

Olivier Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France (1941-1960) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°181-182, dossier « Les partitions du goût musical », 2001, p. 34-59

Résumé

L'article analyse la formation du champ du jazz français à partir des activités des intermédiaires qui prennent en charge la définition et la mise en relation pratique des producteurs et des consommateurs (impresarios, producteurs, programmeurs, journalistes, éditeurs). Leur activité consiste à tenter de contrôler les conditions de la réception, soit d'anticiper, d'orienter et de capter les effets de la réception par la prescription des catégories d'évaluation incorporées (les formes légitimes d'expériences du jazz) et objectivées (les dispositifs stabilisés d'appréciation). Aux processus classiquement décrits lorsqu'on s'intéresse à la formation d'un champ artistique (émergence d'un marché spécifique, spécialisation des producteurs et affirmation d'instances de consécration indépendantes), l'enquête s'attache alors à étudier les logiques spécifiques des deux processus qui concernent les « perdants » de l'autonomisation, à savoir la disqualification des amateurs et la domestication des audiences.

Mots-clés

Formation d'un champ ; intermédiaires culturels ; prescription de la réception ; jazz ; domestication du goût

Roueff Olivier

76 rue des Poissonniers 75018 Paris

o.roueff@free.fr

01 42 55 90 39

« L'objet d'art – comme tout autre produit – crée un public apte à comprendre l'art et à jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. [...] De même la consommation engendre l'aptitude du producteur en le sollicitant sous la forme d'un besoin déterminant le but de la production. [...] Chacune [production et consommation] apparaît comme le moyen de l'autre ; elle est médiée par l'autre ; ce qui s'exprime par leur interdépendance. [...] La consommation crée pour la production le besoin en tant qu'objet interne, en tant que but. [...] L'important ici est seulement de souligner ceci : que l'on considère la production et la consommation comme des activités d'un sujet ou de nombreux individus, elles apparaissent en tout cas comme les moments d'un procès dans lequel la production est le véritable point de départ et par suite aussi le facteur qui l'emporte ».

Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique* (1859), trad. par Maurice Husson et Gilbert Badia

« Les grands trucs à la Chopin sont durs à apprendre / Et puis ces messieurs sont vieux-jeux / A l'heure de la récréation / On apprend le swing en cadence / Ça vaut toutes les méditations / Les sonates les contredanses / Les oeuvres des grands musiciens / On les oublie c'est un scandale / Mais par contre on sait bien / Faire le swing à la communale... » (paroles de Syam et Georgius, musique d'Henri Bourtayre, *Le swing à l'école*, enregistré en 1946 par Fred Adison et son orchestre, Pathé PA 2266)

La formation d'un champ artistique est classiquement rapportée à la conjonction de trois processus, appréhendés du point de vue des institutions qui l'organisent : l'émergence d'un marché spécifique, la constitution d'un corps de producteurs spécialisés et l'affirmation d'instances de consécration relativement indépendantes, c'est-à-dire agissant au nom de normes auto-déterminées¹. Dans ce cadre, la disqualification des producteurs amateurs et la domestication des audiences sont impliquées de façon plus ou moins explicite plus qu'interrogées pour elles-mêmes, et renvoyées au jeu des homologues structurales qui alignent progressivement, par une « magie sociale », l'espace des producteurs et celui des consommateurs. L'étude de la formation du champ du jazz en France est l'occasion d'analyser au même niveau de détail ces cinq processus, en tenant pleinement compte de leurs décalages temporels et partant, de l'enchevêtrement de circonstances qui conditionnent leur engrènement.

¹ Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Gisèle Sapiro, « Autonomie esthétique, autonomisation littéraire », in Pierre Encrevé, Rose-Marie Lagrave (dir.), *Travailler avec Bourdieu*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 289-296.

La montée des intermédiaires comme analyseur de la formation d'un champ

Pour cela, l'enquête est centrée sur les intermédiaires culturels, soit l'ensemble des agents qui contribuent à la mise en relation – et à la définition – des producteurs et des consommateurs : programmeurs, éditeurs, critiques, distributeurs, agents, tourneurs ... Plus précisément, les champs artistiques sont structurés par une incertitude maximale quant à la valeur des œuvres et des artistes, qui n'est jamais établie que par leur(s) réception(s) publique(s). On peut ainsi décrire leurs diverses activités comme communément régulées par la tentative de prévoir, d'orienter et de capter les bénéfices des effets de la réception (profits, réputations, jouissances esthétiques, effets de distinction...). Les intermédiaires sont alors ceux qui prennent en charge ce travail d'anticipation et de contrôle des conditions de la réception : ils assurent pratiquement, pour en tirer bénéfice, la mise en correspondance de l'espace des producteurs et de l'espace des consommateurs. Ce contrôle passe notamment par la (tentative de) prescription des catégories de perception et d'évaluation esthétiques, sous leurs formes incorporées (des formes légitimées d'expérience du jazz) et objectivées (des dispositifs stabilisés d'appréciation, tels que le dancing ou le jazz-club).

L'entreprise de production des goûts par les intermédiaires ne signe pas un contrôle plein et entier de la réception – qui, en tant qu'activité, dispose toujours d'une marge d'autonomie, plus ou moins exploitée – mais l'asymétrie du rapport de pouvoir qu'instaure l'autonomisation : lorsqu'un champ est institué, ce sont ses institutions (corps de producteurs et d'intermédiaires) qui ont l'initiative de leur mise en relation avec les consommateurs et qui disposent des ressources les plus efficaces pour la réguler, bien qu'elles n'y réussissent pas toujours. La démarche proposée ne statue donc pas sur les éventuels décalages entre les goûts prescrits et les expériences intimes des récepteurs, même si elle suppose que ces dernières sont nécessairement construites à partir des premiers – la conclusion reviendra ainsi sur le relatif écart entre les signes de statut assignés au jazz par ses intermédiaires et la composition sociale réelle de ses publics. Il ne s'agit donc pas ici de mener une enquête de réception, mais de montrer comment la mise en circulation de l'offre esthétique par les intermédiaires s'accompagne de la production des conditions de sa réception, sous la forme de dispositions prescrites et des dispositifs d'appréciation qui sont censés leur permettre de se déployer². Par cette entrée, on touche donc au point d'articulation entre les trois processus qui affectent les

² Sur l'expérience esthétique comme transaction entre des dispositions et des dispositifs, voir Anthony Pecqueux, Olivier Roueff (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, 2009 ; Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines Editions, 2009.

institutions du champ (son marché, ses producteurs et ses instances de consécration) et ceux qui affectent les « perdants » de l'autonomisation en termes de mainmise sur la construction des valeurs, soit les amateurs et les publics.

Ainsi, la disqualification des amateurs est de fait impliquée par la monopolisation de la compétence légitime par les producteurs spécialisés³. Mais l'étudier pour elle-même permet d'en affiner la description en ce qui concerne les champs culturels⁴. Il s'agit de montrer comment, dans le cas étudié tout du moins, la spécialisation des producteurs passe certes par l'élévation des barrières techniques à l'entrée dans le métier, qui permet de légitimer une compétence spécifique et ses diverses rétributions, mais aussi par un travail de captation et d'acculturation des amateurs effectué par les intermédiaires – dont l'une des principales fonctions est d'ailleurs de « garder ces barrières »⁵. Les intermédiaires s'emploient en effet à rompre la continuité relative entre pratique d'écoute et pratique instrumentale qui caractérise la mélomanie des premiers amateurs⁶ : certains d'entre eux sont captés et formés, par le biais de tournois, de concours et de cooptations plus informelles, pour devenir musiciens professionnels, quand les autres sont captés et contrôlés en tant que « simples » auditeurs, par la prescription de dispositions appréciatives légitimes et, de façon probablement plus immédiatement efficace, par la sélection de l'offre et le contrôle de ses dispositifs pratiques d'écoute.

Cette transformation de l'écoute signe ainsi dans le même temps une domestication des audiences, qu'implique notamment l'affirmation des instances de consécration. Mais là aussi, l'étudier pour elle-même permet de mettre en avant la *centralité de la montée des intermédiaires dans la formation d'un champ* – dont l'analyse reste souvent focalisée sur les producteurs et leur marché. En effet, c'est essentiellement par leur médiation que sont construites et prescrites, aux auditeurs comme aux musiciens, les normes spécifiques du champ en gestation. Ce faisant, les intermédiaires sont en quelque sorte les « magiciens » de l'homologie structurale, c'est-à-dire des spécialistes de sa *production* puisque ses effets n'adviennent pas « magiquement » d'eux-mêmes. Au fil d'un intense travail collectif tantôt

³ Andrew Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago University Press, 1988.

⁴ Elle est en effet plus développée, en termes de dépossession des profanes, notamment dans les analyses consacrées au champ politique : Daniel Gaxie, *Le cens caché*, Paris, Seuil, 1978 ; P. Bourdieu, « La représentation politique. Eléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°36/37, 1981, pp. 3-24.

⁵ La première analyse des journalistes comme *gate-keepers* est formulée par David M. White, « The "Gate Keeper" : a Case Study in the Selection of News », *Journalism Quarterly*, n°7, 1950, pp. 383-390. La notion s'est ensuite banalisée pour désigner l'ensemble des agents contrôlant l'accès à la publicité.

⁶ Pour la musique classique, Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au 19^e siècle*, Paris, Fayard, 2000.

coopératif, tantôt concurrentiel d'ajustements, d'échecs répétés et de réussites exploitées, ils transforment des conditions sociales de possibilité virtuelles en une mise en correspondance pratique – et, en réalité, jamais parfaitement homologue, ce qui constitue l'un des ressorts de la dynamique de transformation des champs – entre l'espace des publics et l'espace des producteurs. Il ne s'agit pas pour eux de révéler un goût latent dans certaines fractions de classe pour mettre à leur disposition l'offre qu'elles attendaient sans le savoir – même si c'est là une représentation qu'ils donnent régulièrement de leur propre activité, visant à dénier leur rôle prescriptif au profit de la figure de serviteurs du public. Il s'agit de construire activement cet horizon d'attente, de former des dispositions esthétiques à partir de dispositions sociales dont ils découvrent les contours au fur et à mesure de leurs essais et erreurs.

Une structure double, ressort de l'autonomisation comme de sa fragilité

Pour étudier ces processus, il faut aussi tenir compte du fait que l'émergence du champ du jazz n'intervient pas dans un contexte vierge comme une invention *ex nihilo* : elle procède plutôt par la différenciation progressive d'un espace, qui s'appuie d'abord sur les logiques spécifiques à des contextes existants pour en capter les ressources et augmenter leur rendement. La double insertion des agents de l'autonomisation, au sein du champ musical français et au sein du champ international du jazz, détermine ainsi un ensemble de contraintes et d'appuis pour leurs entreprises.

D'une part, les intermédiaires du jazz situent leur action dans une région ambiguë du monde musical, et d'autant plus ambiguë qu'elle n'est pas ajustée à la place effective des musiciens de jazz sur le marché du travail musical. En effet, les premières générations de musiciens spécialisés restent professionnellement ancrées dans le monde des variétés d'où elles tirent l'essentiel de leurs revenus – emplois de studio d'enregistrement, de musiques de films, d'orchestres de galas et de danses, d'accompagnement de chanteur-e-s... A l'inverse, l'entreprise de légitimation menée par les intermédiaires qui tentent de créer puis d'élargir ce marché se situe d'emblée, par démarcation des vulgarités commerciales des variétés, dans l'univers de la culture lettrée, en concurrence, souhaitée sinon effective, avec la musique académique. Si l'on devine d'emblée que c'est précisément cette légitimation lettrée du jazz qui permet aux musiciens de se constituer en une sorte d'élite du marché des variétés, il reste néanmoins à comprendre pourquoi, nous le verrons, les intermédiaires qui ont le plus directement contribué à l'autonomisation du champ finissent paradoxalement par le fuir pour développer l'essentiel de leurs activités dans les variétés.

D'autre part, ces intermédiaires du jazz qui produisent l'autonomisation du champ sont d'abord des « passeurs » du jazz étasunien, c'est-à-dire des importateurs de ses musiciens et surtout de leurs disques – et pas même des traducteurs : à l'inverse des « idées »⁷, de la littérature ou de la chanson⁸, le jazz légitime est essentiellement instrumental (et non chansonnier) et ne peut bénéficier du filtre de la langue nationale pour constituer des positions de passage obligé. L'autonomisation d'un champ français du jazz consiste ainsi essentiellement à transformer ce qui est d'abord un champ de réception en un champ de production – mais un champ de production dès lors périphérique, structurellement dominé par le champ central. Il s'agit donc d'élucider les conditions de cette affirmation nationale, et de leur fragilité constitutive.

L'analyse génétique qui suit croise les fils problématiques exposés dans la trame chronologique du processus d'autonomisation afin de restituer son caractère déterminé mais non nécessaire : les transformations qui affectent le marché, les producteurs, les intermédiaires, les amateurs et les publics ne sont pas strictement synchrones, et ne s'engrènent effectivement les uns les autres que sous l'effet, essentiellement, de l'action des intermédiaires, de leurs concurrences et de leurs ajustements réciproques.

Un genre musical dénué de marché

Il faut donc d'abord rendre compte de l'état des forces initial⁹. Le *jazz-band*¹⁰ est un format orchestral apparu sur les scènes de music-hall françaises en 1917, qui associe la mise en avant inédite de la batterie et des instruments à vent, et l'usage d'une syncopation rythmique systématisée prodiguant un effet « trépidant » ou « sautillant » – et avec, un emballement corporel voire érotique selon un schème installé avec la réception de la danse *cake-walk* à partir de 1902. Au cours des années 1920, et particulièrement autour des polémiques raciales et sexuelles suscitées en 1925 par *La Revue Nègre* et sa vedette Joséphine

⁷ P. Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°145, 2002, pp. 3-8.

⁸ Au sujet d'une pratique directement comparable au jazz, en raison de la proximité des origines sociales, raciales et nationales de leurs producteurs, voir Anthony Pecqueur, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁹ L'extrait d'enquête présenté ici (O. Roueff, *Les échelles du plaisir : formes d'expérience et dispositifs d'appréciation du jazz. Une enquête sur les transformations de la culture lettrée en France au vingtième siècle*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2007) a pu bénéficier du défrichage de quelques autres travaux, notamment de l'article pionnier de Jean-Louis Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 231-245 ; et de l'histoire culturelle du jazz en France proposée par Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁰ Les expressions en italique sont des catégories alors en vigueur (sauf lorsqu'il s'agit de titres d'œuvres).

