



HAL
open science

L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz. *Tracés: Revue de Sciences Humaines*, 2010, pp.121-137. 10.4000/traces.4578. halshs-01176003

HAL Id: halshs-01176003

<https://shs.hal.science/halshs-01176003>

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.

L'improvisation comme forme d'expérience.

Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz

Olivier Roueff

TRACÉS 18, 2010/1, p. 121-137

Résumé : Le terme « improvisation » peut désigner autant l'action d'improviser que le produit de cette action. Or dans les deux cas, le terme réfère une activité musicale : c'est le musicien qui improvise, et qui est donc l'auteur de l'improvisation qui en résulte. Le propos de cet article consiste à interroger ce « donc », ou dit autrement, le geste d'attribution qu'impliquent ces usages du terme « improvisation ». À faire l'histoire de ces usages – en l'occurrence, dans le cas du jazz en France – il apparaît en effet que le lien entre l'action d'improviser, son produit et leur auteur est rien moins qu'évident. Saisir l'improvisation comme une catégorie d'appréciation plutôt que d'activité musicale, une forme d'expérience plus largement qu'un simple type d'action, permet alors de restituer les différents dispositifs d'activité, et avec, de sujets, qui ont été inventés et mis en pratiques de façon performative tout au long de l'histoire du jazz en France.

Abstract : The term « improvisation » refers both to the act of improvising and to the product of this act. However, in both cases, it refers to a musical activity : it is the musician who improvises, and who is therefore the author of the resulting improvisation. This article aims at questioning that supposedly necessary correlation - in other words, the act of attribution implied by these uses of the term « improvisation ». Tracing a history of these uses – through the example of jazz in France –, the link between the act of improvising, its product and the author appears far from obvious. Understanding improvisation as a appreciation category rather than as a musical activity, as an experience form rather than as just a type of action, enables us to trace the various activity and subject situations which have been performatively invented and implemented throughout the history of jazz in France.

Mots clés : Improvisation, forme d'expérience, jazz, appréciation performative, authentification

Keywords : Improvisation, experience form, jazz, performative appreciation, authentication

Le terme « improvisation » peut désigner autant l'action d'improviser que le produit de cette action. Si c'est là source de confusion dans les approches habituelles de l'improvisation (Laborde, 2000), il faut aussi remarquer que dans les deux cas, le terme réfère à une activité musicale : c'est le musicien qui improvise, et qui est donc l'auteur de l'improvisation qui en résulte. Mon propos consiste à interroger ce « donc », ou dit autrement, le geste d'attribution qu'impliquent ces usages du terme « improvisation ». À faire l'histoire de ces usages – en l'occurrence, dans le cas du jazz en France – il apparaît en effet que le lien entre l'action d'improviser, son produit et leur auteur est rien moins qu'évident. Saisir l'improvisation comme une catégorie d'appréciation (*i.e.* de dégustation et d'évaluation conjointes) plutôt que d'action musicale, une forme d'expérience plus largement qu'un simple type d'activité, permet alors de restituer les différents dispositifs d'activité, et avec, de sujets, qui ont été inventés et mis en pratiques de façon performative tout au long de l'histoire du jazz en

France¹.

L'improvisation comme geste d'attribution

La plupart des approches disponibles de l'improvisation ont en commun, en deçà de leurs divergences, de l'appréhender comme une énigme à élucider. L'action d'improviser serait quelque chose qui se passe « à l'intérieur » d'un musicien avant d'être extériorisé sous forme d'émissions sonores. Les analystes s'emploient alors, chacun à sa façon, à mettre au jour les mécanismes de cette alchimie intérieure, dans un rapport souvent ambigu à la figure théologique ou romantique de l'ineffable inspiration : il s'agit de réduire par l'objectivation ce qui a préalablement été constitué en mystère inobservable. Cette intériorité peut être ainsi ramenée à un centre de calcul combinatoire (Siron, 1992), à un mixte de réflexes acquis et d'intuition entraînée (Sudnow, 1995), à un code structural collectif (Arom, 1985) ou à une « partition implicite » léguée par la tradition (Lortat-Jacob, 1998).

C'est que la plupart des travaux consacrés à l'improvisation se situent à l'intérieur du jeu de langage qu'imposent la catégorie et sa généalogie. Le terme improvisation est construit à partir d'un univers graphocentré où les outils d'analyse comme les modes d'écoute sont forgés autour de la partition écrite (Campos et Donin, 2009) – si le verbe improviser date du XVII^e siècle, le mot improvisation, désignant l'œuvre qui résulte de l'action d'improviser, n'est attesté qu'à partir de 1807 selon le *Trésor de la langue française*, c'est-à-dire au moment où le monde musical se réorganise autour des partitions. Il désigne des pratiques où le créateur est identifié au musicien interprète par opposition au compositeur, dont les créations ne sont plus qu'interprétées, « exécutées » par l'instrumentiste. Dire qu'on a affaire à de l'improvisation, c'est alors affirmer que tel musicien est l'auteur des événements sonores que l'on décrit. Autrement dit, l'emploi du terme d'improvisation équivaut à un geste d'attribution : l'improvisateur est désigné comme auteur – pas seulement le producteur des sons qu'il actionne par ses gestes instrumentistes ou vocaux, mais de façon circulaire, l'auteur de ces sons tels qu'ils sont isolés et rassemblés en une unité de perception distincte du fait qu'on les assigne à une origine commune et unique, l'intériorité du musicien.

