



Marges

Revue d'art contemporain

26 | 2018

Instrumentalisations de l'art

La critique parisienne et la légitimation du free jazz. Vers une politisation du commentaire esthétique (1959-1965)

Parisian Jazz Critique and Free Jazz Legitimization: A New Politicisation of Aesthetic Reviews (1959-1965)

Lucas Le Texier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1366>

DOI : 10.4000/marges.1366

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 34-43

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Lucas Le Texier, « La critique parisienne et la légitimation du free jazz. Vers une politisation du commentaire esthétique (1959-1965) », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1366> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

La critique parisienne et la légitimation du *free jazz*. Vers une politisation du commentaire esthétique (1959-1965)

/1 Miles Davis featuring John Coltrane, Sonny Stitt – *En Concert Avec Europe 1*, Paris, Trema, 1994.

/2 Au sens des « sensibilités ».

/3 Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz. Black Power* [1971], Paris, Gallimard, 2000, p. 343.

/4 Jedediah Sklower, *Free jazz, la catastrophe féconde*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 81-82.

/5 Alexandre Pierrepont, *Le champ Jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 23-27.

/6 *ibid.*, p. 28.

7 « Cette quête militante de l'Afrique, manifestée par la conversion de l'Islam comme signe d'une altérité radicale, eut un grand impact dans les milieux intellectuels et artistiques afro-américains. ». D'où les références à l'Afrique

Avec la venue de Miles Davis à l'Olympia le 20 mars 1960, pour se produire en quintet¹, les expérimentations de ce qu'on a qualifié d'abord de *new thing* puis de *free jazz* s'invitent dans le champ d'esthésie² des auditeurs français et dans le champ esthétique de la musique de jazz entendue en France. John Coltrane, saxophoniste ténor de la formation, propose un autre contenu improvisé : éloignement de la structure harmonique traditionnelle (harmonies, thèmes), utilisation massive d'effets – saturation, suraigu, multiphonisme –, routinisation d'un débit de notes important.

Objet polymorphe³ par sa capacité à juxtaposer de nombreux éléments stylistiques communs ou exogènes au jazz, le *free jazz* peut se définir autour de quelques caractéristiques communes : travail de déstructuration, de réappropriations sur les standards de jazz, voire d'abandon pour y préférer des climats et des ambiances sonores ; valorisation d'une pulsation libre et d'éléments polyrythmiques ; rejet de la tradition académique de la pratique instrumentale et mise en avant de nouvelles sonorités d'instruments ; proposition de rôles nouveaux pour les instrumentistes et effacement du clivage solistes/harmonistes/rythmiciens⁴.

Les musiciens de *free jazz* introduisent de nouvelles façons de jouer et les utilisent pour contester l'étiquette commune « jazz », jugeant celle-ci à la fois trop contraignante stylistiquement et trop connotée historiquement. La réception du *free jazz* par les critiques musicaux produit des tensions entre eux, et ce au sein des deux revues principales de la presse jazzistique, *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*. Au-delà du conflit esthétique, elle suscite un affrontement générationnel où la valorisation de l'avant-garde permet de légitimer une nouvelle génération de critiques, plus jeune et plus politisée.

Cet article souhaite retracer les transformations que le *free jazz* a provoquées chez les musiciens et les critiques. Pour cela, notre étude se concentre sur les productions *free jazz* des musiciens afro-américains et sur la découverte de ce style en France entre 1959 et 1965, dates pendant lesquelles les critiques forgent les outils méthodologiques pour faire évoluer leur modèle d'analyse.

L'irruption du *free jazz* et la résistance au « jazz »

Alexandre Pierrepont a illustré, par des citations de musiciens, la constante résistance des interprètes face au terme de « jazz » utilisé pour définir leur musique, ainsi que les notions de *swing* ou de *bebop*¹⁵ – d'où sa proposition personnelle d'évoquer un « champ jazzistique » qui cernerait mieux « l'étendue et les sens non allouables de cette musique¹⁶ ». À partir de la fin des années 1940 et surtout au cours des années 1960, cette résistance prend de l'ampleur : individuellement, les *jazzmen* afro-américains changent leur nom après leur conversion à l'islam¹⁷; collectivement, ils se regroupent au sein de l'AACM¹⁸ et entreprennent de parler de *Great Black Music*¹⁹ pour évoquer leur musique et son ouverture aux styles antérieurs au jazz – *gospel*, *blues* et *rhythm and blues*²⁰.