Baker, une distinction tranchée s'est imposée entre *jazz-bands nègres* et *jazz-bands blancs*, les premiers valorisés (ou dénigrés) pour leur authenticité primitive, qu'attesterait leur sensualité érotique, et les seconds pour leur capacité à civiliser cette source originelle, qu'attesterait leur virilité technique¹¹. C'est dans cette distinction raciale et sexuelle que vient se loger, à partir de 1928, l'opposition entre *jazz hot* et *straight* dans les catalogues discographiques et, par suite, sur le marché des dancings et des spectacles de music-hall. Les productions modèles du *jazz hot* (Louis Armstrong, Duke Ellington) prodiguent en effet une ferveur rythmique plus marquée et surtout valorisent les improvisations solistes ou collectives, par opposition à l'ensemble des styles qui se voient dès lors rassemblés, par les partisans du *jazz hot*, sous l'étiquette de *jazz straight* du fait qu'ils font peu de place à l'improvisation (*hot* signifie « chaud », « excitant », *ie* les techniques d'intensification improvisée, et *straight* « droit », « rigide », *ie* le suivi au pied de la lettre des partitions, les connotations morales et sexuelles de ces termes n'étant bien sûr pas anodines). Parler de productions modèles souligne qu'en réalité, ces catégories sont tout autant raciales que stylistiques : si l'effet des stratégies de production, de programmation et de promotion tend à faire se rejoindre ces deux ressorts de classification, il est fréquent de voir, dans les marges des corpus, qualifier de *nègre* une production stylistiquement éloignée des modèles mais jouée par des musiciens noirs (y compris non étasuniens)¹².

C'est en systématisant ce principe de classement que le Hot Club de France (HCF), association d'amateurs lettrés créée en 1932, construit sa position. Les quatre principaux animateurs de l'association sont en quelque sorte des lettrés illégitimes : diplômés du supérieur mais dans des écoles d'ingénieur (Pierre Nourry, Jacques Bureau), fils unique de peintres d'avant-garde mais graphiste publicitaire sans diplômes scolaires (Charles Delaunay¹³) ou héritier d'un ingénieur ayant fait fortune, éduqué par un précepteur particulier (Hugues Panassié). Plus largement, parmi les 387 membres du HCF recensés dans son agenda de 1933 à 1938, plus de 80% habitent dans les 7^e, 8^e et 16^e arrondissements parisiens ou à

¹¹ Voir O. Roueff, « Politiques d'une culture raciale : *La Revue Nègre* (1925) comme événement public », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n°2, novembre 2006, p. 65-85.

¹² La même logique raciale fonctionne aussi en sens inverse. Dans *La Nausée* (1938), Jean-Paul Sartre fait ainsi de l'interprétation par Sophie Tucker de *Some of These Days*, « belle et dure comme de l'acier », un leitmotiv : c'est en l'écoutant qu'Antoine Roquentin échappe aux marais nauséux de l'absurde existentiel. Or cette capacité de l'air à réconcilier l'être-pour-soi et l'être-en-soi, c'est-à-dire son *authenticité*, lui vient directement de son assignation raciale : n'ayant entendu que sa voix enregistrée, qualifiée de « *nègre* », Sartre croit comme beaucoup d'autres à l'époque que Tucker est de peau noire.

¹³ Voir Anne Legrand, *Charles Delaunay (1911-1988) : sa place et son rôle dans l'histoire du jazz en France durant les années 1930 et 1940*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne-Paris 4, 2005.

Neuilly-sur-Seine¹⁴. Le HCF s'emploie ainsi à constituer le *jazz hot* en genre artistique, comme une sorte d'alternative lettrée à l'hédonisme vulgaire des musiques de danse et de music-hall, et d'alternative hédoniste à l'ascétisme savant de la musique classique. La constitution d'un pôle d'intermédiation entre producteurs (à capter) et récepteurs (à conquérir) passe alors par l'établissement d'un canon esthétique (un corps de règles musicales), d'un panthéon d'artistes structuré par une hiérarchie ethno- raciale de plus en plus stricte au fil des années 1930 (Africains-Américains, Etasuniens blancs, Européens noirs, Européens blancs) et d'un répertoire d'œuvres constitué essentiellement d'enregistrements discographiques. Le HCF se dote ainsi en 1934 d'un bréviaire fixant le canon, le panthéon et le répertoire¹⁵, ainsi que d'un orchestre-vedette (le Quintette du Hot Club de France), en 1935 du magazine *Jazz Hot*, en 1936 d'une discographie exhaustive qui vaut délimitation minutieuse du panthéon et du répertoire¹⁶, en 1937 d'un label discographique (Swing, chez Pathé-Marconi), et en 1939 d'un local inauguré par l'un des hérauts du *jazz hot*, Duke Ellington, et situé au cœur de Pigalle, quartier des musiciens de danse et de spectacles.

Les formes d'expériences et les dispositifs d'appréciation que ces intermédiaires tentent d'imposer sont démarqués des usages dominants dans le champ musical. En effet, l'expérience du *jazz hot* qu'ils promeuvent s'organise autour de l'écoute amateur de disques, centrée sur l'appréciation des effets sonores (et non des procédés musicaux qui sont à leur origine, ce qui distingue alors l'écoute musicale¹⁷) et la valorisation lettrée et masculine de l'érudition discographique¹⁸. Le dispositif cardinal de ce goût est la séance commentée (plus ou moins formellement) d'audition de disques, qui renvoie la soirée dansante, certes souvent appréciée, à un divertissement secondaire. Le réseau d'une dizaine de hot clubs qui se développe en province sert de fait essentiellement à l'échange et à l'écoute de disques plus qu'à l'organisation de concerts. Le HCF parisien peine lui-même à produire des concerts rémunérés de façon régulière¹⁹ quand bien même le *jazz hot* est défini par l'unicité des prestations : l'improvisation serait ce qui advient sur le vif et une seule fois, et elle est attribuée à l'intériorité créatrice de l'instrumentiste interprète (ainsi fait Auteur), par

¹⁴ Gérard Conte, « Les mystères d'une naissance, ou les premières années du Hot Club de France », *Jazz Classique*, septembre 1999, n°7, p. 14.

¹⁵ H. Panassié, *Le Jazz Hot*, Paris, Corrèa, 1934.

¹⁶ C. Delaunay, *Hot Discography*, Paris, Jazz Hot, 1938.

¹⁷ Voir O. Roueff, « Opérations à cœur ouvert. Trois analyses du jazz dans l'entre-deux-guerres », in Rémy Campos, Nicolas Donin (dir.), *Pratiquer l'analyse musicale : une discipline musicologique et son histoire*, Genève, Droz / Conservatoire, 2009, pp. 157-195.

¹⁸ Sur l'appropriation du médium discographique et le caractère de bricolage masculin cultivé des pratiques discophiles, voir S. Maisonneuve, *L'invention du disque...*, op. cit.

¹⁹ Le HCF parvient toutefois à se faire le co-producteur, à partir de 1935, des concerts des vedettes africaines-américaines à la salle Pleyel (Coleman Hawkins deux fois, Louis Armstrong, Duke Ellington).

opposition à l'exécution littérale et à la répétition des partitions du *jazz straight* (dénué d'Auteurs, puisque les compositeurs comme les interprètes n'y sont pas, sauf exception, appréciés pour l'expression musicale de leur intériorité)²⁰. Ce paradoxe qui consiste à valoriser la performance vive sans pouvoir l'expérimenter *in vivo* le plus souvent est résolu par un usage spécifique de la technologie discographique : elle est perçue comme fixant pour l'éternité ce qui est advenu dans l'instant de l'enregistrement, et fait de l'écoute une sorte de reconstitution de la séance de studio ou du concert « à travers » l'enregistrement.

Le pôle d'intermédiation coordonné par le HCF est ainsi parvenu, en 1939, à construire le *jazz hot* comme genre musical et à en détenir le monopole en France. Mais ce monopole est marginal, au sens où personne ne le lui conteste : il n'existe pas de marché pour le *jazz hot*. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'alliance avec les musiciens professionnels spécialisés dans les emplois de solistes de *jazz-band*, qui avait permis à ses fondateurs de prendre pied dans le métier au tournant des années 1930 (*via* le magazine professionnel *Jazz Tango Dancing*), s'était rapidement transformée en concurrence, ou plutôt en une sorte de désintérêt agacé de la part des musiciens. Le HCF valorise en effet un goût amateur et lettré, centré sur le disque et non sur les prestations de music-hall et de dancing, et situant les musiciens français et blancs au bas de la hiérarchie du jazz. De plus, le HCF dispose de très peu d'emplois rémunérés à offrir à ces musiciens, qui trouvent des conditions de travail sensiblement plus intéressantes sur le marché des grands orchestres de jazz réputé « commercial » selon les amateurs de *jazz hot* – si bien que les musiciens que le HCF parvient à associer à son entreprise à partir de 1934, en tant que Quintet du Hot Club de France, sont alors en réalité des outsiders de ce marché du travail, y compris ses deux leaders Django Reinhardt et Stéphane Grapelli.

Pour bien saisir cette marginalité du HCF, il faut évoquer Jacques Canetti (frère cadet d'Elias Canetti). Il s'est fait une place au sein de la firme discographique Polydor en produisant en 1933 les tubes français de l'actrice Marlene Dietrich, et parvient ainsi à s'accaparer les quelques opérations lucratives offertes par le jazz au détriment du HCF : en juillet 1933 (soit hors saison) la production des concerts de Louis Armstrong à la salle Pleyel, dont le HCF se voit évincé, en 1934 une *Anthologie du jazz hot* en deux 78-tours (Polydor), avec un texte de pochette dû à Hugues Panassié (mais objet d'un nouveau litige), puis une émission de *jazz hot* hebdomadaire sur le Poste Parisien, de diffusion largement plus importante que Radio Lucien Lévy où Jacques Bureau tient une émission depuis 1932. En

²⁰ Voir O. Roueff, « L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz », *Tracés*, n°18, à paraître en 2010.

parallèle, Canetti prend le contrôle informel de *Jazz Tango Dancing* car il offre de meilleures opportunités aux musiciens spécialisés. Mais Canetti, de même que ces musiciens, ne visent pas à promouvoir le *jazz hot* en tant que tel : l'entreprise du HCF est pour eux sans intérêt, au double sens du terme, et ne constitue pas même l'objet d'une concurrence réelle²¹.

L'action du HCF consiste donc essentiellement, en réalité, à capter les flux transatlantiques d'échanges de disques, et secondairement de musiciens, pour se faire le principal passeur du *jazz hot* (ce que favorise la définition du jazz authentique à partir de son origine la plus inaccessible depuis la France : les productions de musiciens africains-américains en marge du marché étasunien) et à éduquer le public, les musiciens et les intermédiaires professionnels français pour les détourner des productions de *jazz-band* dominantes, le registre de la propagande et de la pédagogie étant au principe de ces activités. Mais c'est seulement grâce aux effets de la Seconde guerre mondiale dans le champ musical, sur la base des ressources organisationnelles accumulées tout au long des années 1930 que ces stratégies rencontrent leurs premiers succès.

Formation et captation d'un marché du *swing*

La donne commence en réalité à changer juste avant la guerre avec l'émergence d'un marché de la chanson juvénile, qui est aussi le premier signe esthétique-commercial de la restructuration du champ musical autour de l'alliance entre producteurs de disques et stations de radio. Comme souvent sur les marchés musicaux, c'est le succès inattendu d'un tube qui conduit les intermédiaires à déceler l'émergence d'un créneau commercial potentiellement lucratif, et à le développer alors sur le mode de la prophétie auto-réalisatrice. Johnny Hess, qui était depuis le début des années trente une vedette chansonnière grâce à son duo avec Charles Trénet et à leur style de chanson *jazzé* (empruntant aux procédés de syncopation du *jazz-band*²²), se lance en novembre 1938 dans une carrière individuelle en publiant la chanson *Je suis swing*, vendue à deux millions d'exemplaires en 1939 d'après sa biographie²³.

²¹ Sur ces épisodes, voir les témoignages de Hugues Panassié, *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946 ; Charles Delaunay, *Delaunay's Dilemma*, Mâcon, Editions W, 1985 ; Jacques Canetti, *On cherche jeune homme aimant la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1978.

²² Charles Trénet avait inauguré la figure chansonnière qui allait devenir dominante : la « vedette du disque ». Ainsi en 1937, l'interprétation de son premier tube, *Y'a d'la joie*, suit strictement la partition et se concentre sur les effets acoustiques de la prise de son, quand l'interprétation de la même chanson, la même année, par Maurice Chevalier, vedette du music-hall depuis les années 1910, tente (encore) de faire entendre une prestation scénique à travers l'enregistrement de studio (apartés parlés, adresses au public, ruptures avec le fil de la partition...). Je remercie Rémy Campos d'avoir attiré mon attention sur ce point.

²³ Ginette Marty, *Johnny Hess : swing, zazou... et sentimental*, Paris, El Ouns, 1997.

Dans les années qui suivent, les termes *swing* et *zazou* (employés dans le refrain) sont accaparés par le marché discographique – ils apparaissent dans les titres de quinze des principaux succès de l'Occupation²⁴ – et à partir de 1941, par les entrepreneurs de morale de la presse vichyste. Ces derniers stigmatisent « une jeunesse décadente » qui afficherait son hostilité au régime en arborant des cheveux longs, des costumes excentriques et des références culturelles anglo-saxonnes. Cela contribue à faire de la consommation du *swing* un instrument de provocation politique potentiel²⁵, mais probablement plus souvent un ressort d'affirmation juvénile adressé aux restrictions faites sur les pratiques de loisirs et plus largement aux « vieux » (les parents, l'école, les institutions...). Les paroles des chansons indiquent assez clairement quel est le public qu'il s'agit de viser²⁶ et ainsi, de constituer comme groupe doté de pratiques culturelles spécifiques à exploiter : la jeunesse adolescente scolarisée²⁷.