Cadrer une activité comme improvisation revient donc, en somme, à faire jouer la « fonction auteur » décrite par Michel Foucault au sein de certaines pratiques musicales – après la musique classique (Fauquet et Hennion, 2000), le jazz et bien d'autres. Selon Foucault en effet, les productions soumises à cette « fonction auteur » sont attribuées à un propriétaire, valorisées en tant qu'elles peuvent être attachées à un nom personnel qui fait autorité, rapportées à une subjectivité individuelle qui en serait à l'origine comme « foyer d'expression », et dotées d'« embrayeurs » textuels qui facilitent les trois opérations appréciatives précédentes (Foucault, 1969)². On comprend mieux alors la focalisation, presque obsessionnelle il faut bien le dire, de nombre de travaux sur le « mystère » de l'action d'improviser : si l'activité décrite est attribuée par avance, sur le mode de l'évidence bien souvent, au « foyer d'expression » constitué par l'intériorité singulière de l'improvisateur, se pose alors la question de l'élucidation des ressorts de cette virtuosité expressive instantanée et de leur rapport avec les situations de performance. Et de façon circulaire à nouveau, la réponse apportée découle des termes implicites de la question : le dévoilement de l'intériorité du musicien doit suffire à

¹ Je suppose par ailleurs que la démarche peut aider aussi à clarifier les multiples usages théoriques de l'improvisation comme métaphore de l'action – métaphore qui vient généralement thématiser les propriétés d'incertitude et d'irréversibilité de l'action. Je tiens par ailleurs à remercier mes relecteurs anonymes ainsi que Talia Bachir-Loopuyt, qui ont sensiblement contribué à améliorer ce texte.

² L'étymologie commune des termes auteur, autorité et authenticité est ici suggestive : l'institution de l'interprète en auteur vaut attribution d'autorité sur les œuvres qu'il signe et authentification de ces œuvres – au double sens d'assignation de l'œuvre à un sujet individuel, et plus précisément au « foyer d'expression » qui loge en son intérieur, et de certification de la véracité et de la sincérité de l'expression qui en résulte (son authenticité, donc).

résoudre le mystère, que cette intériorité soit conçue comme une source d'inspiration ineffable, une machine close enfermant son programme combinatoire ou, mieux, comme un stock de dispositions entraînées interagissant avec des environnements.

Sans minorer la qualité et la pertinence de certains de ces travaux quant à l'analyse de l'action d'improviser, on peut donc aussi faire un pas de côté. Il ne s'agit alors plus de réduire le mystère de l'improvisation en cherchant à saisir ce qui peut bien se passer « dans la tête » (ou « le corps ») de l'improvisateur. L'analyse se propose plutôt de remonter vers la constitution de la figure de l'improvisateur et du jeu de langage nommé « improvisation » : non plus l'analyse socio-musicale d'une catégorie d'action musicienne, mais celle d'une catégorie d'appréciation conçue comme régulatrice des actions tout autant musicales qu'auditrices – démarche proche en cela de celle développée par Denis Laborde (2005) dans son étude des improvisations poétiques des *bertsulari* basques³.

L'enjeu consiste en effet à redonner une place interprétative pleine et entière à l'instance réceptrice des productions esthétiques (Hennion *et al.*, 2000), souvent laissée dans l'ombre ou parfois traitée seulement comme un appui situationnel pour l'improvisateur⁴. S'il faut en effet restituer à l'action musicale son caractère de performance, c'est-à-dire d'action située dans des environnements singuliers et non déréalisée dans un monde de règles combinatoires quasi-compositionnelles, il faut aussi le faire jusqu'au bout : cette performance est publique, destinée à des sanctions appréciatives (occasionner un plaisir esthétique, obtenir des évaluations positives...), adressée directement à des auditeurs présents dans le cas de l'improvisation, indirectement à un public anticipé dans le cas de la composition écrite ou de l'enregistrement discographique. En conséquence, étudier l'improvisation c'est étudier une forme d'expérience qui structure la relation entre musiciens, et entre musiciens et auditeurs⁵.

L'analyse consiste alors à restituer les formats d'improvisation qui sont prescrits pour réguler les expériences, et les enjeux variés qui déterminent leur usage dans un contexte précis. D'une part, à quels types de sujets assigne-t-on, en tant qu'« improvisateurs », l'autorité sur les œuvres ? D'autre part, à quoi et à qui servent ces différentes modalités du geste d'attribution d'autorité qui découle de l'usage de la catégorie d'appréciation « improvisation » ? La présente étude se propose ainsi de parcourir l'histoire du jazz en France sous cet angle, en restituant les attendus des différents formats d'improvisation qui ont été fabriqués et instrumentalisés pour servir simultanément des formes singulières d'expérience esthétique et des enjeux de lutte spécifiques à chaque configuration

³ Laborde développe l'analyse de ce que cette catégorie, historiquement construite et néanmoins performative, fait faire aux participants. Faute de place, et bien que quelques éléments soient indiqués plus loin concernant les pratiques des musiciens de jazz, j'insiste ici davantage sur les dimensions attributives et appréciatives des usages de la catégorie.

⁴ Plus largement, la sociologie de l'art s'est construite autour du traitement différencié des instances de production et de distribution (champs artistiques, mondes de l'art, travail et professions, expertises et politiques publiques...) et des instances de réception (goûts et pratiques de réception, compositions sociales des publics...). Pierre Bourdieu (1992) propose de les articuler *via* le jeu des homologues structurales entre espaces des producteurs, des intermédiaires et des publics ; Antoine Hennion (1993) insiste quant à lui sur le rôle actif des amateurs dans la formation des critères de valeur artistique. Il s'agit ici de prendre acte du fait que cette valeur n'est établie qu'avec les réceptions des œuvres, moments où se joue la coordination entre les diverses instances en question, et d'appréhender ainsi les champs artistiques en tant qu'ils sont régulés par les tentatives, plus ou moins incertaines, d'anticiper, d'orienter et de capter les effets de la réception, notamment *via* la prescription de formes d'expérience et l'aménagement de dispositifs d'appréciation.

⁵ Sur la notion d'expérience esthétique, appuyée sur Dewey (1980), voir l'introduction à Pecqueux et Roueff (2009). La notion de forme d'expérience vise quant à elle à prolonger celle de cadre (Goffman, 1991) en lui restituant une double dimension temporelle (les formes d'expérience sont historiquement situées, et structurent des dynamiques séquencées et orientées vers un accomplissement) et en l'indexant à des dispositifs situationnels façonnés pour permettre à ces catégories d'appréciation de se déployer et d'obtenir les sanctions attendues (Roueff, 2007).

historique⁶.

