symbole sinon le modèle et où s'ouvrirent les premières boîtes de jazz tenues par des Noirs américains au début des années 20, tel le célèbre Grand Duc au 52 rue Pigalle, que dirigea la chanteuse Ada Smith, autrement connue sous le sobriquet de Bricktop.

À propos de Louis Armstrong, Boris Vian (*Écrits sur le jazz*, p. 110) ne disait-il pas que ce citoyen de La Nouvelle-Orléans nous était « de ce fait doublement cher : c'est presque un compatriote » ? N'a-t-on pas été jusqu'à avancer que le terme jazz était une déformation du vieux verbe français « jaser » (pourquoi pas du provençal « jas » : « lieu où on est couché ») ? Jean-Dominique Brierre (p. 58) et Ludovic Tournès (pp. 81 *sq.*) rappellent que, lors d'une série de conférences faites à la salle Gaveau au début de l'Occupation, Charles Delaunay, alors secrétaire général de l'association du Hot Club de France fondée en 1932 et présidée par le critique Hugues Panassié, avait soutenu, non sans provocation, que « le jazz, né à La Nouvelle-Orléans, pouvait être considéré d'origine française. Et je soulignais », ajoute-t-il, « que le fameux *Tiger Rag* de Jelly Roll Morton n'était rien d'autre qu'un quadrille français intitulé *Prêline* »... Dans une de ses chroniques mensuelles de *Jazz Magazine*, à l'humour parfois grinçant⁵, Frank Ténor se souvient du livre d'André Cœuroy (le cosignataire de l'ouvrage fondateur d'André Schaeffner) paru aux Éditions Denoël en 1942, intitulé *Histoire générale du jazz*, et dans lequel l'auteur soutenait la thèse que cette musique ne pouvait être que d'origine européenne, et même française, allant jusqu'à franciser *blues* en « blouse », *straight* en « strette », *break* en « brec », etc. De quoi sourire, certes, si Cœuroy n'avait été, en même

4. Cf. Alain, Gerber, Lucien Malson, Frank Ténor, « La Victoire et les deux jazz », *Les Cahiers du Jazz*, 1996, 7 (2^e série) : 7.

5. Cf. Frank Ténor, « Frankly Speaking », *Jazz Magazine*, 2000, 507 : 37.

temps, le chroniqueur musical de *Je suis partout*, journal collaborationniste – ce qui, probablement, expliquerait que de son vivant André Schaeffner n'ait jamais souhaité voir son livre rééditer à l'identique, sous les deux signatures.

La relative tolérance dont, pendant l'Occupation, les autorités allemandes firent preuve à l'égard du jazz – bien qu'il fût considéré comme une musique de « dégénérés » par Hitler et son entourage et que le gouvernement de Vichy, quant à lui, ait été plus que réticent à le laisser s'exposer et se développer – amène à nuancer la vision en quelque sorte séditeuse de cette musique qui connut à ce moment-là, en particulier à Paris, une effervescence peu commune. Cela s'inscrivit-il, cyniquement, dans « un des volets de la stratégie allemande, qui visait à encourager les divertissements pour détourner les Français de l'idée de revanche », comme le suppose Ludovic Tournès (p. 60) ? Ou bien fut-il une forme artistique sinon de résistance du moins de bravade ?

Toujours est-il que, en l'absence de leurs confrères américains, les musiciens français « se retrouvent en vase clos, sans rivaux mais aussi sans références » (Jean-Dominique Brierre, p. 56). Il leur faut trouver des voies nouvelles tant au niveau des compositions que des arrangements et des formations. Certaines prennent bien une allure de défi comme la mise sur pied d'orchestres de swing dans la tradition de ceux de Count Basie ou de Jimmie Lunceford, et où le répertoire aux titres francisés est un moyen de détourner la censure qui, à partir de 1942, frappe toute œuvre d'origine américaine mais que les zazous (terme dérivé d'une onomatopée d'un chant *scat* de Cab Calloway *Zah-Zuh-Zah*) – jeunes gens au goût tapageur et à l'élégance non moins tapageuse, passionnés de jazz « swing » – revendiqueront comme leur référence absolue, non sans embarrasser quelques caciques des sections du Hot Club de France soucieux de dépolitiser cette musique et, profitant de l'apparente complaisance des forces d'occupation, de la légitimer.

Contre toute attente, les « années noires » de l'Occupation ont permis aux musiciens de jazz français de prendre une réelle envolée que ce soit avec les orchestres d'Alix Combelle et d'Aimé Barelli, et, surtout, avec la figure qui devint pour ainsi dire légendaire de Django Reinhardt dont la créativité, le style, en un mot le génie musical connut là son apogée et s'imposa auprès d'un nombre accru d'amateurs. Sans doute faut-il voir dans cette période le point-origine de l'irrigation par le jazz de la société française, qui en atteignit ainsi toutes les couches et prépara le terrain, non sans quelques parasites de nature musicale, syndicale ou politique⁶, à la « ré-américanisation » de cette musique à la Libération. Ce faisant, et pendant un temps, elle apparut plus comme celle de la Victoire – avec les contresens esthétiques que cela a générés et que nous avons évoqués – que comme la continuation de la musique du peuple noir américain qui avait été adulée par les premiers amateurs de l'entre-deux-guerres. C'est sur un tel terrain, et dans cette confusion des repères, que se fit la réception du be-bop dont ni les musiciens français ni les auditeurs et

6. Jean-Dominique Brierre (p. 65) note que lors de la tournée européenne de l'orchestre de Don Redman en 1946, des musiciens de jazz français, groupés en syndicat, eurent une « attitude protectionniste désolante », exigeant que « les jazzmen américains ne puissent se produire dans des clubs et que des sanctions soient prises contre les Français qui seraient tentés de les accompagner ».