Le succès de la catégorie *swing* entraîne son adoption par les grands orchestres de bal, de music-hall et de radio et le développement de leur répertoire jazzé – le *jazz-band* de Raymond Legrand devient par exemple l'orchestre de Radio-Paris, la station contrôlée par les autorités allemandes. Les spécialistes des *jazz-bands* bénéficient alors du départ de la plupart des musiciens étasuniens et plus largement étrangers, et voient ainsi leurs opportunités d'emploi se multiplier²⁸. Le HCF profite lui aussi de ces succès commerciaux pour améliorer sa position comme impresario auprès de ces musiciens, et les orienter ainsi vers le créneau du *jazz hot* qu'il s'agit d'élargir tout en captant les bénéfices. S'il cesse toute activité entre septembre 1939 et octobre 1940, Charles Delaunay – cheville ouvrière du HCF quand Hugues Panassié en est l'autorité critique (voir encadré) – profite néanmoins de ses permissions pour réaliser, de février à avril 1940, des enregistrements édités par Swing. Par là, il se positionne

²⁴ Parmi les produits dérivés, le marché de la photographie de vedettes, que le *fan* (terme qui apparaît significativement à ce moment) fait signer d'un autographe, se développe avec celui de la presse magazine (*Vedettes* est par exemple créé en novembre 1940).

²⁵ Voir Mike Zwerin, *Swing Under the Nazis. Jazz as a Metaphor for Freedom*, New York, Cooper Square Press, 2000 [1985].

²⁶ *Je suis swing* s'adresse à ceux qui apprécient le *jazz hot* et oppose « l'esprit swing » au goût classique tout en l'associant à une sexualité (masculine) affranchie. *Le swing à l'école* reprend la même opposition entre « l'esprit swing », léger et badin, et la culture classique des parents (bourgeois) comme de l'école. Etc.

²⁷ Sur les conditions de possibilité de ce processus, liées au creux démographique produit par la Première guerre mondiale, à l'instauration de la gratuité des classes secondaires des lycées (238 000 élèves en 1929, 429 400 en 1939), à la mise en place de lieux de socialisation para-scolaire des adolescents à travers les « mouvements de jeunesse » et leurs pratiques militantes, culturelles et/ou sportives, ainsi qu'à l'avènement de politiques publiques de la jeunesse sous le Front Populaire et surtout le régime de Vichy, voir Antoine Prost, *Education, société et politiques Une histoire de l'enseignement de 1945 à nos jours*, Paris, Seuil, 1997 [1992], p. 87sq.

²⁸ Outre l'obligation de faire viser au préalable les programmes de concerts, de radios et d'enregistrements, seuls les œuvres dues à des compositeurs juifs ou étasuniens sont strictement interdites – nombre de titres sont alors francisés et certains musiciens ou éditeurs récupèrent des royalties en remplaçant les noms des auteurs par les leurs.

d'emblée comme un allié cardinal des musiciens spécialisés dans le swing et l'improvisation soliste, ce que le HCF n'était pas parvenu à faire durant les années 1930. Dès le 19 décembre 1940, il organise un premier Festival de Jazz Français à la salle Pleyel avec le Quintette du HCF en tête d'affiche. La location étant close en une journée (Django Reinhardt est déjà devenu une vedette), une deuxième soirée est ajoutée, confirmant à Delaunay qu'il y a une opportunité à saisir.

Le partage de l'autorité au HCF

Charles Delaunay est le fils des peintres d'avant-garde Sonia et Robert Delaunay, dessinateur pour le compte de sociétés publicitaires. Panassé est rentier, héritier d'un ingénieur qui a fait fortune en découvrant et développant des mines de manganèse russes. Il vit le plus souvent dans un château de l'Aveyron acheté par son père, s'identifiant à un « homme de lettres » dont l'autorité critique (journaliste et co-directeur artistique du label Swing) suffit à construire la position. Delaunay prend en charge, d'abord avec Pierre Nourry (étudiant ingénieur), les diverses activités d'organisation, et centralise ainsi de fait l'accumulation primitive de capital du HCF (y compris au sens propre, puisqu'il passe ses journées dans son bureau à l'étage du local du HCF, où se retrouvent musiciens et amateurs). Cette division du travail est la base de la concurrence à venir entre les deux chefs de file.

La même stratégie de captation « hot » du marché « swing », si l'on peut dire, est à l'origine de la création du Jazz de Paris en 1941, par Delaunay (administrateur et impresario) et Alix Combelle (arrangeur et chef d'orchestre). Spécialisé dans le style *hot*, l'orchestre multiplie les concerts et les tournées, apparaît dans quelques films et enregistre avec des vedettes de la chanson (Charles Trénet et Jacques Pills notamment). Le créneau est suffisant pour que deux autres orchestres *hot* parviennent à tourner durant toute la guerre. S'ils ne sont pas administrés par Delaunay, les orchestres d'Aimé Barelli et d'André Ekyan sont néanmoins régulièrement programmés par le HCF et enregistrés par Delaunay (dans diverses compagnies). La marque Swing permet de même à Delaunay de s'allier les musiciens, avec plus d'une centaine de disques édités dans les années 1940²⁹. Il produit aussi en 1941 une *Anthologie du Hot Club de France* éditée conjointement par la Voix de son Maître, EMI et Brunswick, composée de trente disques.

L'autre filon que le HCF parvient à capter est celui de la pratique musicale amateur. Ainsi, les hot clubs se multiplient (de 5 en 1939, à 37 en janvier 1945³⁰), et le HCF attise le processus en organisant des tournois nationaux annuels. Ces tournois permettent aux

²⁹ Michel Ruppli, *Discographie Swing*, Paris, AFAS, 1989.

³⁰ L. Tournès, *New Orleans sur Seine...*, op. cit., p. 71.

orchestres qui se succèdent sur scène de se produire devant un public d'initiés, et d'espérer séduire un jury de journalistes et de musiciens professionnels produisant un classement et attribuant parfois des prix. Ils ont été créés en 1937 et poursuivis en 1938 et 1939 avec seulement quelques orchestres parisiens. L'édition du 19 décembre 1941 (puis celles de 1942, 1943 et 1944) rassemble une trentaine d'orchestres dont certains sont venus de province : les prix sont presque systématiquement attribués à ces derniers alors qu'ils sont minoritaires, dans l'optique d'attacher les publics provinciaux au HCF parisien (à partir de 1943, quelques hot clubs de province organisent aussi des tournois régionaux). Ils permettent qui plus est à celui-ci de repérer de jeunes talents et de leur offrir des opportunités professionnelles en les plaçant auprès de musiciens établis : la plupart des musiciens qui entrent sur le marché durant et après la guerre sont issus de ces tournois amateurs. Le HCF se lie ainsi toute une génération musicienne.

« J'ai pas eu de pot d'être tombé sur Claude Bolling »

Lors de notre entretien, un ancien pianiste amateur présente les tournois du HCF comme un sas d'entrée décisif. Etudiant à l'Ecole des Mines de Paris et membre du HCF, il anime au piano les soirées étudiantes en tant que leader.

« Pour les concerts, comment ça se passait ? – J'étais en contact avec les gens des grandes écoles justement, donc après que je sois sorti des Mines. – Ceux qui organisaient les soirées ? – Oui, c'est ça. Et ils m'appelaient quand ils avaient comme ça une soirée, et ils me demandaient si je pouvais jouer, c'était moi qui devait me débrouiller pour trouver des musiciens. Ils me confiaient le truc et je trouvais des musiciens. – Vous aviez un carnet d'adresses... – J'avais un carnet d'adresses, je les appelais. Alors il y avait un cachet de tant, il fallait se débrouiller avec, c'était toujours délicat, celui qui avait trouvé l'affaire avait droit à un peu plus, enfin c'était la règle, et puis autrement on distribuait le cachet aux autres. – C'était substantiel ? – Pour l'époque, c'était pas mal, je ne sais pas dire de chiffre, mais c'était pas mal... ça valait le coup, quoi, ça valait le coup » (entretien avec un ancien pianiste amateur, 25 mars 2003).

A la question portant sur les raisons qui l'ont fait renoncer à investir la carrière musicienne alors qu'il avait les ressources pour le faire, il répond qu'il s'est inscrit au tournoi de 1942 et n'a obtenu que le second prix. Claude Bolling obtient en effet le premier prix, et devient par la suite une figure du jazz français.

La Libération du marché *hot*

Le marché du *swing* et du *hot* connaît une nouvelle expansion à la Libération. Là encore, le HCF parvient à tirer les bénéfices de la formation d'un public potentiel qu'il n'a pas directement suscité. Surtout, cette entreprise s'accompagne d'un déplacement des efforts. Il s'agit désormais moins de créer un public que d'inculquer à un public existant de nouvelles formes d'expérience du jazz. De même, il s'agit moins d'élargir le cercle des musiciens amateurs que de les professionnaliser : s'observent alors les prémises d'une redéfinition du jazz en des termes non plus amateurs, mais musiciens.

Ainsi, la présence de l'armée étasunienne à partir de l'été 1944 s'accompagne non seulement de la mise en place d'activités de divertissement destinées aux troupes, mais aussi d'une intense activité de propagande auprès de la population civile libérée, qui passe en particulier par la valorisation de « la musique américaine », *i.e.* notamment le jazz, *via* les V-discs (les « disques de la victoire ») distribués aux troupes et bientôt aux civils, par des tournées d'orchestres et par une émission et les intermèdes de The American Forces Network

(antenne française de Voice of America basée à Washington). Le succès de ces émissions et des bals ou spectacles ouverts aux civils engage alors notamment les radios et quelques firmes discographiques établies en France à investir le créneau.

Le HCF capte ces succès selon plusieurs voies. Premièrement, les invitations de musiciens étasuniens au local de l'association permettent de l'associer à leur prestige, d'autant plus que les séances improvisées qui s'ensuivent, parfois photographiées par la presse voire retransmises à la radio, sont l'occasion pour les musiciens amateurs de se produire avec eux. Deuxièmement, le réseau des hot clubs se développe grâce notamment aux échanges discographiques : ils passent de 29 à l'été 1944 à 77 en septembre 1947³¹. Troisièmement, la reprise des tournois amateurs annuels en janvier puis décembre 1945 attire des orchestres de plus en plus nombreux (ils atteignent la centaine en 1948), si bien qu'ils doivent être organisés en deux étapes, seuls les vainqueurs des tournois régionaux se retrouvant à Paris³². Quatrièmement, le premier numéro de la nouvelle série de *Jazz Hot* (octobre 1945) est vite épuisé, nécessitant un second tirage, et sa pagination augmente dans les premiers mois de 1946. L'édition des partitions de thèmes diffusés sur les radios rencontre elle aussi un grand succès : systématisée dans chaque numéro dès 1945, elle devient une activité indépendante source de profits. Cinquièmement, les concerts deviennent bimensuels à l'Ecole Normale de Musique et se multiplient aussi dans les salles plus importantes. S'ils ne sont pas à chaque fois produits directement par le HCF, l'intermédiation de Charles Delaunay est quasi systématique.

Enfin, le HCF développe sa mainmise sur le créneau discographique du *jazz hot*. Deux firmes discographiques sont ainsi créées dès 1945 par des membres du HCF, et rencontrent un succès immédiat. Jazz Disques créé par Léon Cabat, qui devient en 1948 Vogue par l'association avec Delaunay, et Blue Star créé par Nicole et Edouard Ruaut, qui deviendra Eddy Barclay vers 1950, prennent pied sur le marché en achetant quantité de licences d'exploitation des catalogues étasuniens, où les petits labels de jazz se multiplient³³. Dès 1948-1950, ce sont les deux principaux labels de jazz et de chanson de variétés français, qui se partagent le territoire avec la major Philips³⁴ jusqu'à la fin des années 1950, moment où,

³¹ On compte entre 2 200 et 5 000 adhérents en 1949 (L. Tournès, *New Orleans sur Seine*, op. cit., p. 96) : il s'agit bien d'une pratique distinctive, sorte d'excroissance savante (et masculine) des amateurs scolarisés de *swing* et de *surprise-parties*.

³² Annonce dans *Jazz Hot*, n° 1, octobre 1945, p. 9.

³³ Voir Timothy Dowd, « Charting Race: the Success of Black Performers in the Mainstream Recording Market, 1940 to 1990 », *Poetics*, n° 30, 2002, p. 87-110.

³⁴ Plus précisément l'un de ses directeurs artistiques, Jacques Canetti, devenu directeur du Théâtre des Trois-Baudets, et Polydor ayant été racheté par Philips : il promeut entre autres la « chanson rive gauche » et s'associe

nous le verrons, les majors internationales réinvestiront le marché français – puisqu'on l'aura compris, c'est bien l'absence des agents dominants du champ central, étasunien, qui permet à ces intermédiaires français monopolisés par le HCF de construire leurs positions de prescripteurs et de former un marché spécifique pour le *jazz hot*.

Le jazz comme « langage musical » : définition d'une compétence légitime et disqualification des amateurs

L'ensemble des activités du HCF consiste donc en somme à capter le marché en expansion du *swing* pour le retraduire en goût pour le *hot*, et s'en faire ainsi le passage obligé³⁵. Cela suppose de conquérir de nouveaux publics, on l'a vu avec les hot clubs, les concerts, la production discographique, etc., mais cela suppose aussi de contribuer à la spécialisation de musiciens dans le *jazz hot* afin d'alimenter ce marché. On l'a entr'aperçu avec les tournois d'orchestres amateurs, mais il faut y insister car le « développement professionnel »³⁶ des musiciens de jazz est une condition sine qua non de la formation du champ, et car c'est ici que s'observe le mieux la façon dont l'action des intermédiaires sur la production est d'abord régulée par la tentative d'agir sur la réception – le HCF s'emploie à produire (ou selon les cas à contribuer, à capter) de nouvelles formes d'expérience du jazz associées à des dispositifs d'appréciation eux-mêmes inédits.

Les tournois amateurs sont ainsi présentés par Delaunay et Panassié comme une activité cardinale pour leur stratégie de conquête du champ musical : il s'agit d'y puiser les futurs musiciens professionnels, de se les allier par la même occasion, et donc de les « professionnaliser ». Ce changement est perceptible dès 1945, à travers les directives données par Charles Delaunay aux orchestres amateurs qui s'inscrivent au tournoi annuel de décembre : appel à la rigueur technique, mise en concurrence « émulative », constitution de fichiers de musiciens pour capter les amateurs et améliorer les appariements, sollicitation de musiciens professionnels pour susciter conseils et recrutements, réalisation de maquettes destinées aux employeurs potentiels.

avec Boris Vian pour quelques éditions de jazz (Canetti, Vian, Michel Legrand et Henri Salvador éditeront aussi les premiers *rocks* français en 1955).