La virtuosité soliste comme enjeu professionnel

La catégorie d'improvisation n'apparaît pas avec les premières réceptions du jazz. Plutôt, elle n'apparaît qu'à la marge : rarement, et par défaut. Elle vient néanmoins marquer, déjà, un déplacement d'attribution des intentions esthétiques. Dans un premier temps, il n'est pas question de jazz mais de danses des Noirs d'Amérique. Avec la réception du cake-walk à partir de 1902, puis du one-step, du fox-trot, etc., la catégorie des *danses nouvelles*⁷, ou *modernes*, ou *américaines* (du Nord et du Sud : tango, maxixe...), vient opposer la fantaisie des gestuelles improvisées par les danseurs à partir de pas génériques conventionnels, à la conformation des danseurs aux pas et aux figures réglés de la valse ou du quadrille (contre-modèle non pas réaliste, mais d'occasion). L'idée étant que les danseurs, pris dans l'euphorie rythmique et sensuelle de ces danses décrites comme sautillantes ou trépidantes, s'accaparent une partie de l'autorité sur les gestuelles au détriment des codes collectifs impersonnels.

Élément important pour la suite de l'histoire, la fantaisie syncopée du cake-walk donne aussi lieu à l'invention d'une catégorie d'appréciation promise à un bel avenir : le *rythme pulsé* (*afro-américain*) constitue une prise durable et disponible à de multiples usages (jusqu'aux *beat*, *groove*, *funky* d'aujourd'hui), qui associe une forme de contrepoint rythmique⁸ à l'assignation à une origine raciale (*nègre*, *noire*, *primitive* ou *africaine*) érotisée – la pulsation rythmique mobilisant une énergie *pulsionnelle*, virilité sauvage pour les hommes, sensualité animale pour les femmes. De plus, toujours située à la source à la fois génétique et énergétique des genres ainsi appréhendés, cette source *primitive* est conçue, au début du 20^e siècle, comme plus ou moins sublimée par sa mise en ordre dans les mains des compositeurs et musiciens *blancs*, et ainsi plus ou moins *civilisée* par la *modernité américaine*, par l'association entre le caractère trépidant du rythme contrapuntique et l'image d'une mécanisation de la vie urbaine étasunienne – c'est pourquoi nous écrivons (*afro-*) entre parenthèses. Cette prise racialisée et érotisée tout à la fois restera, comme on va le voir, le combustible principal du « foyer d'expression » des improvisations du jazz, y compris sous ses formes les plus singularisées et en apparence dé-racialisées.

La première apparition du terme *jazz* en France signe ainsi un réinvestissement de cette prise à la faveur de la réception d'un format orchestral inédit, le *jazz-band*, arrivé en 1917 dans les bagages de l'armée étasunienne et rapidement diffusé dans les music-halls et les dancings. La catégorie d'improvisation est alors utilisée de la même façon, assez peu et pour désigner la liberté fantaisiste que

⁶ L'analyse reste centrée sur les documents (essentiellement des commentaires critiques publiés) et les moments les plus significatifs, dans une perspective généalogique – et pour aller à l'essentiel dans le cadre d'un texte court. Roueff (2007) démontre ce caractère significatif et restitue les processus évolutifs desquels ces ruptures émergent. Il faut préciser par ailleurs que l'avènement de nouveaux formats d'improvisation ne fait pas disparaître les formats précédents qui continuent d'être investis jusqu'aujourd'hui : ils se voient seulement successivement assignés au passé et patrimonialisés (voir par exemple, pour une analyse de l'expérience contemporaine du jazz assigné aux « années 1940 à 1960 », Roueff, 2002 ; pour celle du jazz assigné aux « années 1920 et 1930 », Lizé, à paraître).

⁷ Les expressions en italique (et sans majuscules) sont des termes doxiques, celles entre guillemets étant des citations.

⁸ Les analyses de cette particularité rythmique ne sont pas stabilisées : syncope systématisée, friction entre métriques binaires et ternaires, tension entre pulsation et décalages d'accentuation, accentuation des temps faibles ou des contretemps... L'emploi de « contrepoint » ou « contrapuntique », impropre selon le canon musicologique, vise à ne pas trancher parmi ces diverses définitions et à désigner, par analogie avec la technique du contrepoint harmonique, leur dénominateur commun : l'idée d'une tension entre deux lignes rythmiques simultanées et décalées. Le qualificatif « pulsé » utilisé en alternance réfère quant à lui le caractère érotisé de cette catégorie d'appréciation

les interprètes *nègres* prennent avec les partitions des compositeurs lorsqu'ils produisent les mélodies syncopées.

Le « jazz band » est un orchestre composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à un autre, comme les instruments à cordes et les trombones. Or, quand il s'agit d'exécuter ces glissandos, d'assourdir les cuivres, d'utiliser les saxophones et les clarinettes dans leurs registres extrêmes, de tirer des instruments à percussion des effets originaux (comme un autre chœur d'instruments ajouté à l'orchestre) et de donner une impression sauvage et primitive, personne mieux que les nègres ne peut réaliser ces conditions dont il est impossible d'indiquer les modes sur le papier. [...] ils jouent d'après l'oreille et ils improvisent, en jouant, avec une complexité de rythmes et de syncopes pour lesquelles il n'existe pas de notation exacte. (Bauer, 1924, p. 31-36)

C'est en réalité avec le *jazz-spectacle* que la catégorie d'improvisation connaît un premier usage stabilisé. Le *jazz-spectacle* désigne de grands orchestres qui empruntent au rythme contrapuntique et à l'orchestration spécifique aux *jazz-bands* (batterie de music-hall, banjo et sections de vents, notamment) pour monter sur scène. Ne se contentant plus seulement d'accompagner les revues de music-hall, les films de cinéma ou les danses des dancings, ces orchestres produisent un format de spectacle fait de sketches musicaux, de morceaux symphonisants (on parle aussi de *jazz symphonique*) et de démonstrations de virtuosité instrumentiste. Ce sont ces dernières qui sont improvisées : les solistes des grands orchestres de Paul Whiteman, Jack Hylton et Ted Lewis, ou Ray Ventura et Grégor pour les français, *prennent des chorus* pour broder autour de la mélodie des thèmes en manifestant leur maîtrise technique (vélocité, effets de glissando, de growl, suraigus...).