De plus, contrairement à l'avant-garde esthétique apolitique du *bebop*, le *free jazz* s'ancre dans une proposition esthétique plus radicale : il propose lui aussi une transformation harmonique, mélodique et rythmique ; mais il se permet aussi de questionner le modèle établi de collaboration qui permet aux musiciens de s'appuyer sur un héritage commun pour ériger une œuvre jazzistique – en somme, ce qu'Howard Becker nomme « l'étiquette²¹ ». Ce modèle est renégocié par une nouvelle répartition et un désenclavement des rôles habituellement endossés par les instruments ainsi que par la fin du schéma traditionnel « thème-chorus-thème ». Ces nouveaux modèles de collaboration entre musiciens de *free jazz* incitent les *freejazzmen* à élaborer de nouvelles étiquettes pour définir leur musique. Le *free jazz* est le point d'appui que ces artistes utilisent pour se réappropriier le terme utilisé pour définir leur œuvre. En premier lieu, ces artistes analysent ce que représente pour eux le terme de « jazz ». Le batteur Max Roach l'explique dans une interview accordée à *Jazz Hot* : « Par ce que le mot implique, c'est-à-dire aller faire la foire, remuer les fesses, etc. Depuis les débuts de la contribution des musiciens afro-américains au monde musical [...] notre musique a toujours été très sérieuse, réaliste [...]. Les gens écoutent notre musique et la commentent n'importe comment parce que ça s'appelle jazz²² ». Le terme « jazz » lui apparaît

dans les productions discographiques des jazzmen afro-américains, nombreuses à partir des années 1950-1960. Eloi Ficquet, « La mise en jazz de l'Afrique », *Les Temps Modernes* n° 620-621, 2002/4, p. 455.

¹⁸ Association for Advancement of Creative Musicians.

¹⁹ Bien que forgée en 1965, l'expression *Great Black Music* a été réutilisée pour qualifier les tentatives de musiciens précédant l'AACM, une association unissant les musiciens de *free* afin de créer la « Grande Musique Noire ».

²⁰ Alexandre Pierrepont, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la "Great Black Music" selon les membres de l'AACM », *Volume !* n° 8, 1/2011, [<http://volume.revues.org/135>], consulté le 15 novembre 2017.

²¹ L'étiquette est « une façon formelle et systématique d'exprimer des rapports hiérarchiques reconnus et acceptés ». Howard Becker, « L'étiquette de l'improvisation », dans *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 119.

²² Pierre Lattes, « Le manifeste de Max », *Jazz Hot* n° 184, février 1963, p. 25-26.

/13 Jean Wagner, Jean Clouzet, « 30 questions à Max Roach », *Jazz Magazine*, n° 114, janvier 1965, n. p.

/14 Jean Clouzet, Guy Kopelowicz, « Interview de Charles Mingus : Un Inconfortable Après-Midi », *Jazz Magazine* n° 107, juin 1964, p. 28.

/15 Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, *op. cit.*, p. 28.

/16 Jean-Louis Fabiani, « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique*, vol. 60, février 2010, p. 394, [<https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2-page-387.htm>], consulté le 8 novembre 2017.

avant tout comme une entreprise de synthèse, de simplification de sa musique : elle est capable d'être récupérée par les critiques, mais ces derniers ne parviennent pas à retranscrire la nature et la profondeur que l'artiste lui attribue.