³⁵ Sur la construction de l'autonomie comme position de « passage obligé », par la captation d'intérêts hétérogènes et leur retraduction dans les intérêts spécifiques d'un agent ou d'un pôle d'agents, imposant ainsi des normes auto-déterminées, on s'inspire librement de Bruno Latour, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1989. Faute de place, on ne peut développer sur l'apparition éphémère de fédérations concurrentes de clubs d'amateurs ou la continuation du travail de propagande pour le *jazz hot* via les émissions radiophoniques, la revue *Jazz Hot*, les communiqués de presse ou les programmes de concerts.

³⁶ Voir A. Abbott, *The System of Professions...*, op. cit.

Dans la même perspective, le renouvellement de la rédaction du magazine *Jazz Hot*, qui reparait dès octobre 1945, place en quelques numéros André Hodeir en position d'autorité critique – il devient d'ailleurs rédacteur en chef, à la place de Delaunay accaparé par ses activités d'impresario, de tourneur et de producteur, de novembre 1947 à la fin de 1951³⁷. Hodeir est non seulement musicien professionnel, mais aussi, propriété rare dans les métiers de la variété et du jazz, doté de trois premiers prix du Conservatoire de Paris (harmonie, fugue, histoire de la musique), et compositeur de musique contemporaine membre de l'avant-garde en cours de constitution autour de Pierre Boulez. Autant dire que ses écrits sur le jazz valorisent une forme d'expérience ancrée dans le « graphocentrisme » de la musicologie³⁸. Il s'agit pour lui d'analyser le « langage » du jazz tel qu'il peut être saisi sur des partitions. De même, sa pratique d'analyse et de critique vise à éduquer les musiciens, c'est-à-dire à « élever leur niveau » en termes non pas de technique instrumentale, mais de « complexité » musicale (l'extension des procédés d'improvisation, harmoniques essentiellement, à disposition des solistes improvisateurs).

Ce point est essentiel, car *Jazz Hot*, créé en 1935 pour former les auditeurs et leur faire apprécier le jazz défini comme authentique, devient à partir de 1946-1947 un magazine orienté en partie vers la formation des musiciens : le registre est musicien, et non plus amateur – plus précisément, l'amateurisme se voit réduit à la mélomanie d'auditeur, tout juste susceptible d'être prolongée par une pratique instrumentale disqualifiée comme rudimentaire, et les musiciens légitimes ne peuvent plus être que professionnels et dotés de savoirs formels sur leur pratique. Ainsi, Hodeir et Hubert Rostaing (bientôt remplacé par Albert Ferreri, tous musiciens professionnels) créent une nouvelle rubrique, « En parlant d'arrangement », où ils analysent des retranscriptions d'œuvres discographiques (*i.e.* non pas les partitions commercialisées des thèmes, mais leurs versions arrangées et interprétées par un orchestre réputé). Ils livrent par ce biais aux musiciens des rudiments formalisés d'harmonie, d'orchestration et d'utilisation des grilles d'accords. C'est donc dès le premier numéro d'octobre 1945 qu'apparaît l'entreprise de « musicologisation » du jazz. Dans la même

³⁷ Les trois autres principaux rédacteurs du moment sont Frank Ténor, étudiant ingénieur, Boris Vian, ingénieur, musicien de jazz et écrivain, relais cardinal vers les sociabilités et les alliances dans le milieu éditorial, et Lucien Malson, étudiant en philosophie, chargé de donner ses lettres de noblesse intellectuelle à la critique de jazz (Malson est l'auteur de l'ouvrage sur les « enfants sauvages » qui a fait référence pour montrer que l'humanité est acquise par la socialisation, et notamment par l'apprentissage du langage, catégorie nodale comme on va le voir : Lucien Malson, *Les enfants sauvages*, Paris, 10/18, 1964).

³⁸ Sur le « graphocentrisme » de la musicologie et des pratiques musicales académiques (où l'œuvre est identifiée à son inscription graphique), voir Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Rémy Campos, Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle », *Acta Musicologica*, vol. 77, n° 2, 2005, p. 151-204.

logique, Hodeir publie un « ABC du jazz » en neuf parties, synthèse du manuel de type solfégique³⁹ qu'il a publié en 1945⁴⁰.

Ce dernier ouvrage s'emploie donc à transformer le jazz en un langage musicien : ses prises esthétiques et son histoire sont réélaborées par la systématisation de la métaphore langagière. Il s'agit de faire du jazz non plus un ensemble d'effets esthétiques appréciés sur disques, et éventuellement reproduits par imitation sur l'instrument, mais un répertoire de procédés musiciens analysés sur les partitions et les retranscriptions. L'histoire du jazz est alors dédoublée : « derrière » la succession discrète des styles d'improvisation ou d'arrangement prodigués par chaque grand musicien, un stock de procédés existant pour lui-même (bien qu'impulsé par le génie des grands inventeurs) s'agrandirait et se complexifierait en continu. Les musiciens seraient au service de la Musique de Jazz, dont ils illustreraient la grandeur, et qui prend alors des majuscules ainsi qu'un codicille essentialisant, « elle-même » (la musique de jazz *elle-même*).

L'un des aspects les plus significatifs de l'ouvrage tient à l'utilisation du schème racial qu'on a vu fonder les formes prescrites de l'expérience du *jazz hot* dès les années trente. En effet, il est d'un côté réaffirmé : « *le jazz est purement et spécifiquement nègre* », puisque « *l'homme noir* » est certes égal à « *l'homme blanc* » mais « *se réalise le plus complètement [dans] le domaine sensoriel, et par conséquent en art* » (il serait naïf, de plain-pied avec la nature, artiste par naissance, doté d'une sensibilité « *pure, ardente et primitive* », il créerait donc du beau en toute inconscience)⁴¹. Mais de l'autre côté, le problème posé par cette assertion pour des musiciens et des auditeurs blancs est résolu non plus dans le registre sensible (s'imprégner de la « sensibilité nègre », selon le modèle précédent), mais dans le registre de l'apprentissage technique d'une « *langue étrangère* », qui se « *comprend* » ou pas : il s'agit de se hisser, en tant qu'auditeur, à la hauteur de sa complexité supposée. Par conséquent, il existe des musiciens qui le parlent « *purement* », « *les Noirs et quelques très rares Blancs* », et d'autres qui le parlent avec un « *accent* », « *tous les autres musiciens de race blanche* »⁴².

Selon la même logique, si l'ouvrage s'adresse aux auditeurs et aux instrumentistes amateurs, c'est pour les doter d'une compétence musicienne qui serait seule à même d'assurer

³⁹ André Hodeir, « ABC du jazz », *Jazz Hot*, n°26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, octobre 1948-juin 1949. Sur l'importance de la métaphore alphabétique (les notes équivalant à l'alphabet, les gammes, accords... à des règles de grammaire, etc.), voir Antoine Hennion, *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 1988.

⁴⁰ A. Hodeir, *Le jazz, cet inconnu*, Paris, Editions France-Empire, 1945.

⁴¹ A. Hodeir, *Le jazz, cet inconnu*, op. cit., p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 22.

des appréciations légitimes. Cette compétence étant supposée complexe, elle nécessiterait un long et sérieux apprentissage qui en fait une disposition rare – l’ouvrage se termine ainsi par une méthode d’auto-formation à l’écoute, basée sur l’ascétisme de l’effort et du hissement de soi aux sommets de la compétence quasi-musicienne. Le registre élitiste est donc explicitement assumé : seuls les meilleurs musiciens, formés à l’analyse, possèderaient pleinement cette compétence, et les auditeurs et amateurs ordinaires ne pourraient en acquérir qu’une version dégradée – sauf, donc, à se faire quasi-musiciens. Autrement dit, l’expérience amateur du jazz est disqualifiée sans appel. Le rythme *swing* apparaît dès lors comme une catégorie cardinale du fait de son ambivalence (équivalente au *groove* d’aujourd’hui). En effet, l’édiction des règles techniques du jazz comporte un danger démocratique qui pourrait saper la position élitiste adoptée par Hodeir : si le jazz peut s’apprendre comme un langage, le tout-venant pourrait le maîtriser⁴³. Il s’agit donc de préserver *in fine* un petit espace rétif à l’objectivation, et disponible exclusivement aux initiés. La sensation du *swing* vient en quelque sorte couronner l’ascèse : passé par un apprentissage quasi-scolaire, l’amateur peut alors prétendre toucher ce « quelque chose » qui, quant à lui, ne s’apprend pas – mais rien ne le lui garantit, tout auditeur de bonne volonté n’étant pas nécessairement homme de goût. Le *swing* serait ainsi, en dernière instance, « *une manière de faire vivre le rythme* » : il « *appartient au domaine de l’émotion, il est donc vain de chercher à l’expliquer* » ; et dans le même temps, l’auditeur qui « *ne ressent pas* » le *swing* a une opinion sans valeur⁴⁴.

L’occasion du *bebop* : un style formel comme point de cristallisation

Cette nouvelle forme d’expérience musicienne du jazz, formalisée notamment par André Hodeir, rencontre en 1946 une opportunité inespérée : la réception du *bebop*, style d’improvisation produit par des outsiders bien dotés du champ central comme une manière de jouer *avant-gardiste*⁴⁵. En effet, ces derniers entreprennent alors un réinvestissement sélectif systématique des pratiques du jazz, dans le but explicite d’élever les barrières techniques à l’entrée et de renvoyer leurs aînés au passé⁴⁶. Les deux procédés les plus saillants de cette nouvelle appropriation sont l’accélération des tempos, qui exige une virtuosité instrumentale à

⁴³ C’est le dilemme structural des institutions scolaires prises entre méritocratie et reproduction sociale. Voir P. Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Le reproduction*, Paris, Minuit, 1970.

⁴⁴ A. Hodeir, *Le jazz, cet inconnu*, op. cit., p. 56-58.

⁴⁵ Voir Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop: a Social and Musical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.

⁴⁶ Charlie Parker, Max Roach, Thelonious Monk, Charlie Christian, Kenny Clarke, Bud Powell, Dizzy Gillespie en sont les figures « pionnières » selon l’historiographie hagiographique.

toute épreuve, et l'utilisation de procédés essentiellement rythmiques et harmoniques empruntés (plus ou moins directement) aux compositeurs académiques de l'entre-deux-guerres, non seulement pour l'arrangement des thèmes mais aussi pour la réalisation des improvisations⁴⁷.

Il faut ainsi prendre toute la mesure de cet événement d'apparence mineure, qui voit en avril 1946 les habitués du local du HCF, essentiellement des musiciens professionnels, venir écouter deux disques signés Dizzy Gillespie (alors inconnu en France) tout juste reçus des Etats-Unis par Delaunay⁴⁸. Ces habitués sont en nombre grandissant au fur et à mesure que se répand, au sein du milieu d'interconnaissance centré sur le HCF, la rumeur selon laquelle une innovation déroutante aurait eu lieu⁴⁹. Delaunay charge alors André Hodeir, l'expert-musicien, de rendre raison de l'innovation dans *Jazz Hot*, avec une analyse des enregistrements qui paraît dès le mois de mai 1946. Il y manifeste son admiration musicienne pour l'audace et le génie de ces collègues jusque-là inconnus. L'article s'intitule « Vers un renouveau de la musique de jazz ? » et exprime un enthousiasme que l'on pourrait résumer par cette formule : « enfin des œuvres à la hauteur ».

Cet article est cardinal pour deux raisons. D'une part, il associe d'emblée la valorisation du *bebop*, comme style moderne qui renvoie les autres styles au passé, à la forme d'expérience musicienne qu'Hodeir et Delaunay s'emploient, avec quelques alliés, à promouvoir depuis 1945. Il faut relever ici que l'une des conditions de possibilités de la réussite de l'entreprise d'imposition à laquelle cette réception du *bebop* fournit une occasion idoine tient à l'évolution du profil social des musiciens alliés au HCF. Les jeunes musiciens qui entrent dans la profession durant et après la guerre empruntent presque tous la voie des tournois d'amateurs puisque c'est le HCF qui devient le principal *gate-keeper* du marché *hot* et qu'il tend à valoriser ses propres recrues dans ses programmations, ses enregistrements et ses critiques. Ce sont donc initialement des membres des hot clubs, ce qui signifie, on l'a vu, qu'il s'agit essentiellement de jeunes lettrés – par opposition aux musiciens des grands orchestres de la génération précédente, le plus souvent d'origine populaire et dénués de diplômes scolaires. On peut ainsi supposer qu'ils sont prédisposés à investir cette forme savante et esthète d'expérience du jazz.

⁴⁷ Cela signifie que le rapport à la grille d'accords se fait plus difficile à maîtriser : l'éventail des notes possibles pour réaliser une improvisation est à la fois plus large et plus contraint (il s'agit en gros de maîtriser les règles d'extension et de retournement d'accords définies par la musicologie classique, et ce suffisamment pour les exploiter sur le vif, sur des tempos rapides).

⁴⁸ Il s'agit de *Shaw 'Nuff – Lover Man* (Guild 1002, 1945) et *Hot House – Salt Peanuts* (Guild 1003, 1945).

⁴⁹ Voir parmi d'autres le témoignage de C. Delaunay, *Delaunay's dilemma*, op. cit., p. 164-165.

D'autre part, l'article de Hodeir vaut déclaration de guerre à Hugues Panassié, renvoyé du même coup au passé des formes d'expérience amateurs. En effet, le partage des rôles instauré avant-guerre entre Panassié, autorité critique, et Delaunay, intendant du HCF, ne satisfait plus le second en 1945, alors que l'accumulation primitive de capital réalisée durant la guerre le situe désormais en position centrale au sein du marché en expansion. La première tension visible concerne la revue *Jazz Hot*. Panassié, replié à Montauban sous l'Occupation et quasi-inactif jusque-là, reprend la direction de la nouvelle série. Delaunay engage de son côté, on l'a vu, de nouvelles plumes qu'il s'est alliées durant ou juste après la guerre. De plus, Panassié continue de percevoir les rétributions des ventes des disques de la marque Swing à égalité avec Delaunay, alors que depuis 1940, il n'a réalisé que quatre séances d'enregistrement quand Delaunay en organisait cent trente-et-une⁵⁰. Aussi, pour la première fois, Delaunay n'envoie les nouveautés à Panassié qu'après en avoir confié l'analyse à Hodeir : l'autorité du critique, qui s'est notamment construite par le repérage des nouveaux talents et des innovations, se voit sapée. Panassié ne s'y trompe pas, et s'empresse à son tour de parler du *bebop*, mais pour tenter de le disqualifier : le *bebop* ne cadre pas avec les formes d'expérience qu'il promeut et qui ont fondé son autorité, et ce d'autant moins qu'il est utilisé par ses adversaires pour élaborer et prescrire des formes d'expérience concurrentes. En décembre 1946, il démissionne de *Jazz Hot* car la revue devient selon lui « une feuille de publicité réservée à quelques musiciens re-bop »⁵¹, et crée le *Bulletin Panassié*, brochure ronéotypée qu'il distribue aux hot clubs.

