

La fabrique du jazz par ses intermédiaires

Marie BUSCATTO

Abordant le jazz par ses intermédiaires (journalistes, programmeurs, producteurs, diffuseurs), Olivier Roueff montre comment se constitue en France un genre et une expérience musicale spécifiques, des publics et des goûts différenciés.

Recensé : Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2014. 364 p., 28 €.

Grâce à son ouvrage, Olivier Roueff pose une nouvelle pierre à l'édifice du savoir jazzistique produit ces dernières années en France (sans souci d'exhaustivité, voir par exemple les travaux historiques de Tournès¹, Legrand², Gumpłowicz³, Fabiani⁴, Jamin et Williams⁵ ou les recherches sociologiques récentes de Becker et Faulkner⁶, Coulangeon⁷, Lizé⁸, Perrenoud⁹ ou Buscatto¹⁰).

Son ambition originale se situe dans le choix de l'angle d'étude, soit « les catégories de perception et d'évaluation du jazz telles qu'elles sont élaborées et prescrites par les intermédiaires » (p. 13). Comment en effet les intermédiaires du jazz – critiques, programmeurs, producteurs ou diffuseurs – ont-ils (et parfois elles) participé à orienter non seulement les définitions données aux musiques censées relever du jazz, mais également leurs modes de « consommation » par les amateurs/trices de musique ? L'auteur vise ainsi à mieux saisir aussi bien les évolutions traversées par le jazz au fil du siècle dernier – sa définition musicale, ses modes d'appréciation – que les

¹ Tournès Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.

² Legrand Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, Paris, Editions du Layeur, 2009.

³ Gumpłowicz Philippe *Le Roman du jazz. Première époque, 1893-1930*, Paris, Fayard, 1991 ; *Le Roman du jazz. Deuxième époque, 1930-1942*, Paris, Fayard, 2000 ; *Le Roman du jazz. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008.

⁴ Fabiani Jean-Louis, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France ». In Moulin Raymonde (dir.) *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999 (1986), 231-245.

⁵ Jamin Jean, Williams Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Editions, 2010.

⁶ Becker Howard S., Faulkner Robert R., *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire du jazz en action*, Paris, La Découverte, 2011.

⁷ Coulangeon Philippe, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁸ Lizé Wenceslas, *L'amour du jazz. Sociologie du goût musical*, Université Paris VIII Saint-Denis, thèse pour le doctorat de sociologie, 2008.

⁹ Perrenoud Marc, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

¹⁰ Buscatto Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007.

transformations progressives des dispositifs d'expérience organisant son écoute privée et publique.

S'appuyant sur un corpus solide constitué de documents journalistiques et théoriques sur le jazz, d'entretiens avec des acteurs du jazz et d'observations de deux clubs de jazz au cours d'une enquête menée sur plus de 15 années, Olivier Roueff donne à voir l'histoire du jazz telle qu'elle s'est fabriquée en France sur un long siècle. La démonstration s'installe ainsi selon une logique chronologique.

Du *cake-walk* au au jazz *hot*

Dans une première partie, Olivier Roueff s'intéresse à la constitution d'un genre musical, le jazz, entre 1902 et 1936. Le jazz devient à la fois un corpus esthétique, un espace social et une forme spécifique d'expérience musicale. C'est le temps parcouru entre les premières réceptions lettrées d'une danse de music-hall, le *cake-walk*, et la constitution d'un genre musical légitime, le *jazz hot*. Le premier chapitre, « L'avènement du rythme pulsé (afro-)américain (1903-1912) » montre comment la réception de la danse de music-hall, le *cake-walk*, signe dès 1902, les premières valorisations, chez les bourgeois hédonistes, de ce rythme pulsé reliant des procédés rythmiques à des mouvements érotisés associés à des origines ethnoraciales spécifiques. Deux caractéristiques spécifiques de cette danse participent à construire de nouveaux goûts artistiques : un rythme musical syncopé et une pratique chorégraphique valorisant l'improvisation. Or le jazz-band, lors de son irruption sur les scènes françaises en 1917, incarne ces traits musicaux, raciaux et sociaux sous de nouvelles formes.

Le chapitre 2 « Les puissances d'évocation du jazz-band (1917-1926) » décrit comment le jazz-band, devenu un marqueur moderniste des milieux lettrés, est utilisé dans le champ littéraire et musical comme incarnation des innovations artistiques portées par les artistes et les critiques avant-gardistes. « Avec la *Revue nègre* et le jazz-spectacle, une distinction nette s'est stabilisée entre l'expérience d'un jazz *nègre* (« sauvage », « érotique » et plutôt centré sur le rythme pulsé) et celle d'un jazz *américain* (« civilisé » et plutôt centré sur les jeux d'orchestration). » (p. 125). Ces catégories d'appréciation vont enfin se transformer en genre musical, constitué d'un panthéon, d'un canon et d'institutions spécifiques, à travers la création du *jazz hot*, tel est l'objet du troisième chapitre « Le jazz hot ou l'art des discophiles (1928-1939) ». Centré sur le disque, le jazz « noir » et la figure de l'instrumentiste comme artiste, le *jazz hot* est progressivement défini comme un genre musical par les premiers théoriciens et critiques de jazz (à l'image de Hugues Panassié ou d'André Schaeffner) et lentement installé chez les amateurs discophiles à travers des émissions de radio, des revues dédiées ou le Hot club de France. Par opposition au *jazz straight*, le *jazz hot* suppose, selon ses défenseurs, l'usage du rythme pulsé (afro-)américain et la mise en œuvre d'improvisations solistes jugées expressives, voire inspirées. Le *jazz hot* serait ainsi structuré par « un impératif d'authenticité ethnoraciale érotisée » (p. 156).

