



HAL
open science

Les mots du jazz. Retour(s) sur Le Jazz, d'André Schaeffner et André Coeuroy

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Les mots du jazz. Retour(s) sur Le Jazz, d'André Schaeffner et André Coeuroy. *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 2001, 158-159, pp.239-259. <halshs-01175979>

HAL Id: halshs-01175979

<https://shs.hal.science/halshs-01175979v1>

Submitted on 13 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Les mots du jazz.

Retour(s) sur *Le jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy (1926)

(*L'Homme*, n°158-159, avril-septembre 2001, pp. 239-260)

En 1926 paraissait *Le jazz*, ouvrage co-écrit par André Schaeffner, alors jeune ethnomusicologue, et André Cœuroy, critique musical déjà reconnu¹. Ils proposaient l'analyse savante d'un genre musical qui commençait tout juste à être désigné par ce vocable : jazz. L'entreprise a été lue depuis comme allant de soi. Quelles que soient les querelles de définition, il existerait un genre dénommé « jazz » qui renverrait à des éléments sonores précis et identiques tout au long de son « histoire ». Schaeffner et Cœuroy seraient les pionniers de leur identification. L'ouvrage est ainsi placé en précurseur, premier d'une liste qui allait s'avérer être longue et dont chaque opus s'attache à décrire les caractéristiques d'un objet tangible, antérieur à toute entreprise de description. Tout se passe comme si le jazz était toujours déjà là, les analystes venant l'approcher, le cerner, le décortiquer. C'est oublier que décrire, interpréter, mettre en discours, constitue une pratique sociale au même titre que les autres : si elle fonctionne selon des modalités singulières et possède une efficacité propre, elle n'est pas extérieure (surplombante, motrice) aux réalités qu'elle désigne. La description isole des traits considérés comme pertinents et les réagence au sein d'une totalité discursive, si bien que l'« objet » de la description en est son résultat, et non son point de départ.

Un genre musical existe donc, entre autres, après le passage du discours, quand celui-ci a pu mettre en relation des éléments aussi disparates que des performances musicales, des instruments, des groupes professionnels, des écrits musicaux, des textes littéraires, des idéologies, des publics, des industries (par exemple disque et cinéma), des émotions... Il existe d'autant plus durablement que ce discours est pertinent en regard des contraintes (mais aussi appuis) induites par les fonctionnements de chacun de ces éléments, et qu'il est accepté par d'autres, tendant à guider leurs actions. Il s'« objective » dès lors en s'inscrivant dans de

¹ Je tiens à remercier Denis-Constant Martin, Patrick Williams et Jean Jamin qui ont rendu possible ma participation au colloque Jazz et anthropologie, puis la publication de ce texte. Ma gratitude va tout particulièrement à Alban Bensa, dont la relecture a largement contribué à sa version définitive.

nouveaux corps, objets, institutions, discours, groupes...² — et ce dans un va-et-vient constant entre les réajustements du discours, les déplacements des pratiques visées et les transformations des objets correspondants. Ceci est particulièrement visible dans le cas de la musique, expression censée désigner un ensemble de faits sonores organisés, c'est-à-dire par définition non-discursifs, quand cette même musique suscite du discours en abondance. Cette perspective permet notamment d'éviter les apories induites par la dichotomie traditionnelle entre « les œuvres et leurs contextes ». Les premières sont en effet soumises exclusivement à des analyses internes (formelles, sémiologiques) qui érigent l'esthétique dans son irréductible autonomie. A l'inverse, les « facteurs » culturels, sociaux ou historiques sont renvoyés aux seules analyses externes, qui réduisent l'esthétique à un ensemble de déterminations qui lui sont extérieures³. Le propre de la musique est pourtant bien d'imbriquer indissociablement des sons à des discours, des corps, des lieux, des objets, des groupes... Elle se joue dans la *relation* entre ces divers éléments, et non dans le privilège accordé *a priori* à l'un d'entre eux, chaque dispositif musical organisant leurs dissymétries de façon singulière.

Le livre de Schaeffner et Cœuroy permet d'explorer ces questionnements. Il présente en effet un double avantage. Il a d'une part contribué au « processus d'objectivation du jazz », alors que celui-ci était encore une catégorie musicale à peine stabilisée, désignant des pratiques variées et hétérogènes⁴. Il a d'autre part connu des réinvestissements ultérieurs, alors que les pratiques du jazz ont été prises, comme toute. pratique, dans le cours irréversible du

² Nous désignerons par « dispositif musical » le devenir stabilisé de ces processus d'objectivation. Ce point de vue sur la musique s'inspire notamment des travaux de Jacques Cheyronnaud (cf. « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie Française*, XXVII, n°3, 1997, pp. 382-393), Antoine Hennion (cf. *La passion musicale. Sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993), Denis Laborde (cf. *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1997), Emmanuel Pedler (cf. « Une sociologie historique des conditions d'existence de la musique », dans Max Weber, *Sociologie de la musique*, Paris, Métailié, 1999), chacun d'eux répondant par ailleurs à des prémisses théoriques différentes. La notion de dispositif a déjà été traduite dans l'univers sociologique à partir, entre autres, de ses formulations par Michel Foucault (cf. par exemple Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1976, pp. 121-135 ; ainsi que Gilles Deleuze, « Qu'est-ce-qu'un dispositif ? », dans collectif, *Michel Foucault philosophe*, Paris, Seuil, 1989, pp. 185-195). Il nous semble intéressant de conserver cet acquis (notamment l'usage définitivement nominaliste de la notion, qui synthétise des chaînes multiples et complexes d'interrelations) tout en remobilisant la perspective « politiste » qui était celle de Foucault, où les questions de pouvoir et de domination s'articulaient assez bien à cette idée que le dispositif conjointement contraint et rend possible (en reliant corps, machines, discours, collectifs...). La notion de « configuration » proposée par Norbert Elias s'en rapproche, pour peu qu'y soient intégré aussi l'ensemble de ce que l'anthropologie désigne par « culture matérielle ».

³ Pour une approche des œuvres, en l'occurrence philosophiques, par la question des controverses, cf. Jean-Louis Fabiani, « Controverses scientifiques, controverses philosophiques. Figures, positions, trajets », *Enquête*, n°5, premier semestre 1997, pp. 11-34. Cet article fait aussi le point sur les apports des *sciences studies* pour ces questions.

⁴ Les éléments concernant le « processus d'objectivation du jazz » au cours des années vingt sont repris et résumés de Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *L'invention du jazz en France*, Marseille, Parenthèses, à paraître. Cet ouvrage reproduit aussi la plupart des textes de l'époque ici cités.

devenir historique. Il ne s'agit donc pas de dénoncer les erreurs et illusions des divers analystes du jazz, mais de s'interroger sur les façons d'inventer et de pérenniser en le renouvelant un genre ou dispositif musical. Ces façons sont multiples, cependant nous ne nous intéresserons qu'à quelques procédés discursifs en rapport à la question de la *mise en tradition* des pratiques sociales. Les incertitudes et les querelles sur la définition du jazz seront considérées non pas comme des « ratés de la raison savante », dûs aux fautes de goût, aux manques d'information, aux intérêts stratégiques, aux croyances illusoire... (ce qui n'exclut pas de s'y intéresser par ailleurs), mais comme la propriété même de toute définition musicale. Celle-ci n'est jamais seulement descriptive, puisque toujours prescriptive, performative dans le même mouvement. Il s'agit à chaque fois de faire exister un genre musical en désignant les saillances de sa sensibilité singulière telle qu'on la conçoit pour les opposer à celles que d'autres ont énoncées et, parfois, contribuées à mettre en oeuvre(s). Le discours y sert principalement à justifier des pratiques afin de les défendre ou de les promouvoir (par définition au sein de rapports de force), ainsi qu'à guider des actions pour peu qu'il soit stabilisé dans des corps, des objets, des institutions... (des dispositifs musicaux) ou que ses énonciateurs contribuent à le stabiliser en réagencant, avec ou sans succès, des dispositifs préexistants.