critiques n'avaient pu, et pour cause, suivre la gestation rapide dans les boîtes de Harlem. Elle donna lieu à ce que – réplique de l'antique querelle des anciens et des modernes – Ludovic Tournès appelle « la guerre du jazz » (pp. 141-166), avec ses polémiques, ses invectives, ses exclusions, ses batailles de mots et d'idées. En 1947, elle conduisit à l'implosion du Hot Club de France (il avait connu un essor considérable pendant l'Occupation et, de ce fait, atteint peut-être sa masse critique) en deux factions rivales se regroupant *grosso modo* autour des modernistes (sous la conduite de Charles Delaunay qui venait d'écarter Hugues Panassié de la revue *Jazz Hot*) et des traditionalistes (sous la bannière de ce même Hugues Panassié qui décréta que le be-bop n'était pas du jazz). Il reste que ce conflit connut quelque retentissement dans la presse et la vie intellectuelle de l'époque, mobilisant des compositeurs comme André Hodeir ou des philosophes comme Lucien Malson qui prirent fait et cause pour le be-bop. Ce qu'on appela les existentialistes ne furent pas en reste. Il eut pour effet de renouveler la pédagogie et la diffusion du jazz. Comme le note Ludovic Tournès (p. 77), il se produisit alors une sorte d'« autochtonisation » du jazz qui devait marquer profondément et durablement le champ artistique et culturel français, au point de s'insinuer dans le secteur du music-hall ou de la chanson dite de variétés (Charles Trenet, Yves Montand, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg, Michel Legrand, à présent Michel Jonasz ou Patricia Kass), plus tard dans celui du cinéma (Roger Vadim, Louis Malle, Édouard Molinaro ou Bertrand Tavernier).

Plus que nulle part ailleurs, le jazz ne s'y trouve aussi présent. Bien que les mœurs se soient pacifiées, il demeure l'objet de réactions épidermiques⁷ et d'investissements forts qui l'apparentent à une passion plutôt qu'à un « goût », et sur laquelle, bien entendu, on aimerait que ce qu'on appelle aujourd'hui l'« anthropologie des passions » puisse dire quelque chose... Sans doute a-t-on suffisamment montré comment le jazz pouvait faire usage du folklore, lui-même en étant issu, pour qu'il soit temps maintenant de s'interroger sur le jazz comme créateur de folklore. Dans la présentation de ce numéro, Patrick Williams et moi suggérons qu'il y avait chez les musiciens de jazz quelque chose dans leur attitude et leur jeu qui n'est pas sans rapport avec le dandysme, gageons que cela s'est en partie transmis, par contagion ou par identification, chez les auditeurs, amateurs et critiques de leur musique...

De la lecture des ouvrages de Philippe Coulangéon, Ludovic Tournès et Jean-Dominique Brierre, on peut dégager certains traits de cette particularité sinon « exception » de la situation du jazz en France. Tout d'abord au niveau de l'offre discographique qui est substantielle tant en quantité qu'en qualité et ce en dépit

7. Cf. l'article récent de Gabriel Krom dans la nouvelle formule des *Cahiers du Jazz* (2001, 1 : 151-162) et qui, dans un style qui rappelle celui du *Bulletin du Hot Club de France* au début des années 50, alors en pleine « guerre du jazz » (citations tronquées ou ôtées de leur contexte, inflation d'adjectifs, bref, la cuisine habituelle), s'en prend aux « mythes » de l'amateur de jazz plus ou moins intellectuel, qui se fonderaient, entre autres, sur un « contre-ethnocentrisme » et sur la « culpabilité » : où l'on retrouve les « sanglots de l'homme blanc » face au jazz... Dans le même numéro, l'article de Jacques Aboucaya s'en prend, sur un ton plus allusif, à la critique de jazz actuelle, et manifeste un anti-intellectualisme qu'on pourrait là aussi croire d'un autre temps (« La critique de jazz est-elle encore possible ? », pp. 145-149).

d'un marché qui tend à se réduire, nombre de disquaires de province ayant supprimé le rayon jazz ou l'ayant intégré à ce qu'on appelle les variétés internationales. Je ne crois pas trop m'avancer en observant que la série expressément intitulée « Jazz in Paris », récemment commercialisée à des prix avantageux par le label Gitanes de la firme Universal et qui reprend des enregistrements d'orchestres mixtes, français et américains, effectués dans les années 50 (elle comporte jusqu'à présent une cinquantaine de titres) ne se retrouve dans aucun autre pays européen et n'a été réalisée pour aucune autre capitale. De même, les collections « The Chronological Classics » de chez MPO ou « Masters of Jazz » produite par Média 7 sous la responsabilité de Christian Bonnet et se donnant pour objectif d'éditer l'intégrale de l'œuvre enregistrée de musiciens qui ont marqué l'histoire du jazz (chaque disque étant accompagné d'un livret d'analyse musicale et de renseignements discographiques de 48 pages), n'ont-elles, à ma connaissance, aucun équivalent, même pas aux États-Unis.

Dans les années 60, le label Byg créé par Jean Georgakarakos est une des premières marques en Europe à se consacrer exclusivement au free jazz, courant qui reçoit à Paris un accueil enthousiaste (ce fut d'ailleurs sous cette marque que fut enregistré l'un des premiers disques de l'Art Ensemble of Chicago). Jean-Dominique Brierre (p. 34) rappelle qu'en 1937, la firme française Pathé-Marconi avait déjà été la première et la seule au monde à réserver un de ses labels au jazz : la marque Swing lancée par Charles Delaunay et placée sous la direction artistique d'Hugues Panassié réalisa des enregistrements de musiciens français et américains jusqu'au début des années 50 (elle sera absorbée par Vogue) ; elle contribua également à populariser les exécutions du Quintette du Hot Club de France dirigées et littéralement emmenées par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli, et, ce faisant, à confirmer l'existence d'un « swing à la française » qui allait marquer non seulement l'histoire du jazz en France mais son histoire tout court. Durant cette même année 37, Django Reinhardt fut engagé pendant quelques semaines par Bricktop (qu'il surnommait « Minou ») au restaurant Chez Fricka, malgré les mises en garde de quelques vieux amis de celle-ci :

« “Bricky, you're out of your mind. If he doesn't like the color of your dress, he'll walk out. If he doesn't like the way a client is looking at him, he'll walk out.” As a matter of fact, Django did walk out on me twice. Once he had to go bail out a gypsy gal who'd gotten arrested, and the other time he had a toothache ! »⁸