En donnant son avis sur le *free jazz* aux critiques Jean Wagner et Jean Clouzet, Max Roach affirme sa prise de distance face au nom apposé sur sa musique : « *Étant l'un des créateurs du bop, que pensez-vous des essais "free jazz" [...] ? Pensez-vous que le jazz deviendra atonal ?* – Qu'il soit diatonique, chromatique ou atonal, le résultat musical est ce qui compte. Le système musical par lequel le musicien s'exprime est secondaire/**13**. ». La réponse du batteur montre que l'important ne se situe pas dans les termes utilisés ou dans la dénomination, mais uniquement dans le résultat sonore et la jouissance de cette musique. De façon plus directe, le contrebassiste Charles Mingus réfute au cours d'une interview toute étiquette apposée sur sa musique car cette dernière serait sa propriété : « J'ai le droit d'appeler ma musique comme bon me semble. N'importe quel Blanc a bien le droit de le faire ; pourquoi pas moi ? Je vous répète une fois de plus que je ne joue pas de jazz. Appelez cela de la merde si cela vous fait plaisir/**14**. ». Le terme de « champ jazzistique » plaidé par Pierrepont répondait à cette résistance des musiciens face à l'appellation « jazz », jugée trop générique : « [...] la dénomination consiste à entériner un objet non pas dans tous ses états relationnel et émotionnel, mais dans son assujettissement à un ordre de réalité qui n'émane souvent pas de lui/**15** ». Les deux remarques de Roach et de Mingus témoignent d'une volonté de se réappropriier l'appellation de leur musique et de l'ancrer dans une réalité personnelle : le premier par le refus de nommer le processus de création des musiciens de la génération *free* ; le deuxième en justifiant sa propriété intellectuelle sur ses compositions qui l'amène à appeler son œuvre comme il le souhaite. Ces tensions entre musiciens et critiques se manifestent de façon visible car l'analyse du jazz fut dans ses premières décennies « l'effet de la composition d'associations inédites » entre différents acteurs « [qui] devaient inventer sans cesse des formats de réception et des systèmes d'interprétation, d'où le didactisme d'une partie de ses discours d'accompagnement destinés à stabiliser des formes de relation et de comportement/**16** ». Ceci explique les intérêts divergents entre musiciens et critiques : les premiers contestent de façon directe les appellations prédéfinies alors que ce sont ces dernières qui permettent à la critique d'évoquer cette musique pour leur lectorat. Par une démarche moins frontale que celle de Max Roach ou de Charles Mingus, le saxophoniste John Coltrane manifeste également son refus d'enfermer ses expérimentations dans un terme précis...

d'où l'impossibilité pour le critique Michel Delorme d'analyser, de faire comprendre et d'évoquer la musique du saxophoniste :

« – *Après vos phases en “accords” et “modales”, vous disiez vouloir aller plus loin. Où en êtes-vous à présent ?*

– Je crois que je vais laisser la nature des thèmes déterminer ma façon de jouer [...]. Cela pourra se produire dans n'importe quel genre de musique, modale, en accords ou en étendues tonales.

– *Ne tendez-vous pas vers la musique atonale ?*

– Je ne sais pas ; c'est probable mais je ne sais pas comment on pourrait vraiment appeler cela : je crois que le terme “étendues tonales” pourrait bien être le bon.

– *Ne croyez-vous pas que chaque année vous vous approchez de la musique atonale ?*

– Je ne sais pas. Probablement. Je pense que oui. Mais je ne sais pas si je peux appeler ça comme ça, parce que je ne sais pas encore ce que je vais faire exactement, vous comprenez ? ».

L'entretien illustre l'insistance avec laquelle le chroniqueur de *Jazz Hot* – et plus globalement les critiques – cherche à apposer des termes pour définir les œuvres des *freejazzmen*, avec deux buts : il s'agit d'abord de clarifier, communiquer la musique du saxophoniste – de la faire comprendre au public ; il s'agit ensuite de définir un objet, la *new thing*, qui conduit les critiques à rechercher une nouvelle classification musicale, par l'exemple ici la notion d'atonalisme, qui pouvait représenter un bon compromis pour qualifier le polymorphisme du *free jazz*¹⁷.

Nous cernons donc que l'irruption du *free jazz* favorise la contestation de l'étiquette : la radicalité des transformations esthétiques qu'il opère nourrit la contestation face à la dénomination de « jazz », qui atteint son apogée dans les années 1960 par la conjonction du changement de noms des *jazzmen* et l'élaboration de nouvelles étiquettes pour qualifier la musique des interprètes. Même avant la naissance de la *Great Black Music*, certains titres d'albums de *free jazz* illustrent cette recherche d'un nouveau nom pour les artistes de *free jazz*, comme *Something Else*, *The Shape Of Jazz To Come* (Ornette Coleman) ou encore *Outward Bound* (Eric Dolphy).