On trouve donc ici le premier usage de la catégorie d'improvisation comme attribution d'autorité sur l'émission sonore à la singularité d'un interprète. Alors que l'autorité sur les œuvres est attribuée au compositeur, que l'orchestre interprète en tant qu'entité collective dirigée par un chef d'orchestre, certaines parties de l'œuvre aménagent une dissociation entre l'orchestre accompagnant et le soliste improvisant, ce dernier étant alors l'auteur de cette parcelle improvisée de l'œuvre globale. Or, cette institution de l'improvisation comme œuvre soliste (au sein de l'œuvre collective quant à elle attribuée au compositeur) est directement déterminée par un enjeu professionnel : la virtuosité improvisée est une compétence rare qui permet au personnel de ces grands orchestres de se constituer en élite du marché des spectacles et des dancings, dans un contexte de concurrence accrue par le rétrécissement relatif du marché (avec le cinéma sonore à partir de 1927, et la raréfaction des music-halls, des dancings et cabarets). C'est d'ailleurs dans cette perspective que les musiciens qui composent le vivier de recrutement des orchestres de Ray Ventura et de Grégor créent en 1929 la première revue spécialisée dans le jazz, *La Revue du Jazz*, puis en 1930 *Jazz Tango Dancing*, magazines professionnels destinés à contrôler la circulation de l'information sur les emplois et les critères d'excellence musiciens.

Pour autant, il n'est pas encore question d'intériorité singulière exprimée dans ou à travers ces solos improvisés. C'est bien l'excellence virtuose qui est manifestée sous la figure du métier artisanal, et non une subjectivité artiste (au sens du régime de singularité identifié par Heinich (2006)). Vis-à-vis de la prise du rythme pulsé (afro-)américain, le *jazz-spectacle* n'exploite en effet que le versant *américain* ou *blanc*, et avec, la modernité mécanisée des grandes machines rutilantes et virtuoses que seraient ces orchestres. Le renvoi à un foyer *nègre* et à son énergie pulsionnelle y est délaissé en grande partie – en partie en raison d'une coïncidence de réception : le *jazz-spectacle* apparaît en France en juillet 1926 avec les premières prestations de l'orchestre de Paul Whiteman, au moment où la troupe des Lew Leslie's BlackBirds vient reprendre le format inauguré l'année précédente par *La Revue Nègre* et sa vedette Joséphine Baker, et instaurer pour quelques années le créneau des *revues nègres*, faites de musiciens et de danseurs noirs et jouant essentiellement sur l'érotisation du primitivisme *nègre*⁹.

⁹ Pour une analyse plus complète, voir Roueff (2006).

On a donc affaire à un statut d'auteur artisan plus qu'artiste, dont la revendication s'appuie notamment sur la capacité à improviser individuellement, afin d'instaurer une barrière à l'entrée fondée sur la compétence technique. Comme le résume le chef de file de cette élite des grands orchestres, et rédacteur en chef de *Jazz Tango Dancing*, il s'agit d'élever le jazz au statut d'« art dans l'art » mais certainement pas d'art tout court :

Les phrases musicales du jazz sont infiniment simplistes et parfois d'esprit primitif. Je veux bien admettre que cette exécution est complexe et qu'elle nécessite une longue expérience [d'où le statut revendiqué comme virtuose], mais, quant au fond, ce n'est jamais qu'une manière de jouer [un style instrumentiste], non une création réelle de la pensée [un genre artistique]. (Mougin, 1931, p. 4)

L'improvisation comme espace d'expression « artiste » : un enjeu amateur

Le pas supplémentaire vers le cadrage artiste de l'improvisation (et du jazz) est réalisé non par des musiciens, mais par des amateurs (au sens de mélomanes). On peut résumer leur entreprise à une opération de réinvestissement de la prise du rythme pulsé (afro-)américain dans son versant *nègre* et érotisé, à partir du format d'improvisation soliste artisanal instauré par le *jazz-spectacle*. Sans revenir ici sur l'ensemble des conditions sociales de possibilité de cette invention du jazz comme genre artistique, il faut néanmoins préciser que ces amateurs sont avant tout des discophiles¹⁰ : le jazz qu'ils valorisent et à partir duquel ils élaborent une nouvelle grille d'appréciation est gravé sur disques beaucoup plus que joué sur scène. Ceci est important dans la mesure où c'est par ce biais que le réinvestissement du primitivisme *nègre* comme foyer pulsionnel d'expression se voit thématiquement dans le langage de l'authenticité. En effet, les disques dont il est question sont alors très peu commercialisés en France, mais seulement aux États-Unis, et sont attribués à des musiciens africains-américains. Cette configuration instaure une sorte d'allographie à double détente – le plus authentique étant le plus éloigné géographiquement, c'est-à-dire à la fois racialement (non pas seulement les *américains*, mais les *nègres du sud des États-Unis*) et industriellement (non pas les spectacles auxquels on peut directement assister, mais les enregistrements réalisés au plus loin de la chaîne de commercialisation : par des firmes étasuniennes dont les amateurs français doivent explorer et exploiter les catalogues eux-mêmes, sans l'intermédiation d'entreprises de distribution internationale). Elle institue aussi ces amateurs discophiles en passeurs incontournables pour accéder, depuis la France, au jazz le plus authentique – avant que, leur entreprise portant ses fruits, des firmes prennent en charge la commercialisation des disques en France. C'est la base du développement du Hot Club de France créé en 1932, association d'amateurs qui tentent de se constituer en intermédiaires professionnels du *jazz hot*.