Passages pour ainsi dire obligés des musiciens américains séjournant à Paris, le Bricktop's (que ladite Bricktop avait créé en 1926 au 66 rue Pigalle, après Le Grand Duc), puis Chez Fricka (73 rue Pigalle, où elle assura la programmation des spectacles) étaient devenus des lieux de consécration. Bricktop ne s'était pas trompée en voyant chez Django Reinhardt et son quintette une nouvelle façon de comprendre et de jouer le jazz, ne serait-ce que par l'emploi d'instruments à cordes qui allait être une « spécialité française » (Jean-Dominique Brierre, pp. 115 *sq.*) et connaître une

8. Bricktop & James Haskins, *Bricktop*, New York, Atheneum, 1983 : 199.

descendance brillante bien que la formule du « tout cordes » du Quintette du Hot Club de France ne se reproduisît qu'épisodiquement⁹. (De Django Reinhardt et du « white French boy » Stéphane Grappelli avec qui il jouait chaque soir, Bricktop disait : « They were the hottest thing in the world »¹⁰.) Paris, sans doute autant que New York, a développé depuis le début des années 20, à travers ses cafés, boîtes et clubs, une offre et une variété d'écoute de premier plan¹¹. Ce qui est probablement toujours vrai si l'on en juge par les lieux et les programmes annoncés dans les périodiques spécialisés. Par ailleurs, les concerts et les festivals saisonniers ont toujours été numériquement et musicalement importants (Vienne, Antibes-Juan-les-Pins, Marciac, Uzeste, Coutances, Banlieues bleues, Sons d'hiver, La Villette, etc.).

Quant à la critique de jazz, c'est sans doute en France qu'elle est demeurée la plus dynamique et la plus pertinente depuis ses origines, en 1929, qui voient la fondation de *La Revue du Jazz* par l'un des premiers chefs d'orchestre de jazz français, Krikor Kelekian, dit Grégor, cinq ans avant la création de la revue américaine *Down Beat*. Les chroniques et écrits sur le jazz de Boris Vian pour le mensuel *Jazz Hot* ou le quotidien *Combat*, de 1946 à 1959, récemment réédités, en donnent une idée et témoignent surtout d'une énergie, d'une curiosité et d'un jugement artistique aigu. Évoquant ces premiers critiques qui, entre les deux guerres, avaient fait connaître et reconnaître le jazz en France, Boris Vian concluait :

« On n'insistera jamais assez sur [leur] œuvre, on ne rappellera jamais assez que les premiers hot clubs ne sont pas une création des États-Unis, mais de l'Europe. Encore une de ces vérités souvent amères pour les citoyens de la grande démocratie, qu'un côté un peu germanique de leur caractère porte trop souvent à considérer qu'ils ont tout trouvé tout seuls » (*Écrits sur le jazz*, pp. 620-621).

Ce ne sont pas moins de trois mensuels spécialisés nationaux, tous diffusés en kiosque, qui sont actuellement proposés aux musiciens et amateurs : *Jazz Hot* (créé en 1935 par Charles Delaunay, avec un tirage actuel de 20 000 exemplaires), *Jazz Magazine* (fondé en 1954 par Eddie et Nicole Barclay, 25 000 exemplaires, cf. *infra*), *Jazzman* (d'abord supplément gratuit au *Monde de la Musique*, devient autonome en mars 1995 sous la direction d'Alex Dutilh, 37 000 exemplaires¹²). Un autre périodique, sorte de « supplément intellectuel » à *Jazz Magazine*, *Les Cahiers du Jazz*, verra le jour en 1959 et, jusqu'en 1967, publiera sous la direction de Lucien Malson des articles de fond dus à des sociologues, écrivains, philosophes ou musiciens ; il réapparaîtra de 1994 à 1997 dans le catalogue des PUF, puis en 2001 aux éditions Alive, toujours sous la direction

9. Des instrumentistes, de la génération d'après-guerre, comme Jean-Luc Ponty ou Didier Lockwood (violon), Christian Escoudé ou Marc Ducret (guitare), Henri Texier ou Didier Levallet (contrebasse), et même comme Vincent Courtois et Didier Petit (violoncelle), se rattachent à cette tradition du Quintette du Hot Club de France qui fut un modèle en renouvelant l'attaque et le jeu d'instruments réputés d'accompagnement (guitare) ou rythmiquement fades (violon) et en les faisant swinguer en solo.

10. Bricktop & James Haskins, *op. cit.*, 1983 : 200.

11. L'inventaire presque complet en est dressé par Jean Rousseau dans « Lieux parisiens du jazz. Répertoire historique », *Les Cahiers du Jazz*, 2001, 1 : 207-215.

12. Le lectorat étant estimé respectivement à 13 000, 17 500, et de 18 000 à 22 000 (chiffres publiés par Jean-Dominique Brierre, pp. 167-168).

de Lucien Malson. Dans le même temps, les Éditions du Limon à Montpellier et, surtout, les Éditions Parenthèses à Marseille (qui ont repris le fonds des premières) se spécialisent dans la publication d'ouvrages (traductions ou études originales) ayant trait à l'histoire ou à l'étude critique du jazz. Créées à Paris en 1989, les Éditions Outre-Mesure présentent quant à elles un catalogue de livres et méthodes remarquablement soignés, signés par des musiciens et enseignants, et presque exclusivement consacrés à la théorie, la technique et la pratique musicales du jazz et des musiques improvisées.

Cette situation éditoriale plutôt favorable tranche, comme le remarque Philippe Coulangéon (p. 25)¹³, avec la diffusion que représente la musique de jazz dans le volume total des ventes de disques dits de variétés (parmi lesquels le jazz est classé suivant la nomenclature du Syndicat national de l'édition phonographique) : moins de 2,5 % ; il serait de 1,7 % aux États-Unis. Elle contraste également avec la précarité des carrières ou des contrats des musiciens de jazz en France, à l'étude desquels s'attache l'auteur, montrant, au terme d'une enquête sociologique très fouillée, que le milieu tend à se « tertiariser », c'est-à-dire à vivre (d'ailleurs mal) non plus seulement de cachets (la durée d'engagement dans les clubs s'étant considérablement réduite), mais d'emplois ou de vacations dans les secteurs d'enseignement et d'animation culturelle. Il illustre, de manière grossie et amplifiée, ce que sont, depuis quelques années, les tendances d'une politique de la culture en France, qui – on ne peut qu'en frémir – « déserte progressivement le terrain de l'aide à la création et à la diffusion pour occuper celui de l'emploi culturel » (p. 220).