L'objectivation du *free jazz* par la critique

Devant l'insuffisance des termes utilisés pour définir le jazz, les critiques élaborent un nouveau système d'interprétation à double vocation : légitimer le *free jazz* et légitimer leur place au sein des revues spécialisées de jazz. Si nous nous sommes concentrés jusque-là sur la manière dont les artistes se réapproprient le discours émis sur leur

¹⁷ L'analogie entre atonalisme et *free jazz* au cours de la découverte de ce dernier provient pour les critiques de jazz du fait que les deux mouvements rejetaient mutuellement une hiérarchie basée sur le système tonal – qui fédère alors la quasi-totalité des musiques occidentales – et les codes esthétiques établis auparavant dans les styles dont ils sont issus. Il s'agit moins ici de relever une analogie esthétique entre les deux styles que d'identifier la démarche commune de remettre à plat les conventions esthétiques provenant des styles antérieurs.

/18 Hugues Panassié dirigeait alors l'association d'amateur du Hot Club de France et fonda sa propre revue, *Le Bulletin du Hot Club de France*; Charles Delaunay continua de diriger *Jazz Hot* et fonda la Fédération des Hot Clubs Français. Ces deux associations permettaient aux structures des Hot Clubs de France de choisir à qui s'affilier.

/19 Expression donnée par les observateurs contemporains extérieurs à la presse jazzistique. Voir Elizabeth, Vihlen Mcgregor, *Jazz and Postwar French Identity. Improvising the Nation*, Lanham, Lexington Books, 2016, p. 11.

/20 *ibid.*, p. 11-13.

/21 Ludovic Tournès, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique* n° 617, 2001, p. 123.

/22 Collectif, « Controverses autour de Coltrane », *Jazz Hot* n° 154, mai 1960, p. 28.

/23 *ibid.*

/24 *ibid.*, p. 29.

/25 *ibid.*

/26 Jean-Robert Masson (sld), « Alors, faut-il le mettre au poteau ou sur un piédestal ce fameux Ornette Coleman ? », *Jazz Magazine* n° 64, novembre 1960, p. 26-29.

musique grâce au *free jazz*, ce dernier fut aussi l'objet de discours par les critiques de jazz. Par le prisme des spécialistes de *Jazz Hot* et de *Jazz Magazine*, l'analyse du *free jazz* s'articule en deux phases qui vont aboutir à la légitimation d'une nouvelle génération de critiques.

L'orchestration de la querelle

À la charnière des années 1950 et 1950, le conflit entre partisans du *free* et détracteurs de la *new thing* en France se met en scène au sein des deux principales revues nationales de jazz. La confrontation se joue sur tous les plans : comptes rendus de concert, critiques de disques, tables rondes autour d'un interprète... La polémique se polarise entre des critiques de jazz qui semblent inconciliables.

Cette querelle n'est pas sans rappeler celle qui oppose à la fin des années 1940 les critiques Hugues Panassié et Charles Delaunay au sujet du *bebop*, par organisations et médias interposés/**18**. Il faut surtout souligner que cette nouvelle « bataille d'Hernani/**19** » participe à faire connaître le jazz au grand public par les affrontements entre tenants de lignes esthétiques opposées et leur évocation dans d'autres organes de presse/**20**. Elle entraîne une médiatisation du jazz qui a rendu possible l'inclusion des critiques dans d'autres journaux que les revues spécialisées et l'introduction d'émissions consacrées au jazz au sein de la radio d'État/**21**. Cette importante publicité de la querelle et la popularisation du jazz qui s'ensuit incitent *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* à mettre en scène ce conflit en juxtaposant dans leurs pages des avis radicalement tranchés.