La catégorie d'improvisation devient ici l'élément clé de définition de ce *jazz hot*. Les écrits de ces amateurs qui deviennent critiques spécialisés, et notamment de leur chef de file Hugues Panassié, sont très clairs sur ce point. Prenant à contrepied les musiciens de l'élite du *jazz-spectacle*, Panassié disqualifie ainsi les grands orchestres *blancs* qui fondent leur prestation sur l'exécution de partitions écrites, agrémentée de morceaux solistes de bravoure improvisée, au profit des petites formations *nègres* qui placent au cœur de leur pratique une forme d'improvisation soliste *expressive* ou artiste¹¹.

¹⁰ Sur l'invention de la discophilie et les transformations conjointes des dispositions et des dispositifs d'écoute musicale, voir Maisonneuve (2009).

¹¹ Il faudrait mentionner aussi un trait secondaire (du point de vue de la réception d'époque, bien qu'il soit évident pour certains compositeurs intéressés par le jazz, comme Darius Milhaud), qui tient à la systématisation des procédés harmoniques assignés aux usages africains-américains du choral protestant (*spirituals*) et aux

Le premier article publié de Panassié s'ouvre de fait sur la qualification du *jazz hot* comme « nouvelle forme d'art » (Panassié, 1930a, p. 9). Celle-ci repose sur un critère d'appréciation cardinal, qui consiste à focaliser les attentions créatrices comme auditrices sur l'interprète : le *jazz hot* « diffère de la musique classique par ce trait capital [...] c'est l'exécutant qui fait tout » et non le compositeur, qui « ne fait que lui offrir un morceau banal qu'il enrichira plus ou moins selon sa valeur » (*ibid.*, p. 9). Il faut donc « distinguer [...] deux principaux modes d'interprétation ». L'interprétation *straight* revient à « jouer le texte musical tel qu'il a été écrit » (« une exécution préparée d'avance ») (*ibid.*, p. 10). L'interprétation *hot*, à l'inverse, « beaucoup moins connu[e] en France, est la forme du vrai jazz » : « une interprétation fantaisiste qui s'écarte entièrement de la ligne primitive du morceau » (*ibid.*, p. 10). Il s'agit de « jouer selon son inspiration, son idée », et donc d'écouter et d'apprécier « la manière personnelle à chaque joueur d'interpréter le motif principal d'un morceau selon sa conception propre » (*ibid.*, p. 10). C'est pourquoi « le *hot* est généralement improvisé » (*ibid.*, p. 11). On ne peut formuler plus clairement l'opération que réalise la catégorie d'improvisation : elle signe l'attribution d'une autorité esthétique à l'interprète, constitué en intériorité subjective qui s'exprime à travers ses émissions sonores. Ce dernier élément est ainsi précisé dans un autre article de Panassié : en suivant l'improvisation du soliste, l'auditeur écoute sa « pensée » en train de se « développer ».

Le jazz est une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements subtils s'adressent avant tout à l'intelligence. Les chorus *hot* sont une sorte de développement, d'analyse d'idées et l'esprit, pour les suivre, doit fournir un effort attentif et constant. La pensée du musicien *hot* se communique ainsi à l'auditeur qui en suit les moindres détours et s'y adapte, en en dénouant les lignes principales. (Panassié, 1930b, p. 482)

Ainsi, un bon orchestre doit réunir d'« excellentes individualités », puisque ses exécutions consistent en « une série de solos *hot* sur le même thème mais variant à l'infini selon la compréhension de chaque musicien, et en quelques [parties d]ensembles *hot* qui peuvent être soit écrites, soit improvisées », les solos les plus intéressants étant néanmoins improvisés : « l'improvisation est l'un des plus précieux éléments pour le *hot* » (*ibid.*, p. 484). En toute logique, les pochettes des disques de *jazz hot* sont les premières à afficher le nom des interprètes (on en trouvait déjà quelques-uns avec les artistes lyriques)¹², et les critiques spécialisés dans le *jazz hot* sont les premiers à ne traiter que des interprètes et que de leurs parties improvisées – on peut repérer par exemple cette écoute centrée sur la succession des solos improvisés dans cette chronique de disque de Jean Thévenet :

On écoute, à l'avant-plan, tour à tour, soutenu par la percussion discrète des banjos et de la batterie, le numéro de virtuosité, par le saxophone, la trompette, le trombone, les guitares, le piano, et enfin pour finir surgit la reprise collective accélérée. (Thévenet, 1929, p. 561-560-562)¹³

Qui plus est, Panassié peut alors réinvestir la prise du rythme pulsé (afro-)américain pour alimenter le « foyer d'expression » de l'improvisation soliste d'un combustible racial, la *pulsion* à la fois rythmique et *primitive* assignée aux *nègres*. « Le *jazz hot* n'est pas une formule à part du jazz. C'est le jazz sous sa forme unique et véritable, tel qu'il nous vient directement de la tradition nègre et précisé dans quelques rythmes définis ». (Panassié, 1930b, p. 485) Panassié souligne ainsi « l'originalité de son instrumentation », qui accorde moins d'importance aux cordes, et plus aux cuivres et aux instruments rythmiques (mieux adaptés aux « perpétuelles syncopes du jazz »). Il souligne également

chants de plantation (plantation melodies, coon songs...), plus tard au *blues*, et dont l'analyse n'est pas plus stabilisée que celle du *rythme pulsé* : flottement entre gammes mineures et majeures, altérations des 3^e et 7^e degrés de la gamme majeure (*blue notes*), contamination de la gamme diatonique majeure par la gamme pentatonique à intervalles réguliers, etc. (Jamin et Williams, 2001, p. 306).

¹² Cette pratique est instituée avec la première *Anthologie du jazz hot*, soit quatorze 78-tours réunis en deux albums, publiés en 1934 par Jacques Canetti chez Polydor, avec un texte de pochette signé Panassié.

¹³ Pour une analyse plus complète de cette grille d'appréciation et de son contraste avec les appréhensions musicologiques antérieures, voir Roueff (2009a).

le rythme contrapuntique, assignés aux atavismes raciaux *nègres*.