En s'acclimatant au sol français, le jazz serait donc devenu autant qu'une musique à part entière, un *objet de discours* et d'animation culturelle mais que – notable paradoxe – l'université, la musicologie et le conservatoire boudent jusqu'à une date récente. Le département de jazz du Conservatoire national supérieur de musique de Paris n'a été créé qu'en 1992, soit six ans plus tard que la fondation, à l'initiative du ministère de la Culture et grâce à des subventions publiques *ad hoc*, de l'Orchestre national de jazz qui, sauf erreur de ma part, est le seul organe de ce statut créé en Europe ! Les premières thèses universitaires consacrées au jazz (dont celles de Ludovic Tournès et de Philippe Coulangéon qui ont donné lieu aux ouvrages auxquels nous nous référons ici) n'ont commencé d'être acceptées et soutenues qu'au début des années 90. L'enseignement du jazz dans le cursus des études musicologiques n'a été rendu obligatoire qu'à partir du milieu des années 70, et encore n'a-t-il été dispensé que dans le cadre d'une charge de cours, c'est-à-dire gérée par des vacations, non point dans celui d'une chaire ni même d'une maîtrise de conférences. Quant à l'ethnomusicologie et à l'anthropologie, leur frilosité épistémologique reste désarmante. Malgré l'intérêt qu'ils ne manquèrent pas de manifester, aucun ethnomusicologue français ne participa au colloque Jazz et Anthropologie de la Cité de la musique en

13. De Philippe Coulangéon, on peut lire aussi, dans la dernière livraison des nouveaux *Cahiers du Jazz* (2001, 1 : 45-76), l'article de visée plus théorique qu'il consacre à « Jazz et sociologie : un bilan critique ».

1999, aucun non plus ne se sentit d'attaque pour proposer un article dans cette livraison de *L'Homme*.

La situation est d'autant plus paradoxale que les travaux savants sur le jazz ne manquent pas, que la discographie, comme on l'a vu, est riche et a souvent fait l'objet de ce qu'en histoire littéraire on appellerait des « éditions critiques », que la bibliographie et les biographies de musiciens sont abondantes, et de fort bon niveau, qu'enfin sous l'impulsion de Lucien Malson, lui-même universitaire, des ponts ont été jetés depuis longtemps entre la critique de jazz et les problématiques ou concepts des sciences humaines. Ce n'est pas que le jazz ne soit un « objet noble ». L'anthropologie, moins conservatrice sur ce point que la musicologie, n'a que faire de ces objets dits nobles : ni l'inceste, ni la sorcellerie, ni le sacrifice ou, de façon générale, ni les « arts primitif » ou « populaires » ne le sont, en tout cas pas plus que cette musique dont on a considéré, pendant longtemps, qu'elle relevait de la tradition ethnique. Peut-être est-ce même l'inverse, sa modernité, qui a représenté un obstacle. Déjà, en 1953, Boris Vian s'insurgeait contre une vision exotique, pittoresque, « folklorisante » de la diffusion du jazz, au risque de choquer puristes et prosélytes :

« Ce serait », écrivait-il, « en 1917, la fermeture par la marine, à la suite d'une rixe, du quartier réservé de La Nouvelle-Orléans, la source de l'épandage du jazz un peu partout ; les musiciens privés de travail, remontèrent, dit-on, le Meshacébé et plantèrent dans l'Amérique entière des petits oignons de jazz qui poussèrent fort glamment. Cette version me fait un peu rigoler, pour ne pas dire rire (et pourquoi ne pas le dire ? Mystère). À mon avis, le comment, c'est plutôt l'ensemble des progrès réalisés dans l'enregistrement, la reproduction et la diffusion des sons. J'ose affirmer, au risque de me faire excommunier, que Pathé me paraît plus important que la fermeture de Storyville. [...] Même en admettant que la fermeture des lupanars de Storyville (que je déplore comme tout homme sensible) ait joué un rôle dans le développement du jazz, je tiens le phono et, plus tard, la radio, pour les véritables commis voyageurs à qui nous devons notre jazz quotidien tel qu'il est » (*Écrits sur le jazz*, p. 574).

C'est d'ailleurs à des problèmes de restitution sonore que Boris Vian attribue en partie l'incompréhension et les malentendus ayant accompagné la découverte du be-bop en Europe. Dans un article de *Combat* du 21 juin 1948 (*Écrits sur le jazz*, p. 280), il observait en effet :

« L'élément essentiel de la technique du *drummer* be-bop est son jeu de cymbale ; or il se trouve que la période de vibration de la cymbale est sensiblement la même que celle du bruit dénommé "bruit d'aiguille". Ross Russel¹⁴ ne précise pas cette valeur

14. Dans un texte traduit par Boris Vian en 1948 pour *Jazz Hot*, Ross Russel (connu par ailleurs pour les séances Dial et sa biographie de Charlie Parker, *Bird Lives*, Paris, UGE, 1995 – éd. orig. 1972) avait insisté sur ce point : « Il n'est pas surprenant », remarquait-il (in *Écrits sur le jazz*, p. 155), « que ceux qui se basent sur les disques pour prendre contact avec les idées musicales nouvelles n'aient pas réussi à s'apercevoir du changement radical des conceptions et de la technique des nouveaux *drummers* ; car les cymbales s'enregistrent très mal. Dans la plupart des disques, le superbe son frémissant produit par un *drummer* comme Max Roach est ou bien complètement éteint, ou bien confondu avec un bruit de surface. Quand on les entend en chair et en os, ces *drummers* paraissent mettre l'air en mouvement autour d'eux et ont sur l'auditeur et sur le musicien qui joue avec eux une action enthousiasmante ».

mais si mes souvenirs sont bons, je crois que cela se situe entre cinq et six mille périodes par seconde. Les appareils reproducteurs étant en général montés pour annuler ce bruit, la cymbale est avalée du même coup et on n'y comprend rien. »

Boris Vian rejoignait là ce qui, depuis 1929, fut une des préoccupations majeures d'André Schaeffner. Cherchant à fonder une « anthropologie musicale », celui-ci avait mis l'accent sur le travail de terrain qui, à ses yeux, prenait une « singulière valeur » en ce sens que lui seul permettait de montrer que « les faits les plus matériels, tous ces détails de l'exécution, tous ces accidents de la technique, peuvent avoir une portée considérable » et donner un autre sens à l'œuvre et à sa réception¹⁵.