Ces conflits prennent corps au sein de plusieurs rubriques, sous la forme d'arguments « pour » ou « contre » : d'abord en focalisant les critiques sur les musiciens eux-mêmes. Les mensuels insistent sur la polémique en glissant entre l'auteur et son article une accroche qui embrasse l'un des deux camps. Ainsi, dans un article de *Jazz Hot* à l'occasion du concert de John Coltrane à l'Olympia en 1960, on lit du côté des « anti » : « Un manque de maturité profonde... À revoir dans un an.../**22** », pour la critique Aris Destombes (*Jazz Hot*) ou « Peu importe ce que pensent certains jeunes ignares/**23** », pour son acolyte Henri Renaud ; dans le camps des « pro-*free jazz* », on trouve « Bravo, Monsieur Coltrane !/**24** », pour Jef Gilson et « John Coltrane dépasse tout ce qui a été fait jusqu'à présent/**25** », pour Gérard Bremond. *Jazz Magazine* adopte le même format mais en s'interrogeant sur la figure d'Ornette Coleman/**26**. On retrouve sensiblement les mêmes avis tranchés bien que les accroches, qui sont quasiment toutes à charge contre Ornette Coleman, n'illustrent pas les textes qui sont assez neutres et mitigés. Ces accroches se retrouvent également dans les titres des articles, comme « Ornette, coupable n° 1 ?/**27** », ou « Les Maudits/**28** », qui

suivent la même logique que les articles juxtaposés « pour » et « contre ». Les critiques en faveur du *free* disqualifient ses détracteurs en les enfermant dans une dichotomie entre passésistes et progressistes. L'article de Claude Lenissois et de Jef Gilson en est un bon exemple : ils parlent à propos de leurs adversaires d'une « position générale anti-novatrice/29 » et se plaignent que « des esprits étroits ont voulu enfermer le jazz dans des limites aussi bornées que leurs conceptions/30 » ; pour eux, il apparaît de façon « [évidente] qu'un nouvel âge du jazz vient de s'ouvrir/31 ».

Jazz Magazine met également en place ce système pour les disques polémiques : *Love For Sale* de Cecil Taylor et *My Favorite Things* de John Coltrane sont analysés par des critiques dont les propos étaient récoltés par Barbara Belgrave, qui proposait ensuite une synthèse des différentes opinions/32. Le courrier des lecteurs apparaît aussi comme un moyen pour les deux camps d'échanger et de se confronter. Que ce soit à *Jazz Hot* ou *Jazz Magazine*, les deux revues laissent la place aux lecteurs de s'y exprimer par l'intermédiaire de pamphlets qui défendent l'une des deux causes/33, par juxtaposition d'avis contraires/34 ou par réponses du critique gérant la rubrique/35.

On cerne donc que les rubriques des deux revues s'adaptent à la querelle entre « pro » et « anti » *free jazz* en reproduisant et accentuant même au sein de leurs colonnes le conflit esthétique. C'est un choix des rédactions que de poser comme irréconciliables ces deux tendances en organisant cette théâtralisation du conflit – à l'image de Jean-Robert Masson ou de Barbara Belgrave qui montrent un fossé toujours plus grand entre les goûts des critiques. De plus, le fait que certaines lettres des lecteurs, à l'image de la « Tribune Libre Non à Coltrane ! » ou de la lettre « Un nirvana extatique » (citées ci-dessus) occupent plus d'une page et excèdent la longueur des articles écrits par les critiques professionnels des revues montre la volonté qu'ont ces revues de mettre en scène une grande querelle entre deux tendances inconciliables.

Cette analyse n'occulte pas le fait que ces critiques soient doués de sensibilités différentes et qu'ils orchestrent ce conflit autour de leurs passions et de leurs écoutes, mais il faut souligner que la forme que prend la querelle esthétique du *free jazz* est pensée par les rédacteurs en chef ; elle est en outre rendue possible par l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques sensible à l'esthétique de la *new thing*.

Les prémices d'une critique politique du *free jazz*

Au cours des années 1960 et jusqu'au début des années 1970, les rédactions de *Jazz Hot* et de *Jazz Magazine* vont renouveler leur panel de critiques. Cette nouvelle génération s'oriente quasi-exclusivement

/27 Martin Williams, « Ornette, le coupable n° 1 ? », *Jazz Hot* n° 193, décembre 1963, p. 39-41.

/28 Jef Gilson, Claude Lenissois, « Les Maudits », *Jazz Hot* n° 183, janvier 1963, p. 21-23.

/29 *ibid.*, p. 21.