Dans cette configuration, la catégorie d'improvisation vient donc instituer l'interprète en auteur, et appuyer l'authenticité des prestations sur la perception d'une intériorité qui s'exprimerait à travers les émissions sonores que l'oreille attribue à cet auteur. Cette intériorité est par ailleurs composée par un mixte de subjectivité individuelle et de génie racial, que l'on retrouve par conséquent dans les classifications : les listes de noms personnels qui composent le panthéon du *jazz hot* sont hiérarchisées selon un principe ethno-racial, situant au sommet les musiciens *noirs-américains* (surplombés par la figure tutélaire de Louis Armstrong, construit comme l'inventeur du *jazz hot*), puis les musiciens *américains* (blancs), puis les musiciens *européens* (blancs) ; à l'intérieur de chaque classe, les noms individuels sont dotés de quelques caractéristiques stylistiques qui singularisent leur manière d'improviser. La suite de l'histoire de l'improvisation en jazz va alors consister en une série de paliers de singularisation, jusqu'à l'individualisation extrême du sujet assigné à l'autorité sur les œuvres, puis à sa dilution – évolution qui n'est d'apparence linéaire qu'a posteriori, comme produit de la logique de dépassement, par réinvestissement sélectif des principes fondateurs du genre, qui anime les générations successives de nouveaux entrants (Bourdieu, 1992, p. 229-231 et p. 395).

La combinatoire et le supplément d'âme, ou la métaphore du langage musical

La réception du style *bebop* à partir de 1947 est l'occasion pour une nouvelle génération de critiques et de musiciens spécialisés de construire des positions professionnelles contre le modèle amateur qui dominait jusque-là. La construction de l'opposition entre le jazz moderne (le *bebop*) et ce qui devient alors, par contrecoup, le jazz traditionnel (jusque-là appelé *jazz hot*) permet en effet de polariser le monde du jazz au bénéfice de la montée en puissance des intermédiaires spécifiques – soit d'instituer un champ, à travers la spécialisation des musiciens et la disqualification conjointe des amateurs, la formation d'un marché, l'affirmation d'instances de consécration relativement autonomes et la domestication des audiences (Roueff, à paraître-a).

Dans ce cadre, la catégorie d'improvisation vient servir la légitimation du jazz non seulement comme genre artistique mais comme genre aussi digne que la musique classique. Elle prend alors deux formes en apparence contradictoires et pourtant complémentaires. D'une part, en pratique, les procédés d'improvisation imposés par les initiateurs du *bebop* servent (explicitement) à élever la barrière technique à l'entrée dans le métier. Il s'agit désormais d'être en mesure de produire des mélodies à partir de canevas harmoniques plus complexes (présentant un éventail des possibles plus large, selon des règles plus nombreuses), et sur des tempos accélérés – associant ainsi virtuosité instrumentale et compétence harmonique (qui reste néanmoins accessible par l'apprentissage sur le tas, sans passage par le travail formalisé sur partitions et tables harmoniques). Sous cet angle, l'expérience de l'improvisation du *bebop*, telle qu'elle est construite et prescrite par les intermédiaires du jazz, s'appuie sur le modèle combinatoire spécifique à la musicologie traditionnelle – pour qui l'improvisation est un calcul intérieur combinant les règles compositionnelles à la manière d'un compositeur sur partition, mais dans le temps très court d'une production instantanée. De fait, les intermédiaires cardinaux de ce processus sont formés à la musicologie, André Hodeir en tête (premier prix d'harmonie, de fugue et d'histoire de la musique du Conservatoire de Paris, compositeur membre de l'avant-garde sérielle autour de Pierre Boulez, rédacteur en chef de *Jazz Hot*). L'intériorité de l'improvisateur constitué en auteur est composée ici d'un savoir harmonico-mélodique, similaire à celui du compositeur classique mais traduit en procédés d'improvisation sur le vif, et par conséquent, aussi, d'une compétence au calcul instantané qui condenserait d'une certaine façon le lent travail de composition sur table dans les quelques dizaines de secondes d'une improvisation.

Illustration du type d'appréciation qu'implique cette forme d'expérience de l'improvisation, ce

passage d'un article d'André Hodeir où il diagnostique un « renouveau du jazz » à l'écoute des premiers enregistrements de *bebop* reçus en France :

L'apparition à la troisième mesure de l'accord de la bémol, sous forme de premier renversement, évoque très précisément Gabriel Fauré et Maurice Ravel. Je ne veux pas chercher à savoir si Gillespie et Parker ont écouté l'*Horizon chimérique* ou *Daphnis et Chloé*, ce qui me paraît assez improbable ; toujours est-il que cette modulation est d'une grande beauté, qu'elle ne jure nullement avec le reste du disque et qu'il serait regrettable que le Jazz se prive de tels enrichissements harmoniques par crainte des sarcasmes. (Hodeir, 1947, p. 5)

D'autre part, au plan symbolique, les hérauts du *bebop* – et en particulier le premier d'entre eux, Charlie Parker – sont construits comme des artistes maudits avec toute l'imagerie popularisée par les romans policiers et surtout le cinéma : drogue, vie nocturne, instabilité affective et avidité sexuelle, reconnaissance des initiés et mépris du grand public... Le « foyer d'expression » qui constitue l'auteur des œuvres se voit ainsi investi par le modèle de l'artiste romantique, directement emprunté aux arts sacrés. En termes d'intériorité, il ne s'agit pas seulement d'exprimer des émotions ou une *histoire*¹⁴, mais de traduire, dans un langage conventionnel et compréhensible par tous sans médiation (l'immédiateté du saisissement esthétique), une subjectivité absolue, profonde et mystérieuse par le biais de l'*inspiration* (sorte de pierre philosophale transformant l'intérieur idiosyncratique en extérieur universel).

La métaphore du langage est ici cardinale : langage qui permet d'exprimer, on vient de le voir, une subjectivité au fond indicible, et langage doté d'une grammaire combinatoire qu'il s'agit de manier avec virtuosité pour parvenir à s'exprimer – et aussi, résolution rhétorique commode à la contradiction entre le subjectivisme exacerbé de la figure romantique de l'auteur des improvisations, et l'objectivisme strict du calcul combinatoire alimenté d'un savoir harmonique virtuose et restituable après coup sur partitions.