Le cas du jazz est de ce point de vue intéressant. Étant donné l'interdépendance, voire l'interaction maintes fois soulignée, qui existe entre l'œuvre et ses enregistrements, il est certain que les techniques de reproduction et de diffusion du son ont grandement contribué à la propagation de cette musique et ont influencé la manière dont elle a été entendue ; elles ont même été parfois le seul moyen d'y accéder. C'est, entre autres, ce qui peut expliquer les écarts de réception et de réceptivité qu'on a pu constater entre Paris où, en dehors de la radio et des disques, existait dans les caves ou les salles de concert un « jazz vivant », et la province où, malgré l'essaimage de sections du Hot Club de France qui ne s'implantèrent toutefois que dans de grandes villes (Ludovic Tournès en dresse une cartographie, p. 473) et ce à membres comptés¹⁶, le jazz n'était connu que par ses « mises en boîtes », avec les imperfections et les déformations inhérentes à celles-ci, mais qui devinrent souvent des références absolues pour les amateurs. La nostalgie fait partie de la passion du jazz.

Qui, de la génération d'après-guerre, ne se souvient des ras, flas et tras, accompagnés d'ahans, qu'Art Blakey frappait sur sa caisse claire, annonçant les premières mesures de la désormais célèbre *Blues March* exposée à l'unisson par Benny Golson et Lee Morgan (le saxophoniste et le trompettiste des Jazz Messengers) et que Daniel Filipacchi et Frank Ténot avaient choisie comme indicatif de leur émission diffusée chaque jour vers 22 heures sur Europe n° 1 : « Pour ceux qui aiment le jazz » ? Celle-ci connut très vite une large audience. Ce succès était dû pour une part à l'éclectisme dont elle fit preuve et à la conception thématique qu'elle développa (chaque soirée étant consacrée à l'illustration d'un style ou d'un grand courant du jazz), pour l'autre, au dynamisme et au « ton copain » de ses animateurs.

On avait quatorze ans, l'oreille collée au « transistor », ainsi nommé du fait de ses composants miniaturisés (ce type d'appareil de radio venait d'être commercialisé et s'était répandu comme un nuage de criquets ; avec l'électrophone Teppaz, il bouleversa les conduites d'écoute musicale en les affranchissant de

15. André Schaeffner, *Variation sur le musique*, Paris, Fayard, 1998 : 24.

16. La mise au jour récente d'archives concernant le Hot Club de France permet d'évaluer le nombre des membres pour l'année 1938 à 387, plus de 80 % d'entre eux étant domiciliés à Paris ou dans sa proche banlieue (cf. Gérard Conte, « Les origines du Hot Club de France », *Les Cahiers du Jazz*, 2001, 1 : 232).

l'ordre familial, et devint l'un des attributs de toute une classe d'âge). Au sens strict, le jazz était devenu un objet de réception.

À Charleville, dans cette petite ville de province aux « mesquines pelouses » et où « tout est correct », il n'y avait rien qui prédisposait à ce qu'une passion, telle que celle du jazz, pût naître, s'entretenir et s'épanouir. Malgré trois invasions et deux guerres en moins d'un siècle, la ville avait peu changé depuis l'époque où Rimbaud se moquait de ses habitants. Le kiosque du square de la gare et son orchestre militaire continuaient imperturbablement à attirer les « bourgeois poussifs » et leurs « bêtises jalouses ». Non rien ! Si ce n'est peut-être l'idée que nos parents s'étaient faite du jazz et qu'il nous avait transmise : *la musique de la Libération*. Frank Ténor a beau dire que ce fut là une erreur historique¹⁷, c'est tout de même de cette erreur que nous, jeunes Carolopolitains, nous nous sommes nourris. Elle nous a permis de découvrir le « vrai jazz » et, telle une note de Thelonious Monk, était donc venue sonner dans nos maison comme une « fausse erreur » : j'entends encore mon père siffler le break d'entrée de *In The Mood* de Glenn Miller – ce que je n'ai jamais su faire... Le jazz devenu « la musique de la Libération », il n'en fallait certes pas plus pour que les adolescents que nous étions – préoccupés, comme tous les adolescents, de renverser, mais de façon acceptable, le code des conduites et l'échelle des valeurs – en vinssent presque naturellement à remplacer l'article défini par un article indéfini et à abaisser la majuscule de manière à en faire « une musique de libération », une libération qui fut bien sûr et d'abord, avant d'être celle des Noirs américains dont nous ignorions tout de leur condition (les *Fables Of Faubus* n'étaient pas encore composées), celle des mœurs provinciales et, comme les zazous de l'Occupation, des vêtements : chaussettes rouges, chemise noire (à moins que ce ne fût l'inverse) puis bientôt – le rock and roll des boums commençait à gominer traîtreusement les cheveux des « jazzfans » que nous voulions être –, blouson en simili cuir... Tout cela dans une très grande confusion esthétique mais qu'aucun endroit, aucune association, aucune institution ne pouvaient aider à démêler, pas plus le café que le lycée, non plus que le bal du samedi soir ou le théâtre où ne se succédaient, une fois par mois, que des opérettes.

À Charleville, il n'y avait jamais eu de section du Hot Club de France, ni caves, ni boîtes, ni concerts, ni festivals de jazz – lieux de défoulement sinon de débauche, pensait-on, espérait-on. Seules quelques rares tournées des Jeunesses musicales de France – elles prenaient plutôt l'allure de démonstrations quasiment faites au tableau par un saxophoniste (je crois me souvenir de Michel Attenoux) dans un cinéma aux murs et plafond encore marqués par les bombardements et l'ultime bataille de la dernière guerre – mettaient au contact d'un jazz vivant, mais scolaire, dès lors fort ennuyeux.