La concurrence s'exacerbe tout au long de l'année 1947. En septembre, Delaunay parvient à faire rompre le contrat qui le liait à Panassié pour l'exploitation de la marque Swing, et en informe les hot clubs. Il ne reste plus à Panassié que la présidence du HCF et de la Fédération française des hot clubs. Il s'appuie sur ces derniers pour être réélu président et exclure Delaunay du HCF lors de l'assemblée générale du 2 octobre 1947⁵². Seuls les hot clubs de Bordeaux, Angers, Rennes et Paris soutiennent Delaunay et démissionnent du HCF

⁵⁰ Voir M. Ruppli, *Discographie Swing*, op. cit. Qui plus est, Panassié émet des réserves presque systématiques sur les enregistrements de son collègue, du fait qu'elles sont réalisées par des musiciens français, et non étasuniens.

⁵¹ *Bulletin Panassié*, 25 septembre 1947, cité par L. Tournès, *New Orleans sur Seine*, op. cit., p. 107. Durant quelques années, les graphies re-bop, be-bop et bebop sont utilisées indifféremment. Le déclencheur de la démission est l'éditorial que Delaunay publie en octobre, dans le *Jazz Hot* n°9 : il s'intitule « Appel à la tolérance » et entérine la prise de pouvoir de Delaunay en renvoyant implicitement Panassié au sectarisme que lui-même dénonçait quelques mois plus tôt.

⁵² On trouvera un récit circonstancié de cet épisode dans L. Tournès, *ibid.*, p. 108-109 ; et Philippe Gumpłowicz, « Au Hot Club de France, on ne faisait pas danser les filles », in P. Gumpłowicz, Jean-Claude Klein (dir.), *Paris 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, 1995, p. 167-182. Parmi de nombreux témoignages, dont le volume indique la valeur d'événement inaugural du champ du jazz acquise par l'épisode : F. Ténor, *Je voulais en savoir davantage*, Paris, Albin Michel, 1997.

pour rejoindre la Fédération des hot clubs français que ce dernier crée dans la foulée. Le jeu des ralliements et des créations de nouveaux hot clubs par l'une ou l'autre des fédérations continue durant quelques années. Mais il pèse en réalité assez peu. D'une part, outre ses contrats d'agent et de tourneur, Delaunay conserve le contrôle du HCF de Paris et de son local, c'est-à-dire de toutes les activités qui y sont centralisées : *Jazz Hot*, les labels Swing, Jazz Selection et bientôt Vogue, l'édition de partitions et la sociabilité musicienne parisienne. D'autre part, les formes d'expérience prescrites par Delaunay et ses alliés sont musiciennes : l'appui sur les amateurs des hot clubs devient moins utile. Et de fait, si le nombre de hot clubs, toutes fédérations confondues, continue de croître jusqu'en 1952, les hot clubs ont quasiment disparu à la fin des années 1950 – et Delaunay dissout ainsi le Hot Club de Paris, dont l'activité s'était réduite à quelques conférences, en 1958.

La « guerre du jazz » : les prises à parti publiques du jazz comme ressource

A partir de cette opposition inaugurale, les évolutions qui suivent peuvent se décrire comme une sorte d'alignement progressif des différents agents et institutions autour de cette ligne de front. Pour le saisir, il faut d'abord s'arrêter sur deux séries de facteurs externes au petit monde étudié, qui contribuent très directement à accentuer sa polarisation entre le jazz moderne valorisé par le pôle figuré par Delaunay, et le jazz désormais qualifié de traditionnel valorisé par le pôle figuré par Hugues Panassié. A partir de l'été 1947, le jazz se voit en effet médiatisé car pris à parti au sein des débats intellectuels publics. C'est ainsi qu'il faut comprendre la marginalisation de Panassié dans la presse culturelle : d'abord invité à illustrer ses thèses raciales, il se voit peu à peu exclu des réseaux éditoriaux et intellectuels liés à la médiatisation des sociabilités lettrées de « Saint-Germain-des-Prés », dont l'un des thèmes est celui des « caves à jazz » d'une « jeunesse existentialiste ».

Premièrement, le jazz étant défini comme « américain », il se trouve associé de façon plurivoque aux polémiques que suscite le début de la « guerre froide ». Le jazz s'inscrit notamment, avec le roman policier et le cinéma, dans la publicité faite à la « culture américaine » par des intellectuels de gauche et d'extrême-gauche soucieux de s'allier « la jeunesse » en valorisant un certain hédonisme, d'échapper en partie à l'alternative imposée par le champ politique (avec ou contre l'URSS) et/ou de se démarquer du rigorisme culturel prescrit par la presse et les organisations communistes⁵³. Ces positionnements se comprennent

⁵³ Jean-Pierre A. Bernard, *Paris Rouge 1944-1964. Les communistes français dans la capitale*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 71. On consultera le 5^e numéro de la revue *America. Cahiers France-Amérique Latine*, paru en

en effet dans le cadre de l'opposition du PCF et des syndicats qui lui sont associés, ainsi que du Rassemblement pour la France (RPF), aux accords « Blum-Byrne » signés le 28 mai 1946 – qui préfigurent le Plan Marshall appliqué entre 1948 et 1952 et la signature du traité de l'OTAN en 1949. Ouvrant le marché français aux produits étasuniens, et en particulier aux films, en échange de l'effacement partiel de la dette française et d'un prêt avantageux, ces accords sont en effet interprétés par leurs opposants comme une abdication française face à l'impérialisme économique et culturel étasunien. Quand il est valorisé, le jazz est alors présenté tantôt comme un produit de la « modernité américaine », tantôt comme l'expression de la classe prolétaire noire elle aussi victime de l'impérialisme étasunien, bourgeois et blanc.

Deuxièmement, si le jazz est défini comme « américain », il l'est donc aussi comme « noir ». Sous cet angle, il est alors associé aux polémiques sur la décolonisation, dans le prolongement critique de la « négrophilie » de l'entre-deux-guerres. Le premier numéro de *Présence Africaine*, revue intellectuelle destinée à soutenir les mouvements d'émancipation sur une ligne modérée (au sens d'alliée mais distincte de celle du PCF et de l'URSS), fait par exemple une place au jazz, au point d'inviter Hugues Panassié à faire partie du comité de rédaction pour y illustrer ses thèses raciales⁵⁴. Les oppositions politiques (Panassié est situé à l'extrême-droite) s'effacent devant la logique raciale et l'occasion d'adresser une pique à l'Amérique. Il est alors d'autant plus significatif qu'elles reprennent le dessus quelques mois plus tard – le dernier article de Panassié pour *Présence Africaine* date de février 1949.

C'est qu'à partir de cette année-là, il n'est presque plus invité dans la presse intellectuelle de gauche : le HCF et ses réseaux sont parvenus à légitimer le *bebop* et à l'associer aux valeurs de *modernité*, et à convaincre les intellectuels et artistes qui s'intéressent au jazz que Panassié et la défense du jazz *traditionnel* sont choses réactionnaires. Pour cela, il a suffi au HCF de capter (à nouveau) l'association du jazz à la médiatisation des sociabilités juvéniles et lettrées de Saint-Germain-des-Prés. La publicité polémique faite au couple Beauvoir / Sartre et aux « caves » du quartier (significativement qualifiées d'« existentialistes ») met en effet en scène un style de vie lettré qui croise logiques intellectuelles et politiques, logiques générationnelles et sexuelles – particulièrement bien illustrées par les deux films de Jean Becker (*Rendez-vous de juillet*, 1949) et de Marcel Carné

mai 1947, consacré au jazz et coordonné par Delaunay, avec des journalistes de (ou alliés à) *Jazz Hot*, ainsi que Panassié (sollicité par l'éditeur Seghers) et Jean-Paul Sartre. Ou le quotidien *Combat*, qui ouvre ses colonnes aux écrivains et intellectuels liés aux réseaux Gallimard et aux *Temps Modernes* de Sartre, ainsi qu'à des thèmes promouvant une forme d'hédonisme lettré : Boris Vian se voit ainsi confier en octobre 1946 une rubrique sur le jazz, qui devient hebdomadaire en septembre 1949, et reprise par André Francis (du HCF) en 1950.

⁵⁴ H. Panassié, « Le mal blanc », *Présence Africaine*, n°1, novembre-décembre 1947, p. 146-148.

(*Les tricheurs*, 1958), dépeignant une jeunesse bourgeoise décadente et « perdue » au son du jazz, et comportant chacun une scène tournée dans une « cave de jazz ».

La première cave réputée est celle de l'Hôtel des Lorientais, où l'orchestre de jazz *traditionnel* dirigé par Claude Luter anime les soirées dansantes depuis l'été 1946. Mais c'est la cave du Tabou qui, la première, attire les photographes et la presse à partir de juillet 1947, animée par les orchestres de Claude Luter et de Claude Abadie et les réseaux de Boris Vian – qui bénéficie au même moment du succès à scandale de *J'irai cracher sur vos tombes*, de *L'écume des jours* puis en 1948 de *L'équarrissage pour tous*. Dans le prolongement, la médiatisation du quartier et de ses activités lettrées est assurée aussi par l'émergence d'une jeune génération de chanteurs de variétés (avec Juliette Gréco au premier plan), qui bénéficie entre autres des textes produits par les écrivains en vue (Vian, Sartre, Queneau... – auteurs Gallimard), et des ressources accumulées par Jacques Canetti avec le rachat de Polydor par Philips, l'ouverture du Théâtre des Trois-Baudets et ses connexions à l'ABC, au théâtre Edouard-VII ainsi qu'à la radio.

La prise à parti du jazz dans ces polémiques et stratégies publiques est d'emblée instrumentalisée par le HCF. C'est en effet dans ce contexte qu'a lieu la scission de la Fédération du Hot Club de France déjà décrite (octobre 1947). Delaunay fait alors tourner en province des orchestres de jeunes musiciens français, parmi les premiers à s'approprier le nouveau style *bebop*. En décembre 1947, Panassié organise quant à lui la première tournée provinciale d'un jazzman étasunien, Rex Stewart, considéré alors comme l'héritier de Louis Armstrong, figure du jazz *traditionnel*.

Mais le premier événement décisif a lieu du 22 au 28 février 1948, avec La Semaine du Jazz de Nice retransmise par la Radio-Télévision Française. Panassié se voit confier la programmation, résolument *traditionnelle* : à côté des têtes d'affiche Louis Armstrong, Rex Stewart et Mezz Mezzrow, le Quintet du Hot Club de France est subtilisé à son agent habituel, Charles Delaunay, et l'orchestre amateur de Claude Luter complète la représentation du jazz français. Le festival est un succès critique inédit, qui ouvre aux prestations de jazz les médias généralistes (*Paris-Presse*, *Le Monde*, *Le Figaro*) et les très prisées *Actualités cinématographiques Gaumont*⁵⁵. Pour autant, la programmation n'améliore pas les relations entre Panassié et les jeunes musiciens professionnels attirés par le jazz *moderne* et chapeautés essentiellement par Delaunay : le QHCF est « vieux », et surtout, l'orchestre de Luter, qui obtient là une consécration internationale, est amateur et joue gratuitement, cassant le

⁵⁵ Voir L. Tournès, op. cit., p. 125.

métier en quelque sorte. L'association définitivement exclusive entre les amateurs, le jazz *traditionnel* et Panassié se repère alors avec la soudaine croissance du nombre d'orchestres (une centaine) inscrits aux tournois annuels à partir précisément de 1948.

Ainsi, bien que Panassié fasse tourner quelques semaines Louis Armstrong et Mezz Mezzrow, c'est Delaunay qui parvient en réalité à exploiter cette médiatisation réussie des « caves » et du festival. Il récupère en effet l'orchestre de Dizzy Gillespie, abandonné par son impresario (et la caisse) au port d'Anvers après une tournée en Scandinavie, pour trois soirées à la salle Pleyel, du 20 au 22 février – ce sont les premiers concerts français de la vedette du *bebop*. La salle est pleine, et la concomitance temporelle avec le festival de Nice incite la presse généraliste à la traiter sous l'angle d'une « guerre du jazz » entre les *traditionnels* et les *modernes*⁵⁶. Delaunay en tire directement profit : s'il existe une « guerre du jazz », autant la mettre systématiquement en scène à travers la programmation et les commentaires, et se positionner comme le partisan du progrès et de la tolérance, contre le « passéisme sectaire » de Panassié. Dès avril 1948, Delaunay organise une tournée sur ce principe : l'orchestre *moderne* de Jacques Denjean et l'orchestre *traditionnel* de Claude Bolling forment la première partie de soirée, suivie par la prestation de l'orchestre du batteur Kenny Clarke, vedette étasunienne du *bebop* qui vient de s'installer à Paris. Le mois suivant, il propose une réplique au festival de Nice. Du 10 au 16 mai, une Grande Semaine du Jazz se déroule au théâtre Marigny en fonction de soirées thématiques minutieusement choisies. La première soirée propose une histoire musicale du jazz *ancien* au jazz *moderne*, et le festival se clôt sur une soirée « New Orleans contre Bebop » arbitrée par Boris Vian.

Dans la foulée, en octobre 1948, Delaunay crée la société Jazz Parade avec le théâtre Edouard-VII, qui organise des concerts hebdomadaires jusqu'en avril 1949, puis d'octobre 49 à février 1950, la plupart retransmis par la RTF. En mai 1949, il organise le 2^e Festival International de Jazz de Paris, avec comme têtes d'affiches Sidney Bechet, vedette du jazz *traditionnel*, et Charlie Parker, vedette du *bebop* (dont ce sera l'unique concert français). Signe que les affaires sont désormais définitivement passées à une autre échelle, et que Delaunay a mis la main dessus, Jazz parade est associé au HCF, mais aussi au comité des

⁵⁶ Notons que les réalisateurs de cinéma exploitent la même opposition, contribuant en retour à l'imposer : alors que la « qualité française » (Jean Becker, Marcel Carné) investit surtout le jazz *traditionnel*, les réalisateurs de (ou situés aux alentours de) la Nouvelle Vague ou de films policiers « modernes » (Roger Vadim, Louis Malle, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville) sollicitent des jazzmen *modernes*. Voir Phil Powrie, « The Disintegration of Community : Popular Music in French Cinema 1945-Present », in Hugh Dauncey, Steve Cannon (eds), *Popular Music in France from Chanson to Techno. Culture, Identity and Society*, Hants, Ashgate, 2003, p. 97-121.

fêtes de la Ville de Paris, à la RTF, à la société Spectacles Internationaux de Monte-Carlo et à la firme Blue Star d'Eddy Barclay.