Le jazz comme monde et comme expérience

La deuxième partie porte cette fois sur la constitution d'un univers social spécifique entre 1940 et 1978 : spécialisation des producteurs, formation d'un marché spécifique, autonomisation des instances de consécration, définition d'un jazz « authentique », domestication des publics. Dans le chapitre 4 « Le jazz-club, le concert et la domestication des audiences (1941-1954) » apparaît la transformation du jazz en

une « musique à écouter », une « musique musicienne », transformation favorisée par l'arrivée du be-bop dont la complexité harmonique et la virtuosité rythmique incarnent une définition puriste du jazz comme musique en soi, en opposition au jazz « traditionnel ». « Au cours des années 1950, le système d'intermédiation du jazz s'est donc stabilisé autour d'un genre savant qui doit s'apprécier en concert ou au jazz-club, synthèse ambivalente des formes ascétiques et hédonistes de la culture lettrée » (p. 218). Le chapitre 5 « Expériences du free jazz (1960-1978) » cerne l'évolution du jazz à travers l'un de ses développements radical, le *free jazz*, mis en œuvre par une nouvelle génération de critiques et de musiciens en parallèle aux *jazz modal* et au *hard bop*. A travers le *free jazz* se développe une avant-garde musicienne française fortement politisée, s'appuyant notamment sur les festivals et les associations dites contre-culturelles (le *jazz action*). L'abandon de la grille harmonique au profit de l'improvisation collective libre signe ce nouveau style musical porté par de jeunes journalistes cultivés et engagés. Se met ainsi progressivement en place un nouveau style musical légitime et autonome, *les musiques improvisées européennes*, nouveau modèle de créativité contemporaine propre au jazz et encore aujourd'hui largement soutenu par les institutions publiques.

Les expériences contemporaines du jazz

Une troisième et dernière partie traite enfin des formes contemporaines des expériences jazz à travers l'observation de deux clubs de jazz situés à Montreuil et à Marseille. Alors que le Pelle-Mêle est un jazz-club marseillais spécialisé dans le jazz patrimonial, Instants Chavirés est un jazz-club de Montreuil spécialisé dans le jazz expérimental. Ces deux clubs incarnent selon l'auteur deux figures idéales-typiques des modes contemporains de réception du jazz en France. Le chapitre 6, « Le jazz au second degré le Pelle-Mêle (Marseille, 1979-2000) », établit un lien évident entre une certaine manière de jouer et d'écouter du jazz, dans le respect des grands maîtres et des règles passées du jazz, et les évolutions des industries culturelles et des méthodes d'apprentissage. Le jazz se constitue en patrimoine à admirer et à transmettre, constitué d'un répertoire consacré, de grands maîtres adulés, de règles et de procédés d'improvisation maîtrisés. Mais le patrimoine est vivant, le respect du passé ne va pas sans une implication active des musiciens dans une réinterprétation personnelle du répertoire. Aux Instants Chavirés, comme l'indique le chapitre 7 « La musique pour voir : Instants Chavirés (Montreuil, 1991-2001) », est mis en œuvre à l'inverse le « pôle du jazz créatif » (p. 316). Fruit d'une radicalisation tant esthétique que politique, la programmation de ce jazz-club accueille l'avant-garde esthétique du jazz, des *musiques improvisées européennes*. Sont valorisées l'expérimentation et l'improvisation, réalisées sur scène, de manière collective et spontanée.

Cet ouvrage, fondé sur une belle enquête empirique menée sur la longue durée, donne à voir avec finesse les manières dont un style musical se construit, se déconstruit et se reconstruit au fil du temps, au croisement de multiples enjeux sociaux, politiques ou économiques. Le jazz s'est ainsi d'emblée constitué comme une musique relevant de la culture lettrée dans sa version hédoniste. Sont également savamment décrits les effets qu'ont ces processus de fabrication d'un style musical sur ses différents acteurs, de l'écoute d'un concert au jeu musical sur scène en passant par l'énonciation d'une critique de disque. Olivier Roueff pourrait parfois approfondir des pistes laissées dans l'ombre et enrichir ainsi encore notre compréhension de l'histoire du jazz en France. Prenons un exemple : l'auteur indique à plusieurs reprises le caractère « androcentré »

ou « masculin » du jazz sans toutefois creuser l'analyse. Celle-ci aurait pourtant sûrement permis non seulement de mieux comprendre pourquoi les femmes étaient (et restent) si absentes parmi les musiciens, les critiques ou les producteurs de jazz, mais surtout de saisir plus finement encore les formes musicales délaissées, dévalorisées ou dénigrées au fil de l'histoire du jazz. Dit autrement, une présence féminine plus importante dans le monde du jazz et/ou une valorisation moins extrême de valeurs « masculines » par ses protagonistes se seraient peut-être traduites par une toute autre histoire du jazz, de ses catégories de perception et d'évaluation de la « bonne musique », et ce aux différents moments majeurs de transformation de la définition même du jazz.

Mais cette critique n'enlève rien à l'intérêt certain que trouveront à lire cet ouvrage aussi bien les amateurs férus de jazz que les sociologues et historiens des arts.

Publié dans laviedesidees.fr, le 22 septembre 2014

© laviedesidees.fr