Le rêve, l'excitation, le plaisir, c'était donc la radio qui nous les offrait et que tous les soirs, sauf le samedi (jour de relâche de « Pour ceux qui aiment le jazz »), on plaçait sous les couvertures pour en atténuer le son – la radio, mais aussi le bac du disquaire où des microsillons 25 cm offraient parcimonieusement (je n'ai

17. Cf. Alain, Gerber, Lucien Malson, Frank Ténor, art. cit., 1996 : 7.

jamais vu le bac étiqueté « jazz » contenir plus de dix disques à la fois) Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Buck Clayton, Count Basie, Duke Ellington ou Charlie Parker à ceux d'entre nous qui hésitaient encore à convertir leur argent de poche en mégots ; mais également les rayons du marchand de journaux où nous guettions chaque mois la parution du seul exemplaire de *Jazz Magazine* que la boutique recevait.

Ce n'est donc pas sans émotion que je redécouvre les anciens numéros de la revue que je n'ai pu acheter à l'époque ou que j'ai égarés depuis, et qui, réimprimés en fac-similé, viennent de paraître en un volume relié de plus de cinq cents pages (celui-ci prolongeant jusqu'à l'année 2000 une précédente édition qui avait eu lieu en 1994). Anthologie des quelque cinq cents livraisons que compte désormais *Jazz Magazine*, il propose les articles, reportages, interviews (de musiciens, compositeurs, artistes ou écrivains) considérés comme les plus saillants par les éditeurs (qui ne sont autres que les directeurs de la revue). Ce sont alors autant de fenêtres ouvertes sur ce que fut l'actualité du jazz en France et à l'étranger durant ces presque cinquante dernières années et sur ce qu'a été son histoire récente¹⁸. Précieux document donc, mais tel un soleil couchant, « sans chaleur et plein de mélancolie », qu'au reste Daniel Filipacchi, l'un des directeurs de cette revue avec Frank Ténor, reconnaît en confiant à Philippe Carles, l'actuel rédacteur en chef, dans un des entretiens qui tiennent lieu d'avant-propos, ceci :

« ... Je fais une évolution à rebours. Je vais à reculons. [...] La plus grande année du jazz, le sommet du jazz, l'année où Louis Armstrong, Duke Ellington et beaucoup d'autres ont fait, à mon avis, leurs chefs-d'œuvre, c'est 1928. L'année de ma naissance, comme par hasard – la meilleure année du siècle aussi pour le bordeaux [...] Pour moi, la dégénérescence du jazz a vraiment commencé quand la contrebasse à cordes a remplacé le tuba ! Ça a été le début de la fin ! » (*Les Années Jazz Magazine*, p. 14).

Lorsqu'on sait ce que le jazz doit à des contrebassistes comme Jimmy Blanton, Slam Stewart, Paul Chambers, Oscar Pettiford, Ron Carter, Jimmy Garrison, Pierre Michelot, Charles Mingus, Jean-François Jenny-Clarke, et bien d'autres encore, ces paroles paraissent désabusées et injustifiées. Frank Ténor, l'ami, le comparse de toujours, a beau tenté de rectifier le tir dans l'entretien qui suit (ce qui rappelle l'une des grandes qualités de cette revue : le pluralisme des goûts, des styles et des opinions), le fait est que cette copieuse anthologie n'offre que quatre articles consacrés à des contrebassistes (Scott LaFaro, Charlie Haden, Red Mitchell et, évidemment, Charles Mingus, mais pour des raisons plus politiques que musicales).

Fondée en 1954 par Jacques Souplet, l'ancien administrateur de la revue *Jazz Hot*, financée par Eddie et Nicole Barclay, puis dirigée par les deux animateurs de « Pour ceux qui aiment le jazz », *Jazz Magazine* a pourtant représenté, comme le signale Ludovic Tournès (pp. 161 *sq.*), un « nouvel esprit » dans la critique de

18. Il est cependant dommage que la chronique de disques, ou au moins la partie réservée au classement en « disques du mois » – devenue depuis une dizaine d'années « disques d'émoi » – n'ait pas été reproduite, ne serait-ce que pour se faire une idée de l'évolution du goût et du style de la critique.

jazz, publiant des articles courts et nerveux, passant des accords de traduction avec des périodiques étrangers et, grâce à sa mise en page et ses reportages photographiques, apportant une touche de vie et d'humour dans un milieu qui, curieusement, semblait plutôt en manquer, à l'exception notable des chroniques et revues de presse dues à la plume rapide et décapante de Boris Vian dans *Jazz Hot*. Elle contrastait avec cette autre consœur, le *Bulletin du Hot Club de France*, qui, comme du reste *Jazz Hot*, faisait plutôt figure de revue pour puristes et spécialistes, voire pour prosélytes. Dans sa préface, évoquant l'état d'esprit qui régnait dans le milieu des amateurs français du jazz au début des années 50, Philippe Carles le dit sans détour :

«...la métaphore religieuse fonctionne à plein. Tout y est : diffusion de la Bonne Parole, bible(s), évangile(s) (selon saint [Hugues] Panassié puis saint [Charles] Delaunay ou saint [André] Hodeir), esprit de secte, pape et excommunications, schismes divers, et jusqu'au martyrologe et à la notion fondamentale de mystère (notamment celui du swing...)» (*Les Années Jazz Magazine*, p. 11).

Le trait est vigoureux, excessif, mais il aurait pu être lancé, aussi bien, dans les années 20 à propos de certaines avant-gardes artistiques et littéraires. Le milieu du jazz était en passe de devenir l'une d'elles, suivant le schéma évolutif mais quelque peu mécanique de la reconnaissance sociale des musiques afro-américaines proposé par Richard A. Peterson en 1972 (*Folk phase – Pop phase – Fine Arts phase*) qui tend, en même temps qu'à les légitimer culturellement, à les maintenir aux marges de la légitimité académique¹⁹. De ce point de vue, l'émergence du free jazz à la fin des années 50 n'a guère arrangé les choses.