Dans ce cadre, nous interrogerons la possibilité de définir la tradition à partir du discours écrit. Celui-ci permet des opérations rhétoriques d'organisation des pratiques à la fois systématiques (par ses procédés graphiques, par son système syntaxique) et transportables dans le temps et l'espace (par l'*objet* textuel lui-même, et à la condition qu'il existe un corps de lettrés susceptibles de le lire et de le reprendre)⁵. Il fournit ainsi des modèles d'interprétation et d'action disponibles au-delà de leur situation d'énonciation, dès lors qu'il parvient à s'adosser à d'autres pratiques discursives et non-discursives. La mise en tradition constituerait dès lors l'un de ses principaux modes d'efficacité. Cet intérêt pour le discours demande ainsi de se distancer d'une des modalités prégnantes de la sensibilité jazziste en France, dont la réflexivité se joue souvent sur le mode du texte littéraire ou savant et de ses résonances intellectuelles dans le goût sensible des amateurs : les sciences sociales ne serviront pas ici à clore les disputes pour dire ce qu'est le jazz, mais tout juste à redéployer l'espace des disputes qui portent sur la définition du jazz.

⁵ Cf. Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduction d'Alban Bensa et Jean Bazin, Paris, Minuit, 1979. Pour la musique, cf. notamment Cheyronnaud, 1997, op. cité.

Les années vingt et l'objectivation du jazz

Rendre compte de ce qu'un texte a pu signifier au moment de sa publication en évitant autant que possible d'y plaquer les catégories de lecture qu'on porte soi-même suppose de restituer quelques éléments par rapport auxquels il prenait effectivement sens : de quoi les auteurs parlent-ils, et à qui s'adressent-ils ? Comme point de départ, il nous faut ainsi rappeler qu'en 1926, ce qu'on appelle « le jazz » désigne de façon indissociable des images, des valeurs, des pratiques, des musiques multiples. En effet, l'idée que « le jazz » constitue un genre musical à part entière vient tout juste d'être avancée et reste largement polémique . De façon minimale (car cette définition est sans cesse accompagnée d'autres images), on appelle *jazz* ou *jazz-band* une formule d'orchestre plus ou moins stabilisée apparue dans le sillage glorieux de l'armée américaine, voire uniquement son instrument emblématique : la batterie⁶. Et de fait, les expériences du jazz sont diverses et hétérogènes. Avant d'en venir à l'analyse interne du texte de Schaeffner et Cœuroy, il convient donc d'en retracer succinctement les quatre principales. Nous verrons alors que leur ouvrage a constitué un moment significatif de ce qu'ailleurs nous avons appelé « processus d'objectivation du jazz » au cours des années vingt en France - mise en forme conjointement matérielle et symbolique (*in-former*) d'une pratique dans/par des objets, des corps, des institutions, des groupes, des discours.

Les trois premiers usages des jazz-bands sont discursifs. Ils ont été identifiés à partir de textes significatifs extraits d'un dépouillement de la presse nationale de l'époque (cent quatre-vingt articles ou comptes rendus de spectacles évoquant « le jazz »), du fait de la formulation synthétique qu'ils proposent d'images et de schèmes d'appréhension retrouvés ailleurs, liée notamment aux places de leurs auteurs et à l'efficacité de leurs discours.

Jean Cocteau fait partie en 1918 des jeunes avant-gardes artistiques. Il se singularise en partie par sa centralité au sein des mondanités intellectuelles, sa proximité aux jeunes compositeurs qu'on désignera plus tard comme « Groupe des six », et son goût pour la production de manifestes ou de portraits de l'« air du temps ». Après les notes désormais bien connues qu'il accorde en 1918 au jazz-band et aux danseurs de la revue de music-hall « Pa-ri-

⁶ L'autre élément caractéristique, bien que moins investi d'images et de significations par les contemporains, est la présence abondante de sections de cuivres, avec en particulier l'utilisation inédite des saxophones. Elles furent immédiatement considérées comme analogues (et concurrentes) aux sections de cordes, jusque-là omniprésentes dans les orchestrations « populaires ».

ki-ri » dans son manifeste pour l'avant-garde musicale (*Le Coq et l'Arlequin*⁷), il évoque souvent les jazz-bands dans ses écrits, notamment ses « cartes blanches » publiées dans le quotidien *Paris-midi*⁸.

A l'instar de nombreux intellectuels, le point de départ de son discours tient à un double constat. Après le massacre de la Grande Guerre et les compromissions des intellectuels d'avant-guerre, la pensée et l'art français connaissent une crise qu'il qualifie volontiers de civilisationnelle. En même temps, les Etats-Unis ont fait la démonstration de la modernité et de l'autonomisation de leur civilisation par rapport à la vieille Europe, dont ils ne sont plus un simple prolongement. Ainsi, la rénovation de la culture française doit opérer un double mouvement : un « retour à la vie réelle », identifiée aux arts et modes de vie « populaires », c'est-à-dire authentiques, sensuels et colorés (opposés au monde austère et coupé de la réalité d'avant-guerre, pensé comme cause du massacre) ; une « aspiration à la modernité », identifiée aux Etats-Unis fantasmés et à leur mode de vie urbain, mécanisé, hédoniste.

De fait, le jazz-band tombe à pic, puisqu'étant américain, il incarne cet « exemple à ne pas suivre ». Il est « populaire » car apparu rapidement au music-hall. Il balaie l'ordre ancien, en l'occurrence la musique impressionniste, par son « ouragan » rythmique. Mais de même que l'Amérique qui ne correspond pas aux traditions nationales – « *Imaginez un gratte-ciel place Vendôme* », écrit Cocteau -, il doit se contenter d'être pour la musique classique une source d'inspiration, et non d'imitation. Le jazz désigne donc une sorte de doctrine de modernisation que Cocteau appelle, peut-être ironiquement, le « *jazz-bandisme* ». La cristallisation de ces images autour du jazz-band est rendue possible par l'élément musical le plus remarqué. La batterie, alors inédite sur une scène française, synthétise à la fois l'image de l'excès (des rythmes échevelés, des gestes amples, inspirés ou comiques, du musicien, des sons burlesques, parfois plus proches du « bruit » que de la « musique », des objets de percussion ludiques et hétéroclites comme les casseroles, les cloches, les trompes d'auto...) qui ébranle les traditions musicales, et l'image de la machine, ce symbole de la modernité américaine, par la syncope marquée et trépidante qu'elle propose.

⁷ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* [1918], Paris, Stock musique, 1979. Il y désigne la musique du jazz-band comme « *cet ouragan de rythmes et de tambour* », et les danses comme « *une sorte de catastrophe apprivoisée* » (p. 53).

⁸ Cf. notamment Jean Cocteau, « Carte blanche Jazz-Band », *Paris-Midi*, 4 août 1919. Les citations qui suivent en sont tirées.

Outre le music-hall, un autre type de divertissement urbain apparaît au début des années vingt. Il s'agit du *dancing*, investi notamment par la jeunesse mondaine et bourgeoise, et par des enjeux liés à l'évolution des normes érotiques⁹. Le roman de Victor Margueritte, *La garçonne*, paru en 1926 nous permet à la fois de saisir la façon dont ces évolutions sont conceptualisées, et comment elles expliquent en partie la mode des jazz-bands¹⁰. Margueritte met en scène une sorte de tableau de la modernité érotique, qui prend pour point de départ une nouvelle exigence, celle du libre choix du conjoint s'opposant au mariage arrangé d'avant-guerre (pourtant déjà sensiblement mis à mal). Choisir son conjoint hors du contrôle familial suppose ainsi l'invention d'un espace social où les futurs époux puissent se rencontrer et se séduire, espace constitué par le dancing.

La danse se voit donc érotisée, c'est-à-dire intégrée aux procédures de séduction, érotisation qui pose une série de problèmes. En effet, elle implique que la danse ait à voir avec le désir sexuel et son éveil. C'est pourquoi les « nouvelles danses », pratiquées au son des jazz-bands ou parfois du tango, et au nom généralement américain, sont toutes sensuelles et débridées, et opposées aux danses élégantes et tenues d'avant-guerre, elles bien françaises. Mais ce désir est par définition difficilement contrôlable. Il peut d'une part conduire à se tromper de partenaire : hors du contrôle parental et des prises d'information préalables, celui-ci pourra se révéler d'un rang social inférieur. D'autre part, l'irrésistibilité et l'inconstance du désir (images prégnantes) peuvent amener à la consommation sexuelle pré-conjugale — et pire, celle-ci peut n'être pas suivi d'un mariage. Enfin, cette pratique d'éveil réciproque du désir suppose d'attribuer aux femmes une sexualité active et antérieure au mariage, privilège jusque-là réservé aux seuls hommes (prostitution, maîtresse). C'est tout le sens du large succès de la figure de la « garçonne » : jeune femme émancipée selon les nouvelles normes érotiques, c'est-à-dire en fait débauchée aux yeux de la plupart des contemporains, elle pratique et contrôle sa sexualité « comme les hommes ».