La singularisation du langage, ou la radicalisation de l'improvisation

Si la réception du free jazz à partir de 1960 marque à bien des égards une rupture historique dans le monde du jazz (Roueff, à paraître-b), elle présente une certaine continuité du point de vue de la catégorie d'improvisation. Le modèle d'une intériorité absolue qui s'exprimerait à travers le langage musical grâce à l'*inspiration* de l'improvisation est maintenu. Mais comme certaines règles communes jusque-là en vigueur sont remises en cause (le cadre harmonique des grilles d'accords, la pulsation régulière, le partage entre solistes et accompagnateurs...), le curseur se déplace du pôle grammatical, avec son insistance sur le code collectif que constituent les procédés conventionnels utilisés par chaque improvisateur, vers le pôle singularisé, avec son insistance sur la singularité de l'expression subjective, et sur la part idiosyncrasique des procédés attribués au style individuel de chaque improvisateur. L'improvisation devient ainsi collective, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de division du travail entre les accompagnateurs qui actualisent le code sonore collectif (la grille d'accords, le rythme) et les solistes successifs qui expriment leur subjectivité dans ce langage commun. Chaque musicien improvise en même temps, si bien que l'expérience de cette improvisation est focalisée sur les modalités de la coordination sur le vif entre des singularités stylistiques, en principe sans la médiation de repères préalables communs.

¹⁴ *Conter une histoire* est une métaphore récurrente de l'improvisation en jazz hot, exprimant la façon dont l'auteur capte l'attention de l'auditeur en brochant une mélodie qui a une *introduction*, un *développement* et une *conclusion*.

Cette nouvelle forme d'expérience de l'improvisation donne lieu à l'investissement d'une figure d'auteur empruntée aux arts plastiques contemporains : celle du *chercheur* qui invente consciemment ses propres procédés pour façonner la singularité de son style – par opposition à l'artiste romantique dont la singularité stylistique n'est que le produit de l'inspiration et du talent, soit l'expression directe, sans la médiation de la *recherche*, d'une singularité intérieure.

A propos de quatre pionniers du free jazz désignés comme « maudits » – Eric Dolphy, Cecil Taylor, Ornette Coleman et Roland Kirk – Jef Gilson et Claude Lénissois écrivent ainsi : « chez aucun d'entre eux il n'y a de rupture totale, seulement un élargissement des frontières précédemment fixées » (Gilson et Lénissois, 1963, p. 22), comme l'auraient fait en leurs temps Claude Debussy, Arnold Schönberg ou Alban Berg. Ainsi, ils précisent, d'un côté, que « l'essence du jazz reste la pulsation régulière et la liberté d'expression spontanée du soliste dans le développement de ses idées » (*ibid.*, p. 23). De l'autre côté, ils estiment que « ces quelques axiomes fixés, il apparaît évident qu'un nouvel âge du jazz vient de s'ouvrir » sous le signe de la « libération » des conventions établies : un « assouplissement de la barre de mesure destiné avant tout à laisser libre le champ à l'expressivité », et une « liberté harmonique » (*ibid.*, p. 2321-23).

On trouve aussi, dans la continuité, l'émergence d'une forme de radicalisation de la catégorie d'improvisation, qui exploite le caractère collectif de l'improvisation du free jazz pour tendre vers un décrochage entre l'intériorité expressive de chaque musicien et la singularité de son style : dans l'improvisation collective, ce qui est écouté est alors le fruit de l'interaction entre des styles individuels, non ces styles individuels, et ceux-ci ne sont plus alors l'expression d'une intériorité de type romantique mais le résultat d'une recherche formelle.

Ce modèle produit donc une tension paradoxale, qui prévaut aujourd'hui encore, entre l'extrême singularisation des expressions, attribuées entièrement à l'individualité subjective de chaque musicien sans étayage sur une grammaire codifiée commune, et la dissolution de ces mêmes singularités au profit d'une totalité esthétique dont la forme est éphémère et déborde la simple somme des contributions individuelles. Illustrant cette tension, les activités d'un collectif d'improvisateurs actif au début des années 2000 étaient par exemple destinées à expérimenter les effets de la rupture avec le dispositif du concert sur la pratique de l'improvisation collective – en jouant dans des sites naturels, des friches urbaines ou des lieux publics tels que gares, laveries automatiques ou musées (Roueff, 2009b). L'expérience avait pour résultat de mettre en lumière, par contraste, l'ensemble des paramètres de la pratique et de les soumettre à expérimentation, en particulier les limites du cercle des auteurs en interaction, disséminés parmi les éléments de l'environnement (arbres, oiseaux, passants, avions, auditeurs...) selon des configurations multiples et mouvantes, et ainsi d'éclairer par contrecoup les frontières des individualités expressives en jeu, dissoutes dans cette surface interactionnelle élargie. Mais en réalité, cette expérience *expérimentale* mettait aussi en lumière une sorte de tension irréductible : c'était bien des musiciens professionnels, portant et utilisant une singularité esthétique pour agir dans la situation, qui étaient en mesure de s'abolir provisoirement comme individualités expressives. C'est d'ailleurs ce constat qui a conduit certains participants à politiser leur expérimentation, forme de compromis face à cette tension qui réactualisait ainsi des pratiques avant-gardistes antérieures : orienter l'activité vers la déspecialisation des artistes, en supposant un partage universel de la compétence esthétique qu'il s'agirait de débrider afin de réconcilier l'art et la vie (désectorialiser l'institution de l'art en subvertissant l'ordre des interactions ordinaires par l'effet des actions esthétiques). La catégorie d'improvisation en venait ainsi, en quelque sorte, à s'abolir elle aussi, ou bien peut-être à s'élargir : elle désignait alors une forme spécifiquement musicale d'agit-prop situationniste, conjurant au passage la figure de l'auteur.