La stabilisation du champ par le déploiement réticulaire des intermédiaires

C'est qu'outre cette multi-positionnalité personnelle, Delaunay peut dorénavant s'appuyer sur le déploiement réticulaire de l'équipe du HCF dans le monde de l'édition et dans celui du disque. Autrement dit, le pôle qu'il figure a réussi à s'imposer comme un passage obligé s'agissant du jazz : c'est essentiellement vers ses membres que les éditeurs, les rédacteurs en chef et les producteurs discographiques se tournent lorsqu'ils recherchent un expert ès-jazz. Ainsi, outre les pages ou les rubriques confiées aux collaborateurs de *Jazz Hot* dans la presse généraliste, les éditeurs lettrés, savants ou grand public publient, avec les mêmes, des ouvrages d'initiation.

Aux livres mentionnés d'André Hodeir⁵⁷, il faut ajouter : *Louis Armstrong, le roi du jazz* de Robert Goffin (Seghers, 1947) ; *La guerre du jazz* de Michel Dorigné, préfacé par Delaunay (Errol Buckner, 1948) ; *Swing* de Gaston Criel (Editions Universitaires de France, 1948, préfacé par Jean Cocteau et Charles Delaunay) ; *Les Maîtres du Jazz* de Lucien Malson (PUF, coll. « Que sais-je ? », 1952, 3^e rééd. en 1960) ; *Big Bill Blues* de W. Broonzy, Y. Nruynoghe (Barclay, 1956) ; *Jazz* d'André Francis (Seuil, 1958, régulièrement réédité) ; *Encyclopédie du jazz* de Stephen Longstreet, adapté en français par Jacques Bureau (Aimery Somogy, 1958) ; *Le jazz des origines à nos jours* de Joachim-Ernst Berendt (Payot, 1963, préfacé par Lucien Malson) ; André Clergeat, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Seghers, 1966.

Au pôle opposé, on compte : Louis Armstrong, *Ma vie : ma Nouvelle-Orléans*, Paris, Julliard, 1952, trad. par Madeleine Gautier ; Hugues Panassié, *Discographie critique des meilleurs disques de jazz*, Paris, Robert Laffont, 1955, rééd. 1958 ; Barry Ulanov, *Le livre du jazz*, Paris, Buchet-Chastel / Corrêa, 1955, rééd. en poche 1957 ; Nat Hentoff et Nat Shapiro, *Ecoutez-moi ça*, Paris, Corrêa, 1956, trad. de *Hear Me Talkin' To Ya* paru aux Etats-Unis en 1955. Parmi les publications extérieures à ces deux pôles : Alan Lomax, *Mr. Jelly Roll. Les aventures de Jelly Roll Morton, créole de la Nouvelle-Orléans et inventeur du jazz*, Paris, Flammarion, 1964, préface de Sim Copans⁵⁸, paru aux Etats-Unis en 1950.

Pareillement, l'équipe du HCF se dissémine dans l'industrie discographique. Vogue et Blue Star (Barclay) se partagent d'abord l'essentiel du marché de la production spécialisée et

⁵⁷ Auxquels il faut ajouter un recueil d'articles : *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Flammarion, 1954, préface de Bernard Peiffer, musicien lié au HCF.

⁵⁸ Directeur du service d'information de Voice of America dès le débarquement de 1944, Sim Copans s'installe en France et anime une série d'émissions radiophoniques de grande audience de 1947 à 1976, passant à l'ORTF en 1954 (sur ce « franc-tireur » : L. Tournès, op. cit., pp. 164-166). Sa programmation répond à la définition du jazz dominante aux Etats-Unis, c'est-à-dire extensive pourvu qu'elle soit « noire » (jazz vocal, jazz dansant...). Mais elle est significativement réduite essentiellement au blues et au *negro spiritual* à partir de 1954, c'est-à-dire au moment où l'on peut établir l'institution du champ français du jazz, qui renvoie ces deux créneaux aux marges du genre jazz.

de la distribution des catalogues étasuniens. Puis, à la faveur de l'ouverture du marché français aux produits étasuniens (suite aux accords Blum-Byrnes et au Plan Marshall), les majors commencent à distribuer eux-mêmes leurs disques en France⁵⁹ – sans investir encore dans la production d'enregistrements originaux, qui ne se développera que dans la seconde moitié des années 1950. Elles embauchent alors des membres du HCF ou de *Jazz Hot* pour coordonner leurs éditions de jazz.

Ainsi⁶⁰, Frank Ténot est embauché en 1951 par René Cacheux, des disques Pacific, pour s'occuper de la licence d'exploitation pour la France du catalogue Capitol. En 1954, le contrat de licence est rompu, et il est embauché par Ducrétet-Thomson, où il réalise quelques enregistrements originaux avec des vedettes étasuniennes et des jazzmen français. Il travaille aussi pour le Club du Disque (par exemple, une anthologie du gospel) et à l'occasion pour Philips. En 1954, Jean-Paul Guiter, associé à Jean-Louis Mialy en 1958 (tous deux anciens membres du HCF), créent un département « jazz » chez Pathé-Marconi (EMI). Pacific confie en 1955 son secteur « France » à André Clergeat (membre du HCF), qui passe ensuite chez Vogue. La même année, Boris Vian est sollicité par Jacques Canetti (Philips) pour produire des anthologies de jazz. Il passe chez Barclay quelques mois avant sa mort en 1959. Marcel Romano enregistre des musiques de film « jazz » pour Fontana à partir de 1959. La même année, Kurt Mohr (collaborateur de *Jazz Hot*) entre chez Odéon, bientôt remplacé par Henri Renaud qui a déjà réalisé des enregistrements pour Vogue, et qui prend en 1963 la direction du département « jazz » de CBS-France (alors dirigé par Jacques Souplet, qu'on retrouvera plus loin). En 1960, François Postif entre chez Polydor, et en 1962, Jean Tronchot entre chez Philips (ils sont tous deux collaborateurs de *Jazz Hot*).

Cette activité discographique s'inscrit dans la restructuration de l'industrie du disque, dont le marché est attisé par l'exploitation de l'électrophone portable et du vinyle (45 et 33-tours) à partir de 1949-1950. Les producteurs et les distributeurs s'associent alors pour se doter d'instances de consécration spécifiques, sur le modèle du champ littéraire, avec la même logique d'écuries et de réseaux de valorisation centrés désormais sur l'éditeur, et moins le périodique ou le programmateur. L'Académie Charles-Cros est créée en 1947 et met en place en 1948 une commission pour le jazz avec Lucien Malson et Frank Ténot, puis en 1960, Malson, Jacques Hess, Maurice Henri et Pierre Drouin (le seul à n'être pas membre du HCF, mais spécialiste du jazz au *Monde*, orienté vers le jazz moderne). L'Académie du disque français, née avant-guerre, tente de reprendre la main en renouvelant ses membres et ses stratégies sur le modèle de la précédente. Un prix spécifique pour le jazz est ainsi créé en 1953. L'année suivante, le réseau du HCF crée l'Académie du Jazz afin de peser sur

⁵⁹ Ainsi RCA et Columbia rompent leur accord avec Pathé-Marconi (via EMI) pour la distribution de leurs disques sur le marché français, qu'ils assurent dorénavant eux-mêmes. Voir Stéphane Ollivier, « Produire, clament-ils... Histoire des indépendants », in *Les Allumés du Jazz, 36 labels indépendants*, 1999, pp. 12-39

⁶⁰ Voir Stéphane Ollivier, « Produire, clament-ils... », art. cit. ; L. Tournès, *New Orleans sur Seine...*, op. cit. p. 218sq.

l'orientation du marché discographique. La plupart des responsables de collections de jazz qui sont recrutés dans les majors en sont membres dès 1954, et six autres collaborateurs de *Jazz Hot* sont intégrés en 1956. On peut ajouter que Lucien Malson est nommé responsable d'un Bureau du Jazz à la RTF en 1960, après avoir créé en 1959 *Les Cahiers du Jazz*, revue calquée sur le modèle universitaire et développant ainsi le registre savant du commentaire critique.

C'est dans cette même perspective d'accumulation des ressources, qu'on peut qualifier d'hégémonique, que Delaunay s'associe avec Jacques Souplet⁶¹ pour organiser un Salon International du Jazz du 1^{er} au 5 décembre 1950, avec une cinquantaine de stands (firmes discographiques, facteurs d'instruments, éditeurs musicaux, fabricants de pick-ups, radios, etc.), une programmation prestigieuse, des retransmissions en France et à Londres, des conférences, des films, l'exposition de cent tableaux modernes et avant-gardistes présentés comme inspirés par le jazz (sollicités par la médiation de Robert et Sonia Delaunay). De vingt à trente mille personnes seraient venues, dépassant les prévisions des organisateurs, et la presse généraliste en rend compte, des organes étrangers publiant même des numéros spéciaux (*Chicago Tribune*, *Melody Maker*, *Musical Express*)⁶². Au-delà du succès médiatique de ces événements, ces salons marquent la volonté de Delaunay de produire une cartographie du champ professionnel du jazz – et, en quelque sorte, de le produire performativement, tout en s'en faisant l'épicentre. En effet, il publie dans le même temps un *Annuaire du Jazz*, qui regroupe les coordonnées de l'ensemble des professionnels du champ et met en avant sa propre multi-positionnalité à travers les conseils et les ressources prodigués aux musiciens (aide juridique, agence de placement, agence de presse, modes de recrutement à la radio, corpus de partitions...) ⁶³. Il s'agit donc clairement de professionnaliser ces derniers et de se les attacher.

868 musiciens sont mentionnés (et 47 chefs d'orchestre⁶⁴), dont 614 à Paris, 59 à Rennes et 56 à Marseille.

Reflétant la hiérarchie des instruments dans le monde du jazz, on compte à Paris 101 saxophonistes, 80

⁶¹ D'abord membre du hot club de Rennes, il est devenu administrateur de la revue *Jazz Hot* puis responsable des hot clubs fédérés par Delaunay.

⁶² Les deux éditions suivantes sont encore plus développées. En mars 1952, la programmation est en partie assurée par la première tournée européenne du Jazz at the Philharmonic de Norman Granz, le nombre des stands est triplé, les retransmissions radio concernent l'Allemagne, le Canada, les Etats-Unis, le Danemark et la Finlande, les visiteurs s'élèvent à 50 000. En juin 1954, 90 000 visiteurs circulent dans une rue de la Nouvelle-Orléans reconstituée dans le hall de la Salle Pleyel.

⁶³ *L'annuaire du Jazz*, Paris, Editions Jazz Hot, 1950. Rapidement épuisé, il est réédité et augmenté l'année suivante.

⁶⁴ Le rédacteur précise qu'il a lui-même rajouté certains chefs d'orchestres : « le nombre des orchestres ne jouant exclusivement que [sic] de la musique de jazz étant malheureusement très restreint, nous avons cru devoir compléter cette liste par les noms des chefs d'orchestre dont les formations présentent occasionnellement du jazz » (*L'annuaire du jazz*, op. cit., p. 34).

pianistes, 68 clarinettes, 63 batteurs, 56 trompettistes, 56 contrebassistes, 48 guitaristes, 41 violonistes, 29 trombonistes, 19 arrangeurs, 7 vibraphonistes (et 1 copiste). De même, 7 studios de répétitions et 13 studios d'enregistrement parisiens sont relevés. Une liste de 37 éditeurs de partitions est aussi proposée, qui commercialiseraient 1029 thèmes au total. Il s'agit en fait probablement du seul catalogue des éditions Jazz Hot. Le panthéon est en réalité livré avec la longue discographie (pp. 109-219) et « Un panorama du jazz américain », qui recense les musiciens auxquels *Jazz Hot* a accordé un ou plusieurs articles depuis sa création (pp. 220-222). Un article minutieux est enfin consacré à la radio, du fait qu'il s'agit du principal employeur de jazzmen.

On peut dès lors affirmer que le champ du jazz est institué en tant que tel quand, en 1954, un désaccord financier entre Delaunay et Souplet met fin aux salons, et engage ce dernier à constituer un pôle concurrent qui crée rapidement une nouvelle position. En effet, le salon de 1954 se clôt sur un déficit financier. C'est l'occasion pour Jacques Souplet de l'attribuer à la mauvaise gestion de Delaunay et de quitter *Jazz Hot* pour se faire embaucher par la firme discographique Barclay (ex-Blue Star) et créer un nouveau magazine. *Jazz Magazine* paraît en décembre 1954 grâce au financement de Barclay, qui s'assure ainsi une meilleure exposition de son catalogue qu'avec *Jazz Hot* (plutôt lié à Vogue, que dirige Delaunay), même si toutes les marques sont traitées. Le registre est d'emblée distinctif. La mise en page est confiée à Pierre Mani, concepteur des pochettes de Barclay, qui reprend le modèle des magazines à grand tirage : textes courts et aérés, photographies soignées et nombreuses. Frank Ténor est débauché de *Jazz Hot* et s'occupe de la rédaction avec Jacques Souplet : ils promeuvent un style simple et privilégient l'angle anecdotique et les interviews. Daniel Filippacchi est embauché peu après comme photographe, activité qu'il exerçait jusque-là à *Paris-Match*. L'éditorial du premier numéro annonce d'emblée que « *avant tout, Jazz Magazine nie toutes prétentions partisans et laissera aux revues chevronnées le soin de "dissenter avec autorité" sur les problèmes du jazz* ». Le registre savant et austère de *Jazz Hot* est ainsi renvoyé aux querelles partisans, au profit d'un registre hédoniste directement calqué, comme son nom l'indique, sur le format magazine.