Le jazz-band et les danses qui l'accompagnent, objets d'une mode sans précédent, sont ainsi pris à parti dans ces problématiques érotiques, qui en retour déterminent largement leur appréhension.

⁹ Le terme « érotique » renvoie à l'organisation sociale des relations de sexualité au sens large (liées parfois à des questions d'amour et/ou d'alliance). Cf. Eric Fassin, « Un échange inégal : sexualité et rites amoureux aux Etats-Unis », *Critique*, n°596-597, janvier-février 1997, pp. 48-65.

¹⁰ Victor Margueritte, *La garçonne*, Paris, Flammarion, 1922. Cf. aussi Marcel Prévost, *Les Dom Juanes*, Paris, Flammarion, 1922 ; et leur analyse dans Olivier Roueff, *Troubles chez les mondains. Danses et séductions dans quelques romans des années vingt*, DEA de sciences sociales ENS/EHESS, mémoire secondaire, 1997. Le

Dans la lignée des propos de Jean Cocteau, le jazz-band est enfin accaparé par les débats sur le renouveau de la musique classique. Jean Wiéner fait partie du deuxième cercle de l'avant-garde identifiée au « Groupe des Six » (Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, et Germaine Taillefer ou Louis Durey selon les commentateurs). Il consacre ses activités à « populariser » la musique classique : il prône lui aussi le recours aux emprunts populaires dans la composition, mais va aussi jusqu'à tenter de « vulgariser » (sans aspect péjoratif) la musique classique. Le jazz-band est là encore d'à propos. Jean Wiéner animera les soirées du Gaya dès 1921 (haut lieu de sociabilité intellectuelle et artistique qui devient le Boeuf sur le Toit en 1922) en syncopant des airs connus ou classiques, accompagné par Vance Lowry, banjoïste et saxophoniste afro-américain, et parfois par Jean Cocteau venu parader sur une batterie rudimentaire. Plus tard, il constituera, au Boeuf sur le Toit puis dans les salles de music-hall, un « jazz à deux pianos » avec Clément Doucet, qui donnera lieu à plus de deux mille concerts entre 1925 et 1939 et à l'invention d'une catégorie discographique spécifique. Il donnera aussi quelques conférences à succès sur les rapports entre le jazz et la musique classique¹¹. Dès 1921, il avait organisé des « concerts-salades » qui proposaient des tableaux éclectiques de la musique moderne. Le deuxième (6 décembre 1921) juxtapose par exemple le jazz-band de Billy Arnold (jazz-band assagi par rapport aux tumultes du music-hall) et une réduction du « Sacre du printemps » jouée par un Pleyela, nouveau type de piano mécanique. Il marque ainsi la proximité collectivement ressentie entre « jazz » et « machine », quand la « machine » n'était pas toujours associée à la froideur rigide des rouages industriels, mais souvent aussi à la trépidante et précise vitalité des organismes biologiques.

La tâche que, selon lui, le jazz-band désigne à la musique classique tient toute dans sa leçon de rythme. En effet, c'est la force mécanique de la syncope, régulièrement comparée à la trépidation du sang dans les artères, qui produit cette « singulière émotivité, si immédiate ». Elle montre que la danse constitue la finalité de la musique et que celle-ci doit donc être vivante, bien faite et accessible à tous. Pour bien comprendre ces propos, il faut rappeler qu'au début du siècle, les débats sur la pédagogie musicale avaient problématisé l'opposition entre rythme et mesure, le rythme étant associé au vivant, au sensuel, au corps, et la mesure à

premier a été vendu à un million d'exemplaires (plusieurs dizaines de milliers en quelques semaines) et suscita de larges polémiques ; le second à trois cent mille exemplaires - chiffres encore plus exceptionnels à l'époque.

¹¹ Cf. par exemple Jean Wiéner, « Le jazz et la musique », *Conferencia*, n°12, 5 juin 1928. Les citations qui suivent en sont tirées.

l'abstraction froide, morte de l'écrit¹². Cette opposition sert ainsi de langage aux controverses sur les façons de renouveler la musique classique. Il s'agit, pour les réformateurs et les avant-gardes, de retrouver la sensualité par l'intérêt, voire le primat accordé au rythme, considéré comme la résurgence du primitif en l'homme moderne. D'où les emprunts aux musiques populaires et, pour ce qui nous concerne, aux jazz-bands, sans cesse définis comme l'« essence du rythme ».

Mais les jazz-bands ne sont pas que prétextes à discours. Leur formule orchestrale et surtout les danses qu'ils proposent se diffusent rapidement dans les dancings et les salles de music-hall de la capitale, des grandes villes de province et des cités balnéaires. Ils participent aussi à la cristallisation d'un genre de spectacles né à la fin de la guerre, celui de la « grande revue parisienne » des music-halls. Ceux-ci se détachent peu à peu du café-concert, notamment d'un point de vue formel. Ils donnent plus de linéarité aux sketches et numéros qui se succèdent grâce à quatre éléments conjoints :

- leur organisation autour d'un vague thème conducteur,
- et le rôle de plus en plus important attribué à la meneuse de revue (présente en permanence), qui relie l'ensemble disparate des scènes composant le spectacle ;
- la part. croissante des grandes chorégraphies d'ensemble et des chansons, au détriment des acrobaties, clowns, saynètes etc. ;
- et la fonction conséquente assignée aux jazz-bands¹³. Ainsi, dès 1923, l'orchestre de Fred Mélé accompagne la totalité des revues du Casino de Paris pour soutenir le rythme, souligner chaque numéro et animer les danses, en se réappropriant ce qui a fait le succès des jazz-bands : les airs américains, la batterie, parfois les cuivres, la syncope systématique, les effets burlesques des instruments. Il crée de cette façon un nouveau genre, qu'on dénomme « jazz de variétés », mais qui passe plutôt inaperçu hors des annonces et comptes rendus de spectacles. Bien que la mode s'estompe dans les dancings, le jazz s'est en quelque sorte naturalisé au music-hall.

De fait, alors qu'il ne constitue pas un genre musical, « le jazz » existe principalement selon ces quatre modalités hétérogènes : symbole de l'Amérique moderne et triomphante et des questions posées à la culture française ; accompagnateur des loisirs de la jeunesse élitaine, notamment des danses devenues pratiques de la fantaisie et de la séduction ; leçon de rythme

¹² Cf. Hennion, 1993, op. cité, p. 60.

pour la musique classique, avec cette opposition centrale entre rythme et mesure ; et formule orchestrale généralisée au music-hall, intégrée à un genre de spectacle à succès caractéristique des années vingt¹⁴.

La parution du livre de Schaeffner et Cœuroy fait suite à deux séries d'événements qui ont contribué à faire évoluer ces appréhensions du jazz. Tout d'abord, il a commencé dès 1925 à faire l'objet de tentatives d'identification élaborées. Divers articles s'interrogent sur ses origines, le posant de façon dominante comme une musique primitive née dans les bas-fonds des quartiers urbains de la communauté noire américaine, que les orchestres de divertissement blancs ont su civiliser¹⁵. Au même moment, Schaeffner et Cœuroy réalisent une enquête auprès d'une cinquantaine de personnalités des milieux musicaux¹⁶. Ils donnent ainsi une plus grande portée à cette interrogation qui se faisait jour : le jazz est-il un genre musical à part entière ? Les réponses sont plutôt positives et montrent deux évolutions, encore incertaines : on hésite à le poser comme musique « noire » ou « blanche » ; apparaît l'idée qu'il existerait aux Etats-Unis un « vrai jazz » dont l'Europe ne percevrait que les pâles imitations.

Quelques mois plus tard, ces hésitations se cristallisent, à l'occasion de deux spectacles retentissants, en une controverse aux arguments tranchés. La « Revue Nègre », jouée au Théâtre des Champs-Élysées, en octobre 1925, par une troupe américaine entièrement noire (caractéristique inédite), est reçue de façon quasi unanime comme la « manifestation » de la « négritude », primitive et authentique, et comme la « révélation » des origines nègres du jazz. Cette réception est sous-tendue par un schème de pensée racialisé très prégnant, selon lequel tous les « Noirs », qu'ils soient français, africains, antillais, américains ou autres, appartiennent à la même race et procèdent d'une même essence primitive (spontanéité, sauvagerie, proximité avec la nature animale ou instinctive, puérilité...). En juillet 1926, les prestations triomphales du grand orchestre (blanc) de Paul Whiteman sont l'occasion d'affermir cette idée d'un genre musical autonome, supérieurement joué par les musiciens américains, et composé de deux sous-catégories nettement distinctes : un jazz blanc civilisé, et un jazz noir primitif.