Par son concept éditorial emprunté, nous dit Daniel Filipacchi, à la « presse magazine », usant, abusant même des interviews et reportages, mettant « les musiciens de jazz dans une situation où l'on plaçait, dans d'autres magazines comme *Match*, les vedettes de cinéma » (p. 15), *Jazz Magazine* a incontestablement contribué à populariser le jazz, à l'extraire des cercles élitistes et souvent sectaires où il était cantonné jusque-là, en somme à le laïciser. Dans un même mouvement et pour filer la métaphore religieuse, la revue, laissant le temple aux mains des catéchumènes, attira sur son parvis ce qu'on commençait d'appeler des « fans ». Rétrospectivement, cela relève du paradoxe (ce n'est pas le seul, nous l'avons vu, auquel la réception du jazz a donné lieu), car, au moment où il s'engage avec le be-bop dans des voies sinon savantes du moins harmoniquement sophistiquées, le jazz se *vulgarise*, alors que, reçu et perçu comme une *musique populaire*, voire comme une musique ethnique, il avait été intellectuellement capté par des avant-gardes ou des groupes aux contours sociaux peut-être flous mais culturellement et, parfois, mutuellement exclusifs, suivant le processus bien connu mis en évidence par Howard S. Becker à propos des musiciens de jazz²⁰, mais qu'il n'est pas étonnant de retrouver chez les critiques et amateurs : l'autosegmentation communau-

19. Cf. Philippe Coulangeon, art. cit., 2001 : 55-56.

20. Cf. Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, 1985 (éd. orig. : 1963).

taire ou l'autoségrégation aboutissant à une sorte d'intégrisme contre-culturel. Et c'est là qu'il devint l'objet de discours qui se voulurent savants bien que, souvent, ils n'aient été que pontifiants. Ce qu'incidemment, mais de manière ferme, avait observé Michel Leiris dans un entretien qu'il accorda en 1983 à *Jazz Magazine* : « J'avais été indigné », disait-il, « par les attaques contre Cab Calloway lancées par les pédants impossibles du genre Hugues Panassié »²¹.

Ce que pourrait être une approche anthropologique du jazz, Ludovic Tournès l'esquisse dans son ouvrage – il s'agit plutôt d'une démarche relevant de l'anthropologie dite historique –, en s'attachant précisément à retracer la vie des groupes qui, en France, l'on accueilli, assimilé et diffusé des origines aux années 90, sans rien négliger des malentendus, tensions et ruptures auxquelles sa réception a donné lieu et qui sont restitués dans un style alerte, à partir d'un examen minutieux des sources discographiques et bibliographiques (peu d'archives inédites cependant, et c'est dommage). L'auteur se recommande d'ailleurs d'une telle approche en empruntant aux anthropologues le concept d'acculturation pour étudier les représentations et les tentatives, parfois divergentes, de légitimation dont il a été l'objet. Force est de reconnaître, cependant, que l'emploi de ce concept dont la définition donnée se fonde sur le « Memorandum » publié en 1936 par Robert Redfield, Ralph Linton et Melville Herskovits²², sans tenir compte des rectifications, critiques et réflexions auxquelles il a donné lieu depuis²³, n'éclaire en rien cette situation ou, s'il le fait, c'est à un tel niveau de généralité, que la compréhension même du concept s'en trouve altérée (le wagnérisme ou l'« art nègre » furent-ils l'objet d'une acculturation en France ?).

Il est en tout cas particulièrement inadéquat pour décrire une « situation de contact » entre deux cultures, l'américaine et la française, qui – que je sache, ou alors il aurait fallu le démontrer – ne sont ni dans un rapport de domination (ce que suppose théoriquement la notion d'acculturation) ni dans un état d'ignorance culturelle mutuelle. Il l'est d'autant plus que le jazz est lui-même le produit d'une « acculturation », auquel cas on aurait donc une acculturation d'une acculturation et ainsi de suite... C'est à ce genre d'aporie, comme le montre Jean-François Baré²⁴, qu'amène l'usage de ce concept dont les anthropologues se sont débarrassés depuis belle lurette, ne sachant en réalité qu'en faire ou l'affinant tellement (transculturation, néoculturation, et j'en passe) qu'il perd toute fonction opératoire. Tout cela ne serait pas trop grave si, justement, l'emploi de ce concept n'hypothéquait la démarche même de Ludovic

21. Cf. Michel Leiris, « L'Autre qui apparaît chez vous. Entretien avec Michael Haggerty », *Jazz Magazine*, 1984, 324 : 36 (repris dans *Les Années Jazz Magazine*, p. 356).

22. Cf. Robert Redfield, Ralph Linton & Melville Herskovits, « Memorandum for the Study of Acculturation », *American Anthropologist*, 1936, 38 : 140-152.

23. Cf., entre autres, la mise au point faite par Nathan Wachtel dans son article « L'acculturation », in Jacques Le Goff & Pierre Nora, eds, *Faire de l'histoire*. I. *Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974 : 174-202, texte non cité par Ludovic Tournès.

24. Cf. Jean-François Baré, « Acculturation », in Pierre Bonte & Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991 : 1-3.

Tournès qui, s'appuyant presque essentiellement sur la critique, retrace non pas une histoire du jazz en France mais une histoire des idées sur le jazz, laissant trop souvent en plan l'analyse musicale elle-même et les musiciens (c'est là le risque majeur de ce type d'approche, dont l'anthropologie n'est pas à l'abri : rester au seuil du fait esthétique). Ce qu'en revanche ne fait pas l'ouvrage de Jean-Dominique Brierre. De facture certes moins érudite et à la problématique moins ambitieuse, celui-ci a non seulement l'avantage de présenter, en de courts chapitres précis et illustrés, les musiciens de jazz français mais le mérite de tenter un classement historique des courants qu'ils ont initiés ou dont ils se sont inspirés, de Django Reinhardt à Richard Galliano, en passant par Michel Portal et Michel Petrucciani.