/30 *ibid.*, p. 22.

/31 *ibid.*, p. 23.

/32 Barbara Belgrave (sld), « Le disque dont on parle. Cecil Taylor, *Love For Sale* », *Jazz Magazine* n° 72, juillet 1961, p. 36 ; Id., « Le disque dont on parle. John Coltrane, *My Favorite Things* », *Jazz Magazine* n° 77, décembre 1961, p. 46.

/33 Gérald Merceron, « Tribune Libre. Non à Coltrane ! », *Jazz Hot* n° 191, octobre 1963, p. 9 ; José Bedeur, « Un nirvana extatique », *Jazz Magazine* n° 99, octobre 1963, p. 5-7.

/34 H. Cruchant, « Qui aime Ornette ? », *Jazz Magazine* n° 83, juin 1962, p. 5 ; Jean-Pol Madillac, « La vraie place du jazz », *Jazz Magazine* n° 83, juin 1962, p. 5. Les deux courriers, l'un critiquant le *free jazz*, l'autre louant sa capacité à rester novateur, sont placés côte à côte.

/35 Lettre de J.-F. Georges pour Michel de Villers, *Jazz Hot* n° 165, mai 1961, p. 5 ; Lettre de Canard Bleu pour Michel de Villers, *Jazz Hot* n° 187, p. 5.

/36 Elizabeth Vihlen McGregor, *Jazz and Postwar French identity*, *op. cit.*, p. 16.

/37 Martin Guerpin, « Une histoire oubliée : la presse jazz en France (1929-2011) », dans Danièle Pistone (sld), *Recherches sur la presse musicale française*, Paris, Observatoire Musical Français, 2011, p. 41-66.

/38 Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 233-234.

/39 *ibid.*

/40 Id., « Les mots du jazz », *L'Homme* n° 158-159, avril-septembre 2001, p. 253, [<http://lhomme.revues.org/111>], consulté le 17 novembre 2017.

/41 Lucien Malson, *Histoire du jazz moderne*, Paris, la Table Ronde, 1961, p. 190.

/42 Propos de Lucien Malson dans *Clartés*, cité par Jean Wagner, Rubrique « Noir Sur Blanc », *Jazz Magazine* n° 108, juillet 1964, p. 16.

/43 Voir Mathilde Sempé, Christophe Voillot, « Une revue musicale peut-elle s'engager ? *Jazz Hot* dans la tourmente de "mai 1968" » dans Jean-Pascal Higelé, Lionel Jacquot (sld), *Figures de l'engagement. Objets, formes, trajectoires*, Nancy, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, 2017, p. 215-233.

vers l'appréciation du *free jazz*/**36** : en tant que pionniers, ils édifient un modèle de critique permettant de recevoir et d'inclure dans le champ esthétique et esthésique des amateurs de jazz la *new thing*.

Cette génération se différencie sur plusieurs points de ses prédécesseurs : ils n'ont pas été formés au jazz par les Hot Clubs/**37** ; ils sont issus du monde universitaire et sont relativement proches du milieu littéraire et du cinéma/**38** ; enfin, un nombre important de ces critiques entretient des relations avec les réseaux d'extrême-gauche/**39** – en publiant ou en militant.

Le modèle conceptuel de la critique se formait autour de trois pôles jusqu'à la fin des années 1950 : un commentaire esthétique-littéraire (sensations, émotions...), des annotations musicologiques (une description technique de ce que nous entendons) et des remarques sur les contextes de production musicale (représentations et analyses socioculturelles de la musique)/**40**. L'ancienne génération – Lucien Malson, André Hodeir, Boris Vian, entre autres – s'interdisait donc de pratiquer le commentaire politique.