¹³ Cf. Jean-Claude Klein, « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des Années Folles », *Vibrations. Revue d'étude des musiques populaires*, n°1, avril 1985, pp. 39-53.

¹⁴ Les revues de music-hall péricliteront en effet dès le début des années trente, concurrencées notamment par le cinéma, le disque et la radio.

¹⁵ Cf. notamment Marion Bauer, « L'influence du jazz-band », *La revue musicale*, n°1, avril 1924 ; ou Yvon Novy, « La naissance du jazz-band », *Comoedia*, 24 juin 1925.

¹⁶ André Schaeffner, André Cœuroy, « Enquête sur le jazz-band », *Paris-Midi*, 8 mai-1 juillet 1925.

Prise de position savante et formalisation d'un modèle

Le livre de Schaeffner et Cœuroy paraît dans cette situation. Agi par ces problématiques variées qui le nourrissent de part en part, il n'est pas une description neutre, mais une prise de position qui explicite quelques-unes des questions et des versions en cours pour les appuyer ou s'y opposer. Il s'agit donc de faire autorité pour dire ce qu'est le jazz de façon performative : tout à la fois affirmer qu'il existe bel et bien, et qu'il existe tel que le conçoivent les deux auteurs¹⁷. Nous évoquerons surtout les treize chapitres écrits par André Schaeffner - qui sont en fait la reprise d'une série d'articles parus quelques semaines auparavant¹⁸ -, car les commentateurs contemporains et ultérieurs considèrent généralement les trois chapitres d'André Cœuroy comme sans intérêt.

Schaeffner argumente à l'aide de rudiments d'ethnologie et de musicologie, donc de l'autorité que procure la rhétorique savante, pour faire valoir que si le jazz le plus intéressant est bien celui de Paul Whiteman, blanc et américain, sa singularité en tant que genre est à rechercher dans son essence nègre. Cette idée, dont on perçoit déjà les difficultés de démonstration, organise l'économie du texte. En effet, c'est bien la séparation nette entre jazz « noir » et jazz « blanc », et l'assignation directe du premier à l'Afrique primitive et du second à l'Amérique moderne, qui constitue le point de départ non interrogé. Pour rétablir un lien ontologique entre ces deux jazz, Schaeffner adopte une ressource conceptuelle courante dans ces situations discursives : la perspective historique. Mais ce recours à l'histoire est là encore problématique, puisqu'il s'agit bien à la fois d'établir au jazz des origines africaines, et de désigner ces origines comme essentielles, c'est-à-dire de poser leur devenir comme l'éternelle réactualisation d'une essence immuable.

Les documents produits par Schaeffner consistent en de nombreux récits d'explorateurs et de missionnaires sur leurs voyages en Afrique (en général, l'Afrique de l'Ouest) et en

¹⁷ La partie rédigée par Schaeffner, apprenti ethnomusicologue, se nourrit aussi des recompositions de l'ethnologie française autour de l'africanisme. Cf. Benoît de l'Estoile, « “ Africanisme ” & “ africanism ”. Esquisse de comparaison franco-britannique », dans Anne Piriou, Emmanuelle Sibeud (dir.), *L'africanisme en questions*, Paris, Editions de l'EHESS / Centre d'études africaines, 1998 : « *L'africanisme, revendiqué comme mode de savoir spécifique de l'Afrique Noire, semble avoir pour substrat une vision de l'Afrique comme totalité, marquée par une unité fondamentale, qui ferait qu'en étudiant un village ou une « ethnie » on peut atteindre à une Afrique essentielle. [...] En dernière analyse, ce qui sous-tend cette vision d'une Afrique « une » c'est le schème de l'unicité essentielle de l'« homme noir », expression d'une harmonie entre « race » et « civilisation noire ».* »

¹⁸ André Schaeffner, “ Notes sur la musique des Afro-Américains ”, *Le ménestrel*, 5 juin-6 août 1926.

Amérique (plutôt l'Amérique du Nord et les Antilles), dont les dates de parution vont du XVIIe au début du XXe siècle. Quelles que soient ces dates et ces lieux, les récits évoqueraient toujours les mêmes phénomènes musicaux. A partir de là, le texte est une sorte de liste de tous les éléments repérables comme communs aux musiques africaines et afro-américaines. Schaeffner les voit d'une part dans l'organologie, opérant des filiations entre les voix des chants rituels africains et les cuivres des orchestres de Broadway, ou entre les percussions africaines et le banjo afro-américain ou le xylophone, via le balafon. Et d'autre part dans trois éléments sonores : une singularité rythmique ; un traitement particulier du son, qui traduirait les modulations des voix nègres dans l'usage des instruments mélodiques ; et, de façon moins centrale (mais beaucoup plus centrale pour Cœuroy), l'improvisation et donc la primauté de l'exécution sur la partition. Ces éléments communs ont enfin pu persister sur le sol américain car ils sont matérialisés, soit dans des objets, les instruments, soit dans des corps, ceux des esclaves déportés. Ces corps nègres portent et constituent l'essence de « la » civilisation africaine, et fondent l'argument racialisé selon lequel « les Noirs », quelles que soient les contingences géographiques et historiques de leurs existences, participent d'une même essence.

Le pivot de la description est constitué par l'analyse rythmique, déclinée à peu près pour chaque série d'instruments décrits. Schaeffner formule à cette occasion une expression devenue fameuse : celle du « *conflit entre le rythme et la mesure* ». Sa puissance d'évocation lui vient du fait qu'elle imbrique des images et des significations d'origines distinctes en un seul schème d'appréhension. D'une part, elle fait de la musique africaine, et partant du jazz, une solution aux débats déjà évoqués sur le renouvellement de la pédagogie et de la composition musicales classiques. Ceux-ci opposaient les mêmes termes : le rythme sensuel à retrouver, et la mesure abstraite, morte à conjurer, chacun renvoyant à des styles musicaux différents. Ici, l'opposition devient le principe dynamique d'un même genre musical. D'autre part, Schaeffner assigne ces termes à deux civilisations radicalement différentes : le rythme procède de l'Afrique instinctive (authentique), et la mesure de l'Europe engoncée dans ses codes de civilisation (artificielle). Dès lors le jazz, traduction de l'essence musicale africaine dans les moyens musicaux européens (instruments et chorals protestants), en est le point de rencontre. Et c'est bien l'incapacité récurrente des Noirs à obéir aux codes européens (une « *paresse native* ») qui les fait déborder sans cesse ce cadre imposé, donc inventer... mais presque malgré eux - de la même façon que le rythme pulsionnel viendrait déborder sans cesse le cadre rigide de la mesure pour donner au jazz son dynamisme.

Un autre élément important de la démonstration tient au désaccord entre les deux auteurs. Ils assignent au jazz trois principes fondamentaux : cette dynamique rythmique, la personnalisation des sonorités et l'improvisation. Mais si pour Schaeffner, les deux premiers sont les principaux, pour Cœuroy, l'improvisation est à placer sur le même plan. On a là un triptyque, c'est-à-dire une définition qui, dans le même mouvement, dessine un espace sonore relativement net, quelle que soit d'ailleurs sa pertinence empirique, et permet une relative ambivalence, selon qu'on insiste sur l'un ou l'autre de ses trois termes. Et il semble bien que sa postérité ne résulte justement pas de sa pertinence empirique, ne serait-ce que parce qu'il désigne ici des pratiques musicales hétérogènes entre elles et différentes des musiques qu'il désignera quelques années plus tard. Cette postérité est plutôt celle d'un schème de pensée efficace car évocateur et souple. Sa puissance d'évocation lui vient de l'imbrication d'images multiples et ambivalentes au cœur même de sa définition (ici : le primitif et le civilisé, le savant et le populaire, le national et l'exotique, le moderne et le classique, l'oral et l'écrit, l'Afrique et l'Amérique... et, nous y reviendrons, le sonore et le socio-culturel). Sa souplesse procède de sa forme rhétorique, à la fois nette, économique, et là encore ambivalente puisque tridimensionnelle. Il s'appuie sur, et rassemble des personnes ainsi que l'ensemble d'un dispositif musical par les désaccords qu'il cadre et organise¹⁹.