Il va de soi qu'une approche anthropologique du jazz se doit de prendre en compte les musiciens, leur milieu, aussi bien que les attitudes et réactions du public, d'autant plus que ce public, de façon plus évidente et je dirai plus constituante que celui des arts du spectacle en général, *fait partie* du phénomène artistique. Tout musicien de jazz le sait et ne manquera jamais de le rappeler, quelles que soient les frasques auxquelles il peut se livrer face à lui : retards, fuites en coulisse, interruptions, ruptures brusques dans l'enchaînement des morceaux, silences, virevoltes, gesticulations diverses, etc. (Thelonious Monk et Miles Davis en firent même une esthétique de la présentation, déplaçant en quelque sorte sur les planches des conduites acquises dans les studios d'enregistrement ou dans les clubs). Bref, tout ce qui relèverait d'un jeu de scène. Mais il est le jeu du jazz lui-même où priment non seulement l'interaction entre instrumentistes mais le rapport avec les spectateurs, ces derniers n'étant d'ailleurs pas en reste pour les provoquer ou les relancer (commentaires, bavardages, sifflets, cris parfois, allées et venues, frappe des mains ou claquement des doigts, suppliques...), suivant un schéma qui pourrait évoquer celui de l'appel-réponse qui est à la base du gospel, du blues et qui, sous la forme de *riffs*, se retrouve dans le jazz instrumental. Il y aura toujours quelqu'un dans la salle pour glisser à l'oreille du pianiste : « *Play As Time Goes By... Play it Sam* » !

C'est que, à la différence des performances des musiciens classiques, des chanteurs de variétés ou de rock and roll, comme à présent des DJs de la musique dite techno, la scène (de théâtre ou de concert) qui institue un face à face avec le public n'est pas le lieu privilégié de l'exécution musicale en jazz, ni surtout celui de la *création* jazzistique. C'est plutôt la cave qui est devenue le *theatron* du jazz, en tout cas son lieu de ressourcement. La cave, la boîte, le club, où justement les artistes ne sont pas à distance du public mais se retrouvent parmi celui-ci, représente pour nombre d'entre eux un terrain d'expériences et d'expérimentations sonores, une sorte de laboratoire musical aux portes tantôt ouvertes, tantôt fermées lors de séances dites « after hours » – ces fameuses *jam-sessions* où les musiciens, venant d'autres lieux et d'autres orchestres, confrontent idées, techniques, timbres ou styles jusqu'au petit matin. Cette bipartition scénique est bien connue des ethnologues ; elle suppose que toute représentation, profane ou religieuse, conserve une part cachée ou éludée pour être dramatiquement efficace, l'action théâtrale ou

musicale étant censée se poursuivre au-delà de l'audible et de l'espace visible²⁵. (Et l'on sait ce que représente la *jam-session*, dans les rites et la mythologie du jazz!...) De ce point de vue, l'« institution du lieu » en jazz rappelle certaines manifestations des sociétés d'Afrique noire où scène, loges et coulisses, officiants, exécutants et participants se trouvent parfois imbriqués, parfois séparés dans un même temps et espace rituels, mais dont l'alternance et le déroulement – moins rigides qu'on ne l'a cru et qu'il n'y paraît – peuvent être infléchis par les réactions ou commentaires des spectateurs, un peu à la manière de la *Commedia dell'arte*²⁶. (Je ne me soucie pas ici de genèse, encore moins d'évolution, puisqu'on pourrait aussi bien soutenir – et ce n'est pas seulement une question d'étages – que le jazz est une forme moderne de musique de chambre ; en dépit des festivals et des concerts, il demeure une musique de proximité.) Rien, en tout cas, n'est plus éloigné des auditeurs de jazz que le comportement d'un Raymond Roussel suivant la partition de *Parsifal* sans jamais regarder les chanteurs ni donc la scène de l'opéra ! Dans une de ses chroniques du *Monde*, Francis Marmande avait suggéré, mi-sérieux mi-espiègle, d'entreprendre une sorte d'ethnographie des amateurs de jazz en se demandant non seulement qui ou quoi d'un orchestre ils écoutent en premier lieu mais aussi qui ou ce qu'ils regardent et à qui le disent-ils.

« Entendre de tous ses yeux et voir de toutes ses oreilles », tel serait le guide du savoir-vivre de l'amateur de jazz. Mais tel serait aussi ce qui structure la dynamique de l'exécution musicale en jazz où le geste se fait entendre, où le son se donne à voir. Comme le montre ici Denis Laborde à propos de Thelonious Monk, ils prennent la valeur d'une syntaxe ou d'une métaphore vivantes, se prêtent à tout un jeu qui renvoie à une symbolique ou, plus exactement, à une contre-symbolique du corps dans la mesure où les codifications posturales sont constamment remises en cause, que ce soit par rapport à l'instrument ou à la manière d'être sur scène, en club, en studio ou en public, en un mot : dans la musique.

Ce n'est pas que le jazz, comme on l'a longtemps et abusivement cru, soit une musique sans directive, sans pupitre, sans écriture (comme il y a des sociétés sans écriture), mais ce n'est ni de transcription ni de partition dont il est question ici, et qu'au reste tout musicien de jazz est autant qu'un autre capable d'écrire et lire. C'est, pourrait-on dire à la suite de Mallarmé, plutôt d'une « écriture corporelle » qu'il s'agit et qui, dans sa « géométrie vivante », dans son « phrasé parlant » (que l'on songe aux chantonnements, gémissements, murmures, soupirs ou parfois râles dont des musiciens, tels Roland Kirk, Slam Stewart, Keith Jarrett ou même John Lewis, accompagnent leurs solos), est de toutes « la plus vivement déchiffrables »²⁷. D'un point de vue anthropologique, beaucoup, donc, reste à faire.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : public du jazz/jazz audience – avant-garde – publications/jazz publications – boîte de jazz/jazz club – corps et musique/body and music.

25. Cf. André Scaeffner, « Rituel et pré-théâtre », in Guy Dumur, ed., *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965 : 36 ; Id. *Le Sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris, Hermann, 1990.

26. Cf. André Scaeffner, *op. cit.*, 1998 : 24.

27. *Ibid.* : 26.