Nous pouvons l'illustrer avec Lucien Malson évoquant Ornette Coleman en 1961 – date à laquelle on découvre encore en France le saxophoniste –, il l'évoque dans son *Histoire du jazz moderne* de la manière suivante : « soliste vigoureux [parkérien], Ornette Coleman s'est lancé dans l'improvisation atonale, remettant à plus tard, semble-t-il, le choix d'un principe directeur/**41** » ; en 1964, le critique s'interroge toujours sur la viabilité d'Ornette Coleman qui choisit « d'abandonner le tonal et le modal. On rencontre à ce point des impossibilités théoriques/**42** » ; enfin, en 1968, à l'apogée de la politisation de *Jazz Hot*/**43** et alors que la nouvelle génération de critiques est bien installée, toujours dans *Le Monde*, il écrit encore uniquement sur l'improvisation d'Ornette Coleman dans lequel il voit le « [fondateur d'un] nouveau jazz. Ses préoccupations n'étaient pas sans rapports avec celles de l'art musical contemporain post-sériel/**44** ».

C'est par l'insertion du commentaire politique dans le commentaire esthétique, en mobilisant leurs ressources intellectuelles et culturelles, que la nouvelle génération de critiques parvient à « ouvrir un espace de légitimité à l'activité de commentateur culturel alors même que, pour le jazz, l'activité journalistique se trouve au tournant des années 1960 court-circuitée par le poids des intermédiaires états-uniens/**45** ». Cette politisation de la critique jazzistique se joue en trois étapes. D'abord, via une disqualification des styles antérieurs au *free jazz*, qui ne sont plus dignes d'être chroniqués et jugés tous identiques : dans une critique du disque *Ella and Basie*, Jacques Réda qualifiait son esthétique de « *survival* », néologisme en référence au *revival*/**46**, désignant une « esthétique de

la répétition [qui] ne manque certainement pas d'une certaine efficacité commerciale/47 ». Ce que reproche exactement le critique est l'absence d'innovation, évoquant une « pétrification du langage » et des « formes creuses et convenues qui empruntent au jazz ses tournures les plus fatiguées/48 ». François Postif et Guy Kopelowicz font la même analyse : « Voilà, c'est arrivé ! Il y a maintenant vingt années que le bop est né, dix années que Charlie Parker est mort, et dix années que le jazz tournait en rond sur l'héritage impressionnant du Bird, à la recherche d'une nouvelle esthétique/49. ». Ensuite, la confrontation entre les deux générations de critiques favorise la légitimation du *free jazz*. Les avis sont de plus en plus en tranchés au fil de la première moitié des années 1960. Les représentations des saxophonistes Sonny Rollins et Ornette Coleman à la Mutualité le 4 novembre 1965 permettent d'observer le fossé entre les deux générations. Tandis que Lucien Malson explique que les tentatives du premier représentent les « égarements d'un artiste qu'un désir entêté de créer un nouveau langage abîme dans le galimatias/50 » ; Yves Buin analyse quant à lui « [qu'] il [avait] fallu deux heures [...] à Rollins douloureux, grâce au lyrisme heurté comme une voix profonde pour rendre à la scène sa vertu un peu travestie de la veille », analysant le fait que « le jazz, en revenant violemment à ses origines, écarte de son destin tous ceux qui ne se sentent pas un peu "Noirs" parmi les "Blancs"/51 ». Si le *free* est assimilé à une fuite en avant vouée à l'échec pour Lucien Malson, Yves Buin voit dans le jeu de Rollins un retour aux origines du jazz. Ce retour aux origines est revendiqué par les critiques *pro-free jazz*, qui voient dans l'improvisation l'essence du jazz/52 : sans les carcans jugés restrictifs des musiques *pré-free jazz*, la *new thing* devient légitime en proposant la forme la plus pure de l'improvisation. Comme le souligne le critique Denis Lemery, grâce au *free jazz* d'Ornette Coleman, « le jazz n'est pas mort/53 ». Là où le commentaire politique se dessine, c'est dans l'analyse d'une *révolte* qui court tout au long de la première moitié des années 1960 – entretenue par des reportages dans *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* depuis les années 1950 sur le racisme subi par les *jazzmen* afro-américains aux États-Unis/54. Denis Lemery, dans le même texte, écrit que le discours d'Ornette Coleman « [tend] vers une "voie" constante, une sorte d'appel, de révolte ». Dans un autre article, « Archie Shepp ou la marée qui monte » – signifiant métaphoriquement par cette montée les prodromes d'une révolte –, les critiques François Postif et Guy Kopelowicz expliquent que ce jazz est politique car il trouve sa source dans les événements politiques récents des afro-américains : « Ce nouveau jazz, comme on pouvait s'y attendre, est fortement politisé : on ne vit pas les récents événements de l'Alabama, on ne voit

/44 Id., « New Thing », *Le Monde*, 1^{er} mars 1968. Cité dans Lucien Malson, *Des musiques de jazz*, Roquevaire, Parenthèses, 1983, p. 138.