Les polémiques (restreintes) suscitées par les propos de Schaeffner le montrent bien. Schaeffner a synthétisé des éléments auparavant relativement disparates. Par la suite, ces éléments seront sans cesse réinvestis par de nouvelles pratiques musicales. Ces schèmes de pensée fournissent ainsi des cadres d'appréhension mais ne préjugent pas de la signification, mouvante, que chacun de leurs usages leur assigne - de même, la hiérarchie établie entre ces éléments évoluera. La pérennité du schème conceptuel, disponible dans diverses situations socio-historiques, ne permet pas de réunir celles-ci sous une même essence. C'est l'utilisation, à un moment donné, de ce schème qui établit de façon performative et rétrospective un lien avec le contexte désigné comme « précédent », et non l'existence d'une « substance » se transmettant inchangée d'une situation à l'autre qui autoriserait l'application du même modèle. Toutefois ces réinvestissements sont rendus possibles dans la mesure où des personnes

¹⁹ On peut rapprocher ce tryptique de la relecture que fait Jean-Claude Passeron du « fait social total » de Marcel Mauss en terme de « symbolisateur nodal » (cf. Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991). Eric Fassin l'a utilisé comme entrée pour interroger la « culture » à partir des controverses qui s'y jouent (cf. Eric Fassin, « Le « date rape » aux Etats-Unis », *Enquête*, n°5, pp. 193-222).

agissent pour perpétuer et renouveler des dispositifs pré-existants — les discours ne constituant qu'un des éléments de ces dispositifs.

Dès octobre 1927, Arthur Hoérée, critique musical, répond à Schaeffner par une autre analyse du jazz. Il reproche à celui-ci de n'avoir évoqué que les éléments nègres de ce genre musical ; et pose, à propos du fox-trot et du jazz symphonique (celui de Paul Whiteman), selon lui formes achevées du jazz, que ces éléments sont moins significatifs que les éléments européens²⁰. Schaeffner lui répond le mois suivant et admet qu'il aurait dû intituler son analyse « *Etude des éléments nègres dans la musique de jazz* ». Mais il confirme que selon lui, ces éléments sont les principaux. Il tente d'expliquer le désaccord par le fait que son contradicteur se désintéresse de la « *préhistoire* » du jazz pour n'évoquer que sa période « *blanche* ». Il révisé donc son propos afin de montrer que la naissance du jazz est celle d'une musique improvisée nègre, vite devenue écrite et blanche, mais qui connaît des « *retours* » nègres grâce aux « *pouvoirs déformateurs* » des Nègres²¹. Arthur Hoérée convient alors de son « *erreur de chronologie* », tout en confirmant que le jazz « *qui nous attire est uniquement de race blanche* »²². Enfin, il propose trois ans plus tard une discographie imposante et se range à l'avis entre-temps devenu dominant : est supérieur aux autres jazz le « *jazz hot* », nouvelle catégorie apparue aux alentours de 1928 qui désigne une musique attribuée à des musiciens afro-américains où l'élément nègre domine « *par conséquent* »²³. Ces réajustements réciproques ont permis d'affermir l'historicisation du genre, par le déploiement d'une chronologie qui va des musiques africaines aux musiques afro-américaines, où l'élément essentiel demeure africain, et qui connaît une évolution en quelque sorte dialectique, c'est-à-dire faite d'emprunts croissants aux musiques savantes européennes et de retours ponctuels au primitivisme africain. Cette sorte d'évolutionnisme dialectique deviendra lui aussi, comme le triptyque, un schème d'appréhension du jazz stabilisé.

Ainsi, le même cadre conceptuel est déjà utilisé par Robert Goffin dans son ouvrage paru en 1932 (*Aux frontières du jazz*²⁴), et par Hugues Panassié en 1934 dans ce qui allait devenir le texte de référence des premiers amateurs de jazz (*Le jazz hot*²⁵). Les deux auteurs reprennent grosso modo la même chronologie stylistique pour insister sur l'élément nègre. A

²⁰ Arthur Hoérée, « Le jazz », *La Revue Musicale*, n°12, octobre 1927.

²¹ André Schaeffner, « Le jazz », *La Revue Musicale*, n°1, novembre 1927.

²² Arthur Hoérée, « Le jazz et la musique d'aujourd'hui » [1928], reproduit dans *Europe*, n°84, 15 décembre 1929.

²³ Arthur Hoérée, « Le jazz et le disque : essai critique et historique », *L'Édition Musicale Vivante*, n°46, décembre 1931.

²⁴ Robert Goffin, *Aux frontières du jazz*, Paris, Le Sagittaire, 1932.

l'inverse, s'agissant du triptyque, Panassié souligne plutôt la personnalisation sonore et le conflit rythmique, spécifiques aux Afro-américains, et Goffin plutôt l'improvisation, qui rapprocherait le jazz du surréalisme. Enfin, dernière particularité : comme Schaeffner, Panassié et Goffin renvoient directement les particularités sonores du « jazz hot » à « la culture noire ».

Déplacements, recompositions et « mise en tradition »

Le texte de Schaeffner et Cœuroy est l'occasion d'interroger la postérité des schèmes d'appréhension qu'ils ont synthétisés. Nous avons choisi deux séries de textes qui permettent d'identifier deux manières de réajuster les discours d'une pratique quand celle-ci, emportée par l'histoire, doit être réinventée pour se voir perpétuée. L'une renvoie à un ensemble de transformations que les contemporains appréhendent au travers d'une controverse sur la réception du *bebop*, au début des années cinquante. L'autre concerne le tournant des années quatre-vingt, moment d'interrogations sur le possible achèvement de l'« évolution » du jazz après le *free jazz*.

Les pratiques du jazz ont beaucoup changé quand les premières identifications d'un nouveau style apparaissent. Les années trente ont connu une certaine vogue pour les grands orchestres de variétés, qui systématisaient les trouvailles du « jazz de variétés » pour en faire l'objet même du spectacle, et plus un simple accompagnement (sketchs musicaux, pots-pourris, démonstrations de virtuosité...). Mais ces orchestres, s'ils permettaient aux musiciens de vivre, n'étaient pas considérés comme authentiques par les amateurs de jazz, qui préféraient de loin les musiciens américains, ou plutôt leurs disques, les concerts étant assez rares. Ces amateurs exclusifs ont ainsi organisé en quelques années un dispositif musical susceptible de satisfaire et de diffuser leur goût tout juste cristallisé : un organe de liaison et d'information, *Jazz Hot* (1935) ; une association, le Hot Club de France (HCF, 1932), proposant concerts et conférences « pédagogiques » (écoutes commentées de disques), dotées rapidement de quelques antennes en province et d'un orchestre à succès emblématique, le

²⁵ Hugues Panassié, *Le jazz hot*, Paris, Corrêa, 1934.

Quintette du HCF²⁶ ; un agent, Jacques Canetti, organisant à partir de 1932 les quelques grands concerts de musiciens authentiques (Duke Ellington, Louis Armstrong, Coleman Hawkins...); un label discographique spécialisé, Swing (1936), accompagné de la formalisation d'un nouveau savoir, la « discographie »²⁷. Enfin la Seconde Guerre Mondiale a permis la croissance des vocations de jazzmen français et la création conjointe d'un véritable marché du jazz : en l'absence des musiciens américains (de leurs concerts et disques), ils ont pu faire vivre des orchestres en organisant tournées et prestations radiophoniques.

La Libération est ainsi l'occasion de redécouvrir ces musiciens américains, à nouveau dotés d'un grand prestige et d'une image de modernité. Les styles *new-orleans* et *swing* (reconstruits comme « des » années vingt et trente) connaissent un large *revival* populaire lié à la radio et aux divertissements dansés (bals, galas, mais aussi premières *surprise-parties*). Face à cela, la réception du *bebop*, nouveau style formalisé dès la fin de la guerre aux Etats-Unis, permet à une nouvelle génération de critiques, pour la plupart de formation universitaire²⁸, de tenter de reformer le goût du jazz dans une perspective moins « divertissante », plus « intellectualisée ». Le bebop y donnait prise car ses musiciens déclaraient leur intention de se réapproprier un langage musical perverti par l'industrie du divertissement blanche, pour en faire une « musique savante noire » (ils rejetaient d'ailleurs l'appellation « jazz »). De fait, les constructions harmoniques et rythmiques complexes ainsi que l'autonomisation relative des improvisations par rapport à la mélodie des thèmes, traduites notamment par une pulsation moins homogène et des sonorités plus « brutales », étaient plus propices à l'écoute focalisée du concert ou du disque qu'à la danse ou l'accompagnement de soirées.

Pour ces auteurs, l'entreprise discursive est donc double. Il s'agit d'une part, d'intégrer le bebop à la définition du jazz, et d'autre part, de contrer les conceptions raciales qui

²⁶ Cf. Patrick Williams, *Django*, Marseille, Parenthèses, 1998 ; et Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999. Le fait qu'il s'agisse d'un orchestre de cordes a permis qu'il soit identifié comme créateur d'un style détaché du modèle américain, proprement français. Condition parmi d'autres de son succès immédiat, cet élément a aussi rendu possible son assignation au rôle de précurseur d'une « tradition française du jazz », idée apparue au tournant des années soixante-dix.