Le lancement est d'autant plus réussi⁶⁵ que la même année 1954, André Hodeir quitte la rédaction de *Jazz Hot*, et que Delaunay, échaudé par l'échec financier du salon et l'élévation des cachets des vedettes étasuniennes, délaisse l'organisation de concerts. La place est donc à saisir, et elle est immédiatement mise à profit par la constitution d'un circuit de valorisation efficace. Lucien Morisse, directeur artistique d'Europe n°1, première radio privée

⁶⁵ Le tirage est de 5 000 exemplaires en décembre 1954, de 15 000 en février 1955 (soit le niveau de *Jazz Hot*) et atteint les 25 000 exemplaires en 1959.

française, confiée à Frank Ténor et Daniel Filipacchi une émission de jazz quotidienne à l'heure de grande écoute (20h). L'émission est l'une des plus écoutées jusqu'au tournant des années 1960. La possibilité de diffuser largement les disques de leur choix à la radio et de les promouvoir dans les colonnes de *Jazz Magazine* les incitent à aller plus loin. En novembre 1956, d'une part, ils parviennent à évincer Jacques Souplet du magazine et à assurer son financement par un accord publicitaire avec les disques Barclay. D'autre part, ils commencent à organiser eux-mêmes des concerts. Puis en 1958, ils créent Paris Jazz Concert en association avec Bruno Coquatrix, le directeur de l'Olympia, qu'il a réouvert en 1954 pour en faire la principale salle de concerts de variétés parisiennes. De mars 1958 à juin 1963, ils organisent au moins 88 concerts⁶⁶ avec essentiellement les principales vedettes étasuniennes, soit presque un concert hebdomadaire qu'ils annoncent tous les soirs sur Europe n°1.

Une spécialisation professionnelle dominée

Dans ce contexte, la spécialisation des musiciens dans le champ du jazz est en réalité doublement dominée. Dans le champ musical français, les *jazzmen* appartiennent à l'élite du marché des variétés notamment parce qu'ils sont désormais plus nombreux à être dotés de savoirs formalisés (médiés par les partitions), appris sur le tas ou dans les conservatoires. Mais c'est donc bien de ce marché qu'ils tirent l'essentiel de leurs revenus : le jazz est plus une marque distinctive, et avec, un lieu d'affirmation de soi comme artiste créateur, qu'un vivier d'emplois. De plus, à l'échelle internationale, le marché français du jazz apparaît comme une sorte de dominé privilégié : c'est le principal marché périphérique, mais il reste en réalité entièrement dépendant du marché central. Ceci est d'autant plus vrai que les *jazzmen* ne chantent pas : ils ne peuvent s'appuyer sur la nécessité de traduire des textes d'une langue à l'autre pour constituer un marché national. Leur autonomisation, comme celle des intermédiaires, est ainsi permise seulement par le désintérêt relatif, jusqu'à la fin des années 1950, des agents dominants du champ central pour le marché français, et particulièrement pour le segment le moins commercial qu'investissent les agents français (le *jazz hot* des années 1930, le *bebop* des années 1950)⁶⁷.

Ainsi, sur le marché du disque, on a vu que les grandes firmes internationales réinvestissent le marché français au cours des années 1950, en se contentant essentiellement

⁶⁶ L. Tournès, *New Orleans sur Seine...*, op. cit., p. 140.

⁶⁷ Cette construction d'un champ périphérique par l'appui sur le pôle autonome du champ central est directement comparable à celle étudiée pour la littérature par Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. Le facteur linguistique différencie néanmoins les deux cas, déterminant une fragilité structurelle plus grande pour la musique instrumentale.

de distribuer ou de rééditer les catalogues étasuniens (réalisant donc très peu d'enregistrements originaux en France). Par contrecoup, les deux principaux labels de jazz français, Vogue et Blue Star / Barclay, se concentrent majoritairement sur la production originale. Si l'on étudie la structure « nationale » de leurs catalogues de 1945 à 1963⁶⁸ (en incluant Swing, qui continue à enregistrer jusqu'en 1951), on relève deux faits significatifs⁶⁹. D'une part, les labels tentent de profiter au maximum des séjours de musiciens étasuniens : si les musiciens français sont plus nombreux à enregistrer, la valorisation supérieure des musiciens étasuniens leur réserve une part importante des séances d'enregistrement. D'autre part, si l'on fait le rapport entre la quantité de séances comportant plus de musiciens français ou plus de musiciens étasuniens, et la quantité de séances dirigées par un musicien français ou par un musicien étasunien, il apparaît que les musiciens étasuniens sont proportionnellement plus souvent leaders – signe donc qu'il sont en position de force.

On compte au total 720 séances d'enregistrement. 289 ne comportent que des musiciens français, 94 que des musiciens étasuniens, 337 des musiciens français et étasuniens (soit 60% de séances avec des musiciens étasuniens). Si l'on additionne les séances ne comportant que des musiciens français et les séances mixtes avec une majorité de musiciens français, on compte 523 séances (73%). Si l'on additionne les séances ne comportant que des musiciens étasuniens et les séances mixtes avec une majorité de musiciens étasuniens, on compte 174 séances (24%)⁷⁰. La proportion est la même si l'on inclut uniquement les séances mixtes (70% comportent plus de musiciens français ; 24% plus de musiciens étasuniens). Enfin, si l'on totalise les séances nationalement exclusives et les séances mixtes, on en compte 365 dirigées par des musiciens français (51%), et 261 dirigées par des musiciens étasuniens (36%)⁷¹.

En ce qui concerne le personnel des concerts entre 1945 et 1963, on observe que jusqu'en 1959, les concerts ne comportant que des musiciens français sont moins nombreux que ceux qui ne comportent que des musiciens étasuniens, et que les concerts mixtes, les plus nombreux, sont presque systématiquement menés par des leaders étasuniens. Cette structure s'interprète comme une hiérarchisation nette des musiciens en fonction de leur nationalité : l'essentiel des emplois de concerts, pour les musiciens français, consiste à accompagner les vedettes étasuniennes. Le statut de *sideman* pour une vedette étasunienne⁷², qui aux Etats-Unis est une sorte de sas professionnel vers la consécration comme *leader* d'orchestre (celui qui signe les concerts et les enregistrements), est à l'inverse le plus souvent, en France, le sommet d'une carrière de jazzman – aussi voire plus prestigieuse que l'accès à la position de leader d'un orchestre français. Les musiciens français embauchés aux Etats-Unis sont ainsi l'exception – Django Reinhardt, Martial Solal, André Hodeir, Barney Wilen et quelques

⁶⁸ A partir de 1963, les séances d'enregistrement de ces labels en jazz deviennent quantité négligeable.

⁶⁹ Nous reprenons ses comptages (avec quelques corrections mineures) à L. Tournès, *New Orleans sur Seine...*, op. cit., pp. 458-546.

⁷⁰ Le 1% restant est celui des séances mixtes comportant autant de musiciens français et étasuniens.

⁷¹ Les autres sont signées collectivement.

⁷² Accompagnateur des solistes vedettes (*sideman* : homme sur le côté).

autres y sont sollicités à l'occasion, sans jamais atteindre les réputations des vedettes étasuniennes. A l'inverse, le marché français est pour les musiciens étasuniens soit un espace de tournées valorisantes et lucratives s'ils sont réputés, soit un espace de reconversion potentielle s'ils échouent aux Etats-Unis.

Après 1959, le nombre de concerts « français » connaît une augmentation importante, dépassant celui des concerts « étasuniens » en 1962 (qui demeure stable), alors que celui des concerts « mixtes » décroît sensiblement. Pour autant, il ne faut pas en conclure que les musiciens français connaissent alors une revalorisation vis-à-vis des musiciens étasuniens. Plus précisément, ces comptages enregistrent deux évolutions qui signifient plutôt l'inverse. D'une part, à partir de 1959-1960, les tourneurs et les agents étasuniens disposent désormais des ressources pour faire voyager des orchestres complets : ils ont moins besoin des musiciens français pour accompagner leurs vedettes. Les emplois de *sidemen* se raréfient en conséquence.

D'autre part, les journalistes spécialisés se retrouvent en partie dépossédés de leurs ressources efficaces pour orienter le marché, du fait des investissements accrus des tourneurs étasuniens et des firmes discographiques internationales. En quelque sorte, ils ne sont plus que journalistes. Les agents du pôle figuré par *Jazz Magazine* réinvestissent alors leur multipositionnalité dans le secteur des variétés (nous le verrons plus loin). Quant aux agents du pôle figuré par *Jazz Hot*, soit, pour quelques-uns, ils sont embauchés dans les firmes discographiques internationales, soit, pour la plupart, ils sont court-circuités par les tourneurs et les distributeurs de disques étasuniens ou internationaux (qui contractent directement avec les salles de concert et les disquaires). *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* commencent alors, en 1960, à mettre en avant les musiciens français non pas comme s'ils accompagnaient ou produisaient leur revalorisation, mais bien contre les orientations du marché qui les desservent⁷³.

Un autre indice de cette structure inédite est la création du premier festival de jazz réitératif en 1960 à Antibes-Juan-les-Pins : dès la deuxième année, il programme presque uniquement des vedettes étasuniennes, pour la plupart gérées par Norman Granz ou Georges Wein, les deux principaux tourneurs du moment. De même, la programmation de l'Olympia est essentiellement « française » de 1954 à 1958 (8 soirées seulement sont consacrées à des vedettes étasuniennes). Or, on l'a vu, Paris Jazz Concert (soit l'association

⁷³ On trouve ici les principaux ressorts de l'appropriation contrastée de la nouvelle offre esthétique qui apparaît précisément avec les nouvelles stratégies des agents étasuniens entre 1958 et 1960 : le *hard bop*, le *jazz modal* et le *free jazz* ne peuvent plus être reçus comme l'a été le *bebop* quinze ans plus tôt (O. Roueff, « La politisation du free jazz en France (1960-1969), entre socialisation générationnelle et solution professionnelle », in Luc Champarnaud, Philippe Coulangeon (dir.), *Culture et politique(s) sous le regard des sciences sociales*, Rennes, PUR, à paraître).

entre la salle, Europe n°1 et *Jazz Magazine*, ou entre Bruno Coquatrix, Frank Ténot et Daniel Filipacchi) contracte en 1958 avec les mêmes Norman Granz et Georges Wein : jusqu'en 1964, la programmation ne compte plus que 5 séries de soirées confiées à des jazzmen français, sur un total de 62. Puis de 1964 à 1969, le jazz ne bénéficie plus que de 8 soirées, au profit du rock et du yéyé⁷⁴.

Le concert et le jazz-club, ou la domestication des audiences

A la fin des années 1950, le champ du jazz est donc institué. Il est doté d'un marché étroit mais pérenne, régulé par des instances de consécration spécifiques polarisées entre le « savant » *Jazz Hot* et le « jeune » *Jazz Magazine*, et investi par des musiciens spécialisés – bien que dominés par leurs collègues étasuniens, et bien que la plupart tire ses principaux revenus des emplois de variétés. On a vu comment ces processus ont signé la captation puis la disqualification des musiciens amateurs, avec l'imposition d'une forme d'expérience musicienne où le jazz s'appréhende comme un langage au service duquel doivent se consacrer les musiciens, et auquel doivent accéder les auditeurs. Il nous faut désormais décrire quels sont les dispositifs d'appréciation qui sont mis en place pour traduire en actes esthétiques cette forme prescrite d'expérience, et préciser comment le pôle figuré par *Jazz Magazine* se positionne par rapport à elle.

L'invention du jazz-club consiste en une domestication de la cave, du cabaret ou du dancing, sensible notamment avec la restriction des activités dansantes, qui vaut focalisation des attentions sur les prestations musicales⁷⁵. Par domestication, il ne faut pas entendre une entreprise de contrôle réfléchi et planifié⁷⁶ : pour qu'elle ait lieu, il suffit que les auditeurs soient attirés par la rareté des vedettes programmées, dès lors qu'elles ont été constituées par les intermédiaires du marché en Auteurs dont s'apprécie l'originalité esthétique. Le club n'est plus un lieu de sorties sociables et dansantes ordinaires comme la cave, d'ailleurs souvent dotée de musiciens-maisons qui changent rarement et prodiguent le même genre de musiques à danser, mais un lieu de sorties exceptionnelles où l'on vient écouter des musiciens valorisés comme dotés chacun d'un style singulier. On peut figurer ce passage en suivant la « bande du Tabou ». Alors qu'Alain Vian continue d'animer le Tabou jusqu'en mai 1950, son frère suit Frédéric Chauvelot et Marc Doelnitz lorsqu'en juin 1948 ils créent le Club Saint-Germain.

⁷⁴ Ces comptages sont effectués à partir des relevés de Jean Rousseau : <http://jazzmusic-halls.monsite.wanadoo.fr/index.jhtml>.

⁷⁵ Il s'agit de pôles ou de modèles prescrits : les dizaines d'établissements réels se situent sur un continuum qui va de l'un aux autres, d'autant plus que leurs configurations peuvent changer en fonction des soirées et des orchestres programmés.

⁷⁶ Le terme de domestication est repris à l'analyse des transformations de l'audience du théâtre par Serge Proust, « La domestication du corps du spectateur », in Catherine Dutheil-Pessin, Alain Pessin, Pascal Ancel (éds.), *Rites et rythmes de l'œuvre*, vol. II, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques sociales», 2005, pp. 101-116.

Quelques semaines plus tard, Doelnitz s'associe avec Annet Badel pour ouvrir le Club du Vieux-Colombier (dans la cave du théâtre éponyme). Ces deux jazz-clubs sont rapidement les plus réputés de la capitale : le premier se spécialise dans le jazz moderne, et le second dans le jazz traditionnel, entérinant ainsi la différenciation des deux styles.

Avec le jazz-club, il faut ainsi parler de forme musicienne d'expérience pour deux raisons. D'une part, il n'est pas anodin que le public du Club Saint-Germain, le plus valorisé par l'ensemble de la critique dans les années 1950, soit régulièrement décrit comme un public de musiciens⁷⁷. L'amateur « connaisseur » n'est plus identifié à l'expert discophile, doté d'une collection imposante dont il connaît les pochettes par cœur et les moindres effets sonores, mais à l'expert musicien : si son savoir peut se constituer de la même façon que le précédent, il doit exhiber une connaissance des procédés musiciens supposés avoir produit les effets sonores qui focalisent l'attention du précédent. D'autre part, on le voit, l'expérience du jazz est désormais l'expérience d'un « langage musical », celui que les musiciens sont censés servir et maîtriser pour « exprimer » leur intériorité créatrice. Le jazz devient un code musical, fait de règles constitutives (le *swing*, le chorus soliste, la personnalisation instrumentale...) et de règles de production des arrangements et des improvisations (le stock des procédés inventés par les grands musiciens au fil d'une histoire formelle linéaire, fondée sur la complexification progressive du code). Et ce code est ce que les musiciens, qui le maîtrisent et le servent, ont en partage avec les amateurs, qui l'apprécient et l'écoutent.