Ce parcours cursif des principaux usages, tout au long de l'histoire du jazz en France, de la catégorie d'improvisation appréhendée comme une forme d'expérience montre que son principal effet consiste à instituer l'improvisateur en auteur, régulant ainsi les attentes et les actions des auditeurs comme des musiciens. Il permet ce faisant de mettre en lumière la diversité des modèles d'analyse fabriqués par

des auditeurs et commentateurs pour rendre compte des formats de leur écoute et du plaisir qu'elle suscite, et pour prescrire ces formats aux autres. Car il s'agit bien d'analyses, certes plus ou moins élaborées, prises dans les mêmes tensions que les approches scientifiques qui ont abordé l'improvisation avec leurs outils scientifiques : s'inscrivant pareillement à l'intérieur du jeu de langage qu'instaure la catégorie d'improvisation, et refaisant le geste d'attribution d'autorité et d'authentification qu'elle implique, elles cherchent à élucider un mystère qu'elles ont en quelque sorte elles-mêmes créé, celui du fonctionnement « intérieur » de l'action d'improviser.

Ceci ne veut pas dire que ce mystère s'évapore soudain dès que ce jeu de langage est identifié – puisqu'il est performatif, qu'il fait agir selon les formes d'expérience qu'il prescrit : c'est bien ainsi que la pratique fonctionne, l'apprentissage de schèmes combinatoires et de dispositions à réagir avec pertinence aux sollicitations de l'environnement existe bel et bien, et certains des outils forgés pour en rendre compte sont particulièrement pertinents et efficaces. Ils pourraient notamment permettre d'explorer la distinction, ici laissée de côté, entre les figures d'improvisateur et celles de compositeur à l'intérieur de la catégorie d'auteur. Le prolongement de l'enquête devrait aussi faire place aux modalités et aux effets de la prescription de ces formes d'expérience de l'improvisation. Il faudrait notamment s'intéresser aux rapports qu'entretiennent les intermédiaires (journalistes, mais aussi programmeurs, producteurs, disquaires, tourneurs, impresarios...) avec les pratiques des musiciens et des auditeurs, en tenant compte de leur asymétrie – s'il s'agit bien pour eux de faire place aux modalités de ces pratiques, puisque celles-ci constituent leur horizon projeté, ils sont en effet en position de prescrire aux autres leurs propres appréciations (formes d'expérience et échelles de valeurs). Inversement, les effets de cette activité de prescription sont rarement absolus, et l'on pourrait étudier la façon dont musiciens et auditeurs jouent avec ces normes d'écoute et les dispositifs d'appréciation composés pour leur servir d'écran¹⁵.

Bibliographie

- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, Paris, Sela.
- BAUER Marion, 1924, « L'influence du "Jazz-band" », *La Revue Musicale*, n° 1, p. 31-36.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- CAMPOS Rémy et DONIN Nicolas éd., 2009, *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz - Conservatoire de Genève.
- DEWEY John, 1980 [1934], *Art as Experience*, New York, Perigee Books.
- FAUQUET Jean-Marie et HENNION Antoine, 2000, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- FOUCAULT Michel, 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 63, n° 3, p. 73-104.
- GILSON Jef et LENISSE Claude, 1963, « Les maudits », *Jazz Magazine*, n° 183, janvier, p. 21-23.
- GOFFMAN Erving, 1991 [1974], *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- HEINICH Nathalie, 2006, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie et GOMART Emilie, 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.
- HODEIR André, 1947, « Vers un renouveau de la musique de Jazz ? », *Jazz Hot*, vol. 11, n° 7, avril-mai, p. 4-5 et 7.
- JAMIN Jean et WILLIAMS Patrick, 2001, « Glossaire et index des musiciens de jazz », *L'Homme*, n° 158-159, p. 301-338.
- LABORDE Denis, 2000, « Enquête sur l'improvisation », *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, M. de Fornel et L. Quééré éd., Paris, EHESS, p. 261-299.
- 2005, *La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne, Elkar.

¹⁵ On trouvera des tentatives dans ce sens dans Pecqueux et Roueff (2009).

- LIZE Wenceslas, à paraître, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 180, p. ???- ???.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1998, *Chants de Passion, Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Le Cerf.
- MAISONNEUVE Sophie, 2009, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines.
- MOUGIN Stéphane, 1931, « Ex-tripode », *Jazz Tango*, n° 6, p. 4.
- PANASSIE Hugues, 1930a, « Le jazz "hot" », *L'Édition Musicale Vivante*, n° 25, p. 9-11.
- 1930b, « Le jazz "hot" », *La Revue Musicale*, n° 105, p. 481-494.
- PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier éd., 2009, *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.
- ROUEFF Olivier, 2002, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique en jazz-club », *Revue de musicologie*, vol. 88, n° 1, p. 67-93.
- 2006, « Politiques d'une culture raciale : *La Revue Nègre* (1925) comme événement public », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, p. 65-85.
- 2007, *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 de sociologie, EHESS (Paris).
- 2009a, « Opérations à cœur ouvert. Trois analyses du jazz dans l'entre-deux-guerres », *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, R. Campos et N. Donin éd., Genève, Droz - Conservatoire de Genève, p. 157- 195.
- 2009b, « L'expérimentation musicienne à l'épreuve de ses réalisations. Tensions structurales et formations de compromis », *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, A. Pecqueux et O. Roueff éd., Paris, EHESS, p. 241-279.
- à paraître-a, « 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° 180, p. ???- ???.
- à paraître-b, « La politisation du free jazz en France (1960-1969), entre socialisation générationnelle et solution professionnelle », L. Champarnaud et P. Coulangeon éd., *Culture et politique(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. ???- ???.
- SIRON Jacques, 1992, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure.
- SUDNOW David, 1995, *Ways of theHand. The Organization of Improvised Conduct*, Cambridge, MIT Press.
- THEVENET Jean, 1929, « Chronique du Jazz », *Variétés*, n° 10, 15 février, p. 560-562.