²⁷ Charles Delaunay, créateur de la marque Swing, a ainsi proposé une première *Hot Discography* en 1936. La formalisation de ce savoir par des amateurs de jazz indique que ce goût s'est longtemps forgé principalement au contact du disque, seul moyen de se mettre en présence des musiciens authentiques, c'est-à-dire américains. Cf. l'intervention de Patrick Williams reprise dans ce numéro.

²⁸ Ils sont identifiés quelques années plus tard, quand la controverse a produit ses effets de clans et de réajustement de l'« histoire », comme la « génération des philosophes ». Cf. Jean-Louis Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques du jazz », dans Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 231-245.

dominaient jusque-là²⁹. Les schèmes d'appréhension tels qu'ils existaient alors n'étaient pas en mesure de mener ensemble ces deux fronts. En effet, on l'a vu, il s'était agi au tournant des années trente de définir les particularités du jazz à partir d'éléments sonores procédant directement, sans médiations, d'une culture essentielle noire : l'essence musicale coïncidait totalement avec l'essence raciale (ou culturelle). Lucien Malson et André Hodeir, principaux théoriciens de cette génération, séparent donc radicalement le « musical » du « social » tout en systématisant, à travers cette dichotomie, les schèmes implicites du tryptique et de l'évolutionnisme dialectique (le principe du conflit rythme/mesure est désormais désigné par la notion de *swing* sans que ce glissement ait été problématisé). Comme chez Schaeffner, les outils savants, mobilisés à partir de leurs formations universitaires respectives, permettent de présenter ce réinvestissement comme une simple précision, ou scientification, des savoirs.

Lucien Malson recourt ainsi à des arguments philosophiques et sociologiques pour dissoudre le lien im-médiat entre quelques éléments sonores et une improbable culture noire³⁰. Son analyse socio-culturelle fonde dans le même mouvement un essentialisme musical et un relativisme culturel. Le jazz devient un langage musical, et non plus « la musique des afro-américains ». S'il a ses origines dans un contexte socio-culturel circonscrit (en l'occurrence afro-américain) rendant compte de ses singularités sonores, il est accessible, par apprentissage, à tout être humain³¹. L'opération est subtile. D'un côté, elle permet de clore la définition du genre sur un ensemble de particularités sonores essentielles (le tryptique). De l'autre côté, elle ouvre les possibilités de réappropriation de ce « langage » à toute personne et à toute situation³². Et là encore, le recours à l'histoire est nécessaire pour tenir ensemble les deux versants. Mais il ne s'agit plus de rabattre une essence musicale sur ses origines culturelles en faisant de l'histoire le retour permanent du même sous diverses formes. Ces origines permettent seulement de comprendre la cristallisation historique de l'essence musicale qui, dès que cristallisée, s'autonomise de toute situation concrète, s'universalise. Ainsi, « les Afro-Américains » sont ramenés à l'histoire et déracialisés (relativisme culturel), et l'essence musicale, circonscrite à de purs éléments sonores car

²⁹ Cf. l'intervention de Denis-Constant Martin reprise dans ce numéro.

³⁰ Lucien Malson, nourri d'existentialisme sartrien et de linguistique saussurienne, est l'auteur d'une thèse de sociologie qui a fait autorité sur les « enfants sauvages », où l'apprentissage du langage est synonyme d'accès au social, et leur capacité à apprendre synonyme d'humanité.

³¹ Cf. notamment Lucien Malson, « Editorial », *Jazz Hot*, n°39, 1949 ; *Les maîtres du jazz* [1952], Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1979 ; « La race, fantôme à vendre », repris dans *Des musiques de jazz* [1966], Roquevaire, Parenthèses, 1983, pp. 21-32.

³² Le schème conceptuel de la « coupure » entre signifiant et signifié issu de Ferdinand de Saussure, et introduit par l'usage de cette notion de « langage », constitue certainement le soutènement de cette opération rhétorique.

détachée des premiers, est sauvée (essentialisme musical). L'évolutionnisme dialectique devient la répétition de l'essence musicale sous des formes socio-culturelles variées³³.

Il est donc très significatif qu'une sorte de division implicite du travail ait eu lieu. Suspendant l'approfondissement analytique du tryptique, Lucien Malson, de par ses compétences, s'est chargé de l'histoire socio-culturelle du jazz et de ses musiciens principaux. De son côté, André Hodeir est un musicien, compositeur et chef d'orchestre formé à la musicologie et à la composition contemporaine. Il met donc entre parenthèse l'histoire socio-culturelle pour analyser les éléments sonores du tryptique et les styles musicaux de ces mêmes musiciens³⁴. L'intention technique du recours à la musicologie, avec son rapport objectivant à « la musique »³⁵, n'est donc pas indifférente à l'opération rhétorique en question. En effet, elle fait exister un genre musical avec ses codes sonores indépendants de leurs situations d'effectuation, condition indispensable à l'intégration du bebop : celui-ci n'apparaît plus que comme une complication formelle des principes sonores déjà contenus dans le new-orleans et le swing. Mais cette systématisation analytique est bien plus qu'une simple précision du savoir. Il s'agit bien d'extraire à nouveau les trois principes sonores pour montrer qu'ils permettent de rendre compte aussi du bebop. L'effet de mise en série chronologique des différents styles permet de les relier, de façon performative, par une même essence. La pertinence descriptive de celle-ci semble dès lors confirmée car cet effet passe inaperçu. La vision dialectique de l'« évolution » du genre est dans le même temps rabattue non plus sur des dispositions raciales ou culturelles et leurs confrontations créatrices, mais sur de pures problématiques formelles (notamment des singularités harmoniques et rythmiques, parfois reliées à des questions d'instrumentation). Et c'est bien la transcription sur partitions des œuvres qui produit, par son geste même, la réduction de « la musique » à de simples questions de formes musicales, puisque celles-ci se trouvent isolées en des graphiques renvoyant uniquement à des sons (comme une lettre à un phonème). La comparaison, la mise en cohérence, les calculs rythmiques et harmoniques sont en quelque sorte appelés par ce procédé d'écriture. On a donc désormais une musique autonome qui existe en elle-même (un texte), domaine d'étude des analyses musicales, et des situations diverses et variées (des contextes) au

³³ Ceci permettra d'ailleurs à Lucien Malson d'élargir sa perspective à l'ensemble des musiques d'origine afro-américaine, où chaque genre est ramené au tryptique sonore immuable. Cf. Lucien Malson, *Histoire du jazz et des musiques afro-américaines*, Paris, U.G.E., 1976 ; et *Des musiques de jazz*, 1983, op. cité.

³⁴ Cf. André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* [1954], Roquevaire, Parenthèses, 1986.

³⁵ Cf. Cheyronnaud, 1997, op. cité.

sein desquels des musiciens et des publics s'approprieraient ce langage musical pré-existant, cette fois domaine d'étude des analyses socio-culturelles.

Ce modèle conceptuel possède une grande efficacité du fait de sa pertinence en regard des pratiques musicales mises en place au même moment. Mais celles-ci, dès les années soixante, commencent à se disjoindre. Les associations d'amateurs et les *jazz-clubs* disparaissent peu à peu. Le « yéyé » puis le « rock » le concurrencent au sein des pratiques de la jeunesse (radio, danses, disques). La réception du *free jazz*, au tournant des années soixante-dix, dans l'ambiance « contre-culturelle » de l'après-68, inaugure enfin de nouvelles pratiques. Un nouveau marché s'ouvre, notamment en province, avec les réseaux de l'animation socio-culturelle et la multiplication des festivals. De même, les revenus extra-jazzistes des musiciens, encore indispensables (avant le statut d'intermittent du spectacle et le système de subventions publiques), passent peu à peu des orchestres de variétés et de télévision à l'enseignement, avec la création d'écoles de jazz et la croissance des cours particuliers.

L'ensemble de ces transformations (très succinctement résumées) est là encore appréhendé principalement au travers d'une problématique stylistique. Le *free jazz* a en effet été reçu comme une radicalisation extrême des principes sonores du jazz adossée à un « retour » aux principes originels, afro-américains³⁶. Ce « retour » insistait toutefois plus sur l'improvisation et la personnalisation sonore que sur le « conflit rythmique ». Ainsi le « principe dynamique » de la création vive des œuvres, souvent organisées autour d'une absence de pulsation régulière, est déplacé du « swing » vers l'« énergie » sonore et la dialectique entre la créativité du soliste et l'interaction collective³⁷. Cette problématique de « radicalisation » sonore semblait épuiser les possibilités musicales contenues par l'essence du jazz. Tout le monde s'accorde en effet pour affirmer que l'« évolution » du jazz, en tout cas telle qu'on l'a appréhendée jusque-là, est parvenue à son ultime « aboutissement »³⁸.