⁷⁷ Les comptes rendus des concerts mentionnent régulièrement les musiciens réputés présents dans la salle. Deux anciens amateurs nous l'ont aussi rapporté en ces termes (entretiens avec un pianiste amateur, 25 mars 2003, et avec un critique et producteur de disques, 17 septembre 1998).

Disqualification de la danse et masculinisation du jazz

La danse est alors renvoyée à des établissements spécialisés, dont la programmation n'est plus considérée par les intermédiaires comme faisant partie du champ du jazz (et apparaît donc moins dans les colonnes des magazines), et surtout à l'espace domestique, avec les « surboums » et autres « surprise-parties ». Par contraste, puisqu'on n'y danse plus, le jazz-club est une assemblée quasi-exclusivement masculine, une sorte de camaraderie virile qui s'explicite d'ailleurs le plus avec l'appréciation des chanteuses (qui sont très rarement des hommes) : jugées essentiellement pour leur sensualité vocale et gestuelle, parfois plastique (ce n'est pas un critère exclusif, en raison de la figure instituée de la chanteuse « à coffre », telle Ella Fitzgerald, qui colore si l'on peut dire le modèle de la « diva » avec celui de la « matrone noire »), quand les instrumentistes (qui sont encore plus rarement des femmes) sont appréhendés à partir de leurs seules productions sonores (avec ce schème de l'instrument comme prolongement et expression du corps musicien, qui n'est donc pas regardé pour lui-même). Sur ces catégories genrées d'appréciation, voir Elizabeth Vihlen, « A Male Domain », in *Sounding French: Jazz in Postwar France*, Ph.D. dissertation, State University of New York at Stony Brook, 2000, pp. 192-235. Sur leurs effets aujourd'hui (et leur remarquable stabilité) : Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007.

Le dispositif *jazz-club* se rapproche donc de l'expérience ascétique du *concert*, mais il n'en est pas qu'un pis-aller. Après tout, s'il n'était question que de contrainte économique à la réduction des jauges, les jazz-clubs pourraient se contenter d'aligner quelques rangées de fauteuils à la façon de petites salles de concert. Il sert en réalité d'écrin privilégié à l'expérience de l'improvisation. C'est bien le soliste improvisateur qui est institué en artiste, devant être apprécié pour ce qu'il produit *in situ*, ce soir-là et pas un autre. Dès lors, l'« ambiance » de ce soir-là importe à l'appréciation. Elle est censée porter (ou non) l'improvisateur, favoriser (ou non) son « inspiration du moment ». Elle est censée aussi rendre immédiatement sensible aux auditeurs leur participation à la prestation musicienne. Les conversations et les entrecrocs de verres sont assignés à un volume sonore minimal, dans les deux sens du terme : minimal par réduction vis-à-vis de la *cave*, et minimal par attente d'une présence auditive maintenue, qui rend perceptible l'audience et son « ambiance » aux musiciens et à elle-même. C'est ainsi qu'il faut comprendre la valorisation du jazz-club par les agents du champ, quand bien même ils s'emploient à installer le jazz dans les salles de concerts. Modèle qu'on peut presque dire mythologique dès son invention, il permettrait d'éprouver une expérience musicienne spécifique au genre du jazz : au jazz-club, l'auditeur est censé apprécier conjointement l'expression *in situ* d'une singularité stylistique et l'histoire d'un langage musical « en train de se faire », ce soir-là.

Les documentaires que la télévision consacre au jazz parisien à partir surtout du tournant des années 1960 montrent que la domestication de l'audience s'est encore accentuée

par la suite⁷⁸. Mais la manifestation la plus visible de cette nouvelle forme d'expérience du jazz, où les auditeurs sont censés se soumettre aux lois du jazz et apprécier les singularités musicales, réside dans les comptes rendus de prestations en jazz-club ou en concert. D'une part, ils évoquent très rarement l'ensemble de la situation, mais seulement les prestations musicales. D'autre part, ils décrivent parfois les comportements des auditeurs, pour souligner une évolution ou au contraire, critiquer les auditeurs qui n'auraient pas suivi cette évolution. Ainsi, aux descriptions des auditeurs attentifs et disciplinés répondent les dénonciations du brouhaha ou des chahuts de certains publics. Que ces derniers soient alternativement identifiés à des béotiens vulgaires ou à des amateurs trop chevronnés indique que l'important tient à la légitimation d'une forme d'expérience spécifique, qui peut servir à stigmatiser les uns ou les autres en fonction des circonstances – et cela renvoie aussi au dédoublement de l'expérience du *concert* entre ascétisme et « fanatisme ».

C'est bien en effet vis-à-vis de cette forme d'expérience musicale, ou ascétique et savante, que s'organise la constitution d'un nouveau pôle dans le champ du jazz entre 1954 et 1958 – autour, on l'a vu, de *Jazz Magazine*, Europe n°1, Barclay et l'Olympia. Pour se démarquer du pôle figuré par *Jazz Hot*, Charles Delaunay et ses multiples positions, ses nouveaux concurrents promeuvent une forme d'hédonisme juvénile. Pour autant, il ne s'agit pas d'un « retour » aux formes amateurs d'expérience, centrées sur les musiciens amateurs et les sociabilités dansantes : s'il en reprend la forme plus festive, il n'en dissocie pas moins l'écoute, réservée aux concerts, de la danse, réservée à l'espace domestique des surprise-parties ou éventuellement à des « boîtes » spécialisées. Les musiciens de jazz valorisés s'écoutent ici au concert, et la danse se pratique avec des disques ou éventuellement des orchestres amateurs, mais qui ne font pas partie des palmarès critiques. Pour le saisir, on peut se reporter au registre évoqué plus haut du *fan* et aux « chahuts » stigmatisés par les critiques de *Jazz Hot* – mais parfois promus par ceux de *Jazz Magazine* et de « Pour ceux qui aiment le jazz ». Le premier saccage de salle répertorié est celui qui assure le succès conjoint de l'Olympia (réouvert en 1954) et de Gilbert Bécaud en février 1955. En octobre 1955, Sidney Bechet tarde à apparaître sur scène, et quelques-uns des auditeurs venus en masse (l'entrée étant exceptionnellement gratuite) détruisent à leur tour des fauteuils. Sur la pochette du

⁷⁸ Pour ceux que nous avons pu visionner : « L'existentialisme à Saint-Germain-des-Prés », *Les Actualités Françaises*, 20 septembre 1951 ; Jean-Christophe Averty, *En direct du Club Saint-Germain*, documentaire 16 mm, RTF, 1959, 32 mn, concert en direct présenté par Sim Copans ; Jean-Christophe Averty, *Harlem-sur-Seine*, documentaire 16 mm, série Cinq Colonnes à la Une, RTF, 1962, interviews par Pierre Dumayet ; Alexandre Tarta, *Noël aux Champs-Élysées*, documentaire 16 mm, série Cinq Colonnes à la Une, RTF, 1963 ; François Montiel, *Claude Luter, fidèle à sa jeunesse*, documentaire 16 mm, 1965, série Central Variétés, produit par Eric Ollivier ; Léonard Keigel, *Le jazz à Paris*, série Chroniques de France, 1965, produit par Pathé et le Ministère des affaires étrangères.

disque enregistré lors de ce concert, un bandeau met en avant : « *Le jour où l'on a démoli l'Olympia !* ». Ce créneau du jazz « juvénile » se trouve donc en quelque sorte happé par le pôle des variétés, autour des nouvelles figures chansonniers. De même, ce sont principalement des intermédiaires qui ont fait leurs armes dans le champ du jazz qui construisent, à partir de 1955, le succès du *rock* puis du *yéyé* (voir encadré). Autrement dit, le jazz comme « musique des jeunes », formalisé à partir de 1954, est une forme d'expérience qui fait rapidement long feu : au tournant des années 1960, c'est le jazz savant qui s'impose par défection du premier.

L'autonomie conquise par les agents du champ du jazz reste ainsi structurellement fragilisée par sa dépendance croisée aux intermédiaires du jazz étasunien, et au marché français des variétés.

La « musique des jeunes », du jazz au *yéyé*

Après l'importation parodique de quelques titres par l'équipe de Canetti, Vian, Legrand et Henri Salvador, c'est Frank Ténor et Daniel Filipacchi qui se saisissent de la frange commerciale du *rock* en associant, à nouveau, Europe n°1 et l'Olympia. Ils créent l'émission « Salut les copains » en octobre 1959 (de 17 à 19h cette fois, tous les jours de la semaine) sur le modèle de « Pour ceux qui aiment le jazz », et *Salut les copains* en juillet 1962, sur le modèle de *Jazz Magazine*. Le millionième exemplaire vendu est fêté par un grand concert Place de la Nation, le 21 juin 1963, avec les vedettes-maison : Johnny Halliday, Sylvie Vartan, Franck Alamo, Danyel Gérard, Richard Anthony, les Chaussettes Noires d'Eddy Mitchell et les Chats Sauvages de Dick Rivers. L'affluence inattendue (plus de 100 000 spectateurs) et les quelques dégâts conséquents provoquent une polémique publique qui installe pour longtemps les principaux arguments liant jeunesse et médias de masse. C'est par exemple à cette occasion qu'Edgar Morin popularise l'intitulé *yéyé* ainsi que la sociologie des médias que P. Bourdieu et J.-C. Passeron railleront. Voir Edgar Morin, « Salut les copains I. Une nouvelle classe d'âge. », *Le Monde*, 6 juillet 1963 ; « Salut les copains II. Le "yé-yé" », *Le Monde*, 7 juillet 1963 ; P. Bourdieu, J.-C. Passeron, « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *Les Temps modernes*, vol. XIX, n° 211, décembre 1963, p. 998-1021.

Conclusion

Il n'a pas été question jusqu'à présent de la composition sociale des publics réels du jazz – mais seulement des publics projetés ou anticipés par les intermédiaires, et de leurs entreprises de prescription des goûts par le contrôle des conditions classificatoires (palmarès et formes d'expérience) et situationnelles (dispositifs d'appréciation) de la réception. Il vaut la peine d'y revenir pour conclure car cela engage deux points de vue complémentaires mais distincts sur le statut social du jazz : en tant que « culture moyenne » si on l'indexe à la composition sociale de ses publics, ou que « culture libre » sujette aux ambivalences culturelles si on l'indexe au paradoxe structural mis au jour, entre définition légitime du jazz comme alternative lettrée au monde scolaire et dépendance du marché musicien au monde des variétés.

Le public du jazz recrute essentiellement parmi la jeunesse masculine scolarisée – expression en partie redondante du fait qu’alors, la classe d’âge catégorisée comme jeunesse par les institutions scolaires, de loisirs et étatiques, est définie par sa scolarisation, elle-même fortement masculine. La consommation musicale prescrite par les intermédiaires culturels, et en tout premier lieu le jazz avant le rock et le yéyé, devient ainsi un lieu d’affirmation générationnelle, sociale et sexuelle, démarqué des univers plus « féminins » qu’incarnent les variétés juvéniles (populaires), les chansons « à texte » (lettrées) ou la musique classique (bourgeoise) – et ce sont bien les intermédiaires qui transforment ces conditions sociales de possibilité en pratiques culturelles, non un groupe social prédéfini qui serait en attente de symbolisation, attente alors satisfaite par les intermédiaires. Ceci étant posé, le public du jazz n’en est pas moins caractérisé par sa relative hétérogénéité sociale. Si les deux pôles institués du champ prescrivent des formes d’expérience définies par l’alternative à la culture scolaire – pour l’un, une expérience savante et ascétique, pour l’autre, une expérience juvénile et hédoniste –, Wenceslas Lizé rappelle par exemple que les classes populaires ne sont pas entièrement absentes des répondants aux quelques sondages disponibles⁷⁹.

On pourrait dès lors définir le jazz comme un « art moyen »⁸⁰ du fait que son public est majoritairement issu des classes moyennes. Ce serait toutefois transformer une photographie statistique en ressort d’appétence, et laisser ainsi de côté les publics minoritaires populaires ou bourgeois, tout comme le fait que le jazz n’est en réalité fréquenté que par une toute petite frange des classes moyennes. S’il fallait trouver – et si l’on avait les moyens d’établir objectivement – un point commun aux différentes fractions du public du jazz qui constituerait la condition de possibilité de la production d’homologies structurales dynamiques (c’est-à-dire jamais parfaites ni stabilisées) par les intermédiaires, on le trouverait plus sûrement dans le partage d’une indétermination relative, entre situations de porte-à-faux et trajectoires de mobilité, à partir de positions sociales différentes⁸¹ – en tant que jeune scolarisé, parvenu culturel, individu en phase de reconversion d’un capital économique en capital culturel, enfant d’ouvrier pas encore à l’usine, bourgeois déclassé... L’attraction du jazz ressortirait ainsi de sa définition négative en tant que « culture libre »⁸², c’est-à-dire lettrée sans être inculquée par l’école, et traversée par le paradoxe caractéristique d’un art en voie de légitimation qui voit un

⁷⁹ Wenceslas Lizé, *L’amour du jazz. Sociologie du goût musical*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2008, pp. 45-59.

⁸⁰ P. Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit, 1965.

⁸¹ C’est l’hypothèse qu’établissent Erik Neveu et Annie Collovald au sujet des lecteurs de romans policiers (*Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI / Centre Pompidou, 2004).

⁸² P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris, Minuit, 1964 ; P. Bourdieu, Alain Darbel, Dominique Schnapper, *L’amour de l’art. Les musées d’art européens et leur public*. Paris, Minuit, 1969.

imaginaire prescrit par ses intermédiaires comme lettré (ascétique ou hédoniste) pourtant pris en charge par un marché musicien qui reste ancré dans les variétés. Cette culture libre serait ainsi ouverte à des investissements relativement hétérogènes bien que socialement convergents car définie simultanément ou alternativement comme une alternative lettrée aux vulgarités commerciales, une alternative juvénile aux folklores et au music-hall traditionnels, et une alternative hédoniste et accessible aux musiques savantes consacrées par l'école.