³⁶ Ces éléments stylistiques se voyaient à nouveau rabattus sur « la culture afro-américaine », en vertu d'un souci d'efficacité politique : la « libération sonore » réalisée par un « retour » aux origines était vue comme une protestation raciale et un début d'émancipation des Afro-Américains. Certains critiques utilisèrent ainsi les outils du structuralisme en vogue et bricolèrent une théorie du « reflet » afin de réidentifier le « social » et le « musical » (cf. notamment Philippon Carles, Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971). Mais l'appropriation de ce style par des musiciens européens imposait de prendre en compte le contraste des situations culturelles de chacun. C'est certainement l'une des raisons de l'invention d'une nouvelle catégorie (qui s'autonomise peu à peu et tend à devenir aujourd'hui un genre autonome), pensée comme acclimatation culturelle des acquis sonores du *free jazz* : les « musiques improvisées européennes ».

³⁷ Cet élément était déjà problématisé, mais insistait plus sur la gestion des contraintes collectives par le soliste que sur la création collective des individualités. En quelque sorte, le « projet créateur » est ici moins attribué au soliste qu'au groupe et à l'« énergie » née de ses interactions *in vivo*.

³⁸ Cf. notamment Michel-Claude Jalard, *Le jazz est-il encore possible ?*, Roquevaire, Parenthèses, 1986.

Dès lors, les moyens rhétoriques de (re)fonder les pratiques jazzistes, qui continuent « pourtant » à exister, sont en nombre restreint : poser la clôture du genre sur son « histoire » et exclure les styles nouveaux qui s'en « écartent » ; trouver un autre principe d'« évolution » qui permette de conserver la pertinence des principes sonores du tryptique ; ou à l'inverse, conserver l'évolutionnisme dialectique et relativiser ces principes sonores pour chercher d'autres appuis descriptifs. Nous ne nous intéresserons ici qu'à la première possibilité car elle illustre au mieux la question de la (re)création des traditions par la reprise et le déplacement conjoints des discours disponibles. Gardons toutefois à l'esprit qu'elle se définit en rapport aux autres possibilités. La situation critique d'une « fin du jazz » impose de réinterroger l'ensemble des appuis discursifs jusque-là en vigueur, d'explicitier ce qui demeurait implicite. Ainsi, alors que les schèmes synthétisés par Schaeffner avaient constitué autour du bebop des modèles « évidents » et détachés de leur situation de formulation initiale (Schaeffner et Cœuroy étant oubliés, les « philosophes » s'opposant à Hugues Panassié et son *Jazz Hot*), nous assistons cette fois à une relecture directe du livre de Schaeffner et Cœuroy.

Celui-ci présente en effet certains avantages. Son statut savant le dote d'une certaine autorité. De plus, il est paru quand le jazz est censé être tout juste né et peut ainsi devenir « précurseur ». Le raisonnement implicite est celui-ci : ayant défini les premières « manifestations » du jazz, il doit être en mesure de les décrire toutes ; les œuvres qui ne passeraient pas l'épreuve de cette définition ne sauraient donc relever du jazz. Cette réappropriation est déjà perceptible dans le mode de réédition de l'ouvrage. Lucien Malson a d'abord fait paraître en 1982 un texte d'hommage à André Schaeffner peu après le décès de celui-ci (1980). Le même texte est repris dans un de ses recueils d'articles en 1983, puis en postface de la réédition du livre de Schaeffner et Cœuroy. Il s'agit donc bien d'un texte considéré comme important. Par ailleurs, la réédition (1988) est entourée d'une autre postface par Jacques Hess (musicologue) et d'une courte préface par Frank Ténor (critique). Cette quantité peu commune de paratexte indique bien qu'il est nécessaire de donner sens à un texte difficilement compréhensible soixante ans après sa parution, de le réinterpréter à l'aune des catégories de lecture présentes. Enfin, les trois auteurs font autorité dans le monde du jazz et appartiennent à la « génération des philosophes ».

Il n'est donc pas étonnant que Lucien Malson et Jacques Hess - le texte de Frank Ténor n'est pas analytique – trouvent en Schaeffner un précurseur qui aurait découvert les principes essentiels du jazz, de façon un peu miraculeuse puisqu'il désignait des musiques qu'on ne considère plus tout à fait comme jazz (notamment Paul Whiteman). Ces principes essentiels

sont au nombre de deux : « *le son africain, afro-américain, celui du jazz* » et « *la passion du rythme obsesseur* » africain », plus précisément « *la lutte que le rythme livre à la mesure* » — à l'inverse, l'improvisation n'apparaît pas comme essentielle (pp. 154-155). Une première façon de comprendre cette relecture est d'identifier ce que les auteurs ne relèvent pas. D'une part, les trois chapitres de Cœuroy sont évacués car, selon Jacques Hess : « *sa partie du livre n'a aucun intérêt, sinon anecdotique, pour le musicologue de jazz* » (p. 162). En effet, Cœuroy, qui veut convaincre en 1926 de l'importance du jazz pour la musique et la culture modernes, brosse essentiellement un tableau de son influence sur les compositeurs classiques et dans la littérature. Mais le plus intéressant est que son propos est rejeté en vertu d'un intérêt musicologique. Et Lucien Malson explicite cet intérêt quand il définit le « *schaeffnérisme* » comme la « *recherche de l'essence du jazz et de la musique afro-américaine* » (p. 156). Comme nous l'avons vu précédemment, quand il s'agit de cerner une essence musicale, c'est désormais à la musicologie qu'on a recours.

Ceci indique le second élément du livre à rejeter : « *On objectera qu'une telle méthode [c'est-à-dire l'intérêt quasi exclusif de Schaeffner pour l'organologie] risque de n'aboutir qu'à un inventaire des instruments de musique africains et, certes, le livre n'est pas complètement à l'abri de ce reproche. Mais ce qui intéresse le musicologue de jazz, c'est qu'à travers l'énumération et la description des instruments, l'auteur fait voir comment ils semblent tous être conçus en vue de privilégier deux catégories musicales qui, omniprésentes en Afrique, sont aussi indissociables du jazz : le timbre et le rythme* » (Jacques Hess, p. 163). Ainsi, le jazz ne se définit pas aussi par des instruments et des dispositions raciales ou culturelles, comme chez Schaeffner, mais seulement par des éléments sonores. Dans ce cadre, définir l'essence du jazz par le timbre et le rythme (sans l'improvisation), et faire remonter ces caractéristiques à des traits essentiels de « la musique africaine » (dont la contextualisation la plus précise se limite au territoire de l'Afrique de l'Ouest) peut apparaître, même si cela n'est pas explicité, comme une façon d'exclure de la sphère du jazz à la fois le free jazz et un style qui lui aurait « succédé » et porterait dans sa dénomination même les raisons de son exclusion : « *musiques improvisées européennes* ».

On comprend dès lors pourquoi Lucien Malson brosse une histoire de la critique de jazz qu'il place sous le signe du « *schaeffhérisme* », et qui n'aurait plus fait qu'apporter des précisions au cadre posé par Schaeffner. Tout se passe comme s'il existait bien un genre musical aux limites précises, et doté d'une essence immuable préexistant à toutes ses tentatives de description. Cette conception permet de donner un poids non négligeable au

propos, puisqu'attesté par une longue et prestigieuse tradition critique. Pourtant, c'est bien cette relecture qui crée la tradition, et qui assigne un nouveau sens, pour les besoins de la polémique, au texte de Schaeffner. Ce mouvement est le plus perceptible quand les auteurs rabattent l'expression du « conflit entre le rythme et la mesure » sur la notion de « swing »... qui est aussi l'un des langages les plus efficaces quand il s'agit d'inclure ou d'exclure du jazz certains styles musicaux. Lucien Malson : « *la lutte que le rythme livre à la mesure. Le mot de swing n'est pas prononcé mais il est évident qu'il s'agit bien de la même chose* » (p. 154). Jacques Hess : « *cette oscillation, cet accord-conflit, c'est, en jazz, ce qu'on appelle le swing* » (p. 167).

Ainsi clos sur une « histoire achevée », le jazz devient une musique de répertoire dont l'espace sonore est défini par les exemples musicaux qu'elle propose. Ceux-ci ne relèvent pas de partitions, à l'instar du modèle de la musique classique, mais de disques grâce auxquels on peut goûter et imiter les improvisations des « maîtres du jazz »³⁹ ainsi transportées à travers temps et espace. Un vaste appareil critique, constitué de chroniques de disques, d'interviews et de biographies de musiciens permet d'y identifier les éléments sonores importants et le sens des émotions qu'ils produisent. Les exemples musicaux ainsi extraits du cours de l'histoire, fixés par des disques et des textes, peuvent dès lors se voir organisés en une continuité chronologique selon un modèle d'engendrement par filiations et ruptures dialectiques. Ces listes sont conçues comme les occurrences cohérentes entre elles d'une même essence musicale que la musicologie jazziste s'est chargée de cerner autant que possible — et non comme le produit de processus complexes de sélection que l'identification d'une essence musicale viendrait justifier et homogénéiser a posteriori⁴⁰.

Cette opération de mise en tradition est en quelque sorte triple. Elle clôt l'« évolution » d'un genre sur une définition définitive appuyée sur des objets durables (ici disques et textes). Elle le pérennise en le fixant. Elle le renouvelle dans le même mouvement, puisqu'il a fallu le doter de nouvelles significations et qu'elle permet qu'il soit sans cesse rejoué, re-présenté en des situations nouvelles. La tradition apparaît donc comme une pratique « extraite » discursivement de l'histoire par la reprise des discours disponibles adossés à l'ensemble d'un dispositif. Seul l'écrit, qui fixe en des objets transportables et amène la « raison graphique », permet ce ressassement, cette stratification progressive des discours. Autonomisée du monde du devenir, la tradition peut par là-même devenir, durer en faisant toujours sens, se renouveler

³⁹ Cf. Lucien Malson, *Les maîtres du jazz*, op. cité.

sans changer totalement dans la confrontation aux multiples situations locales et historiques qui la « répètent ».

Conclusion

Nous pouvons à présent revenir succinctement sur le problème de la définition du jazz. Il n'a pas à être tranché, dans un cadre universitaire tout du moins, mais doit être considéré comme constitutif des pratiques du jazz. Comme beaucoup d'autres, celles-ci se caractérisent par la relative et variable incertitude des acteurs sur ce qui se passe et par les conflits d'interprétation et les processus de coordination auxquels elle donne nécessairement lieu. Dans ce cadre, le jazz « est » d'abord une catégorie discursive qui renvoie à un ensemble relativement stabilisé de relations et de processus sociaux complexes et ambivalents, donc polémiques, concernant des sonorités, des personnes, des groupes sociaux, des discours, des institutions, des objets... (un dispositif). Ce sont bien ces relations et ces processus qui permettent des pratiques musicales, et non un genre musical transcendant qui pré-existerait à l'ensemble des activités destinées à le faire advenir. On gagne ainsi à ne pas réifier les catégories discursives que l'on emploie, mais à tenter plutôt de comprendre comment et pourquoi ces catégories sont réifiées, stabilisées, objectivées dans des dispositifs, bref rendues efficaces par les acteurs.

Pour conclure, on peut remarquer que les processus d'objectivation et de mise en tradition que nous avons décrits à propos du jazz en France ne sont pas totalement étrangers aux pratiques des sciences sociales. Des rapprochements sont possibles d'une part, entre l'essentialisation du jazz par sa mise en discours et la notion de « culture » telle que l'emploie généralement l'anthropologie, et d'autre part, entre la création et la pérennisation des traditions par l'écriture des pratiques et l'effet de « traditionnalisation » que des sociologues, des historiens, des anthropologues produisent sur leurs terrains d'enquête⁴¹. La « culture » de l'anthropologie est bien souvent le produit de la recherche plus qu'une réalité tangible et pré-

⁴⁰ Pour l'analyse de situations d'effectuation vive liées à ce modèle jazziste, appréhendées comme « citations socio-musicales », cf. Olivier Roueff, « Comment la musique advient. Un jazz-club à Marseille », à paraître.

⁴¹ Cf. Alban Bensa, « De la micro-histoire vers une anthropologie critique », dans Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelle(s). La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, pp. 37-70 ; « Mythe, mentalité, ethnie : trois mauvais génies des sciences sociales », *Genèses*, n°16, juin 1994, pp. 142-157 ; Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, La Découverte, 1990 ; voir aussi Albert Piette, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

existante qu'elle se contenterait de décrire de l'extérieur. Confronté à des situations locales et hétérogènes, l'ethnologue se fait fort de « mettre à jour » une cohérence secrète, « la culture », qui permettrait de les agréger par un lien ontologique, lui-même censé être applicable à toutes les autres situations vécues par le même collectif (groupe, ethnie, village, nation...). L'enquête ressemble ainsi à une compilation des discours oraux entendus dans ces situations, le privilège étant bien souvent accordé aux *paroles* des « informateurs » seules susceptibles de « donner sens » aux situations observées. Celles-ci sont d'abord écrites sur un journal de terrain, puis réécrites sur des documents de travail, et enfin dans des articles destinés à publication. Ces opérations d'écriture et de reprise produisent là aussi d'elles-mêmes la séparation des énoncés et de leurs situations d'énonciation, autonomisant des discours qui valaient localement pour les généraliser. Elles amènent aussi à comparer ces discours, à les rendre cohérents entre eux, à les homogénéiser pour les rapporter à quelques sentences synthétiques censées définir « la culture » étudiée.

L'essentialisation de celle-ci est ainsi perceptible à travers la conception d'un « temps immobile » qui soutient ce modèle anthropologique⁴², et qui enferme les sociétés dans un relativisme radical difficile à concilier avec l'universalisme affiché de l'anthropologie (celui-ci toutefois « sauvé » grâce à quelques « traits » anthropologiques souvent trop généraux pour être réfutables). Elle se manifeste aussi par ses effets de mise en tradition. La « culture » ainsi fixée est parfois réappropriée par les « indigènes », qui reprennent les discours que l'ethnologue a fixés et dotés de son autorité savante (et européenne, liée souvent aux instances de pouvoir issues de la colonisation) pour les réinjecter au sein de leurs jeux de pouvoir locaux sous la forme d'une « tradition » désormais solide⁴³. La difficile alternative entre tradition immuable et tradition « inventée » concerne ainsi plus l'anthropologue que les « indigènes ». D'une certaine façon, c'est lui qui crée la tradition en la fixant (mais grâce à l'appui sur des dispositifs d'enquête et locaux effectifs) et se dépêtre mal de la question qu'il se pose. De leur côté, les « indigènes » déploient en chacun de leurs gestes quotidiens un savoir-faire subtil pour « faire du neuf avec de l'ancien »... c'est-à-dire ce que nous réalisons tous en permanence. Tout se passe comme si le monde de l'anthropologie était immobile et que le remettre en mouvement nécessitait des contorsions théoriques complexes et souvent bancales. Pourtant les situations que le chercheur expérimente sur ses terrains pourraient facilement lui suggérer que le monde change sans cesse à partir des prémisses héritées, et que

⁴² Cf. Alban Bensa, « Images et usages du temps », *Terrain*, n°29, septembre 1997, pp. 3-18.

les hommes se posent aussi souvent la question inverse : comment stabiliser ce monde mouvant pour réduire la part d'incertitude qu'il recèle ?

Norbert Elias a employé plusieurs fois dans ses écrits les métaphores du vent et du fleuve pour montrer que ces difficultés théoriques étaient liées en partie à la syntaxe même de nos langues européennes⁴⁴. Il remarque que la langue réifie les concepts de « vent » et de « fleuve ». Dans les expressions « le vent souffle » et « le fleuve coule », ils deviennent en effet des objets tangibles, des sujets immobiles que seuls les verbes mettent en mouvement. Il faut pourtant concevoir que ce que désignent ces concepts n'a pas l'immuabilité d'une « chose » ou d'une « substance », puisque ce *sont* des processus : le vent n'est rien d'autre que « ce qui souffle », et le fleuve, « ce qui coule ». Que dire alors des expressions « le jazz se transforme » ou « le monde change » ?

⁴³ Cf. par exemple Benoît de l'Estoile, « Au nom des « vrais Africains ». Les élites scolarisées de l'Afrique coloniale face à l'anthropologie (1930-1950) », *Terrain*, n°28, mars 1997, pp. 87-102.

⁴⁴ Cf. Norbert Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1991 ; et *Du temps*, Paris, Fayard, 1996.