/45 Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, *op. cit.*, p. 234.

/46 *Le revival* prit ses racines après la naissance du bebop : ceux qui ne reconnaissaient pas l'avant-garde des années 1940 comme du jazz entreprirent de réenregistrer les musiciens du style *new orleans* et ancrèrent la naissance et l'essence originelle du jazz à la Nouvelle-Orléans. Une sorte de « retour aux sources », valorisé en France par Hugues Panassié et ses adeptes.

/47 Jacques Réda, critique du disque « Ella and Basie », *Jazz Magazine* n° 103, février 1964, p. 39.

/48 *ibid.*

/49 François Postif, Guy Kopelowicz, « Archie Shepp ou la marée qui monte », *Jazz Hot*, juin 1965, p. 22.

/50 Lucien Malson, *Le Monde*, 10 novembre 1965, dans *Jazz Hot* n° 215, décembre 1965, p. 31.

/51 Yves Buin, *Le Nouvel Observateur*, s.d., dans *Jazz Hot* n° 215, décembre 1965, p. 31.

/52 Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, *op. cit.*, p. 236.

/53 Denis Lemery, critique du disque « Ornette On Tenor », *Jazz Magazine*.

/54 Elizabeth Vihlen McGregor, *Jazz and Postwar French Identity*, *op. cit.*, p. 103-104.

/55 François Postif, Guy Kopelowicz, « Archie Shepp ou la marée qui monte », *op. cit.*, p. 22.

/56 *ibid.*, p. 25.

/57 François Postif, Guy Kopelowicz, « Archie Shepp ou la marée qui monte II », *Jazz Hot* n° 211, juillet-août 1965, p. 38.

/58 *ibid.*, p. 40.

/59 Les racines de l'appréciation du jazz dans les années 1920 s'ancrent dans le primitivisme. Ceci a défini pour nombre d'amateurs français l'idée que les afro-américains sont les plus grands innovateurs et les meilleurs joueurs de jazz. L'altérité, liée à l'appréciation du jazz, est donc historique : à titre d'exemples, les écrits critiques attribuaient le génie musical de Sydney Bechet à son afro américanité tandis que celui de Django Reinhardt provenait de son héritage tzigane. À la fin des années 1950, les musiciens de jazz français seront ré-estimés dans les revues de jazz. Voir Elizabeth Vihlen McGregor, *Jazz and Postwar French Identity*, *op. cit.*, p. 127-128, p. 144-152 et p. 165-175.

pas mourir un Malcolm X, quand on est Noir et, par surcroît, un Noir américain, sans prendre position/55. ». Cette dimension politique apparaît intrinsèquement liée au *free* et le commentaire esthétique qui en découle renforce cette dimension, comme par exemple le son du saxophoniste Archie Shepp : « un des aspects fondamentaux de la musique d'Archie Shepp vient de son côté sauvage [...]. Cette "cruauté" est sans doute le reflet du caractère entier d'Archie, et de sa façon d'entrer de plein fouet dans les idées, qu'elles soient politiques, sociales ou musicales/56. ». Les critiques estiment qu'il n'y a plus lieu de faire des distinctions entre le discours musical du musicien et les opinions politiques de ce dernier : c'est un tout à prendre, ainsi et les séparer n'aurait aucun sens, car la démarche artistique globale du saxophoniste est conditionnée par et autour de ses revendications. Dans l'article paru le mois suivant, les deux critiques se retrouvent à nuancer quelque peu leur propos en dévaluant la nature politique qui serait intrinsèque au *free jazz* : « En fait, ce serait une erreur grossière de croire que tout ce mouvement est politiquement "orienté" : bon nombre de musiciens [...] se retrouvent à confondre musique et opinions/57. ». Cependant, il apparaît clairement que les deux commentateurs attribuent au côté revendicatif d'Archie Shepp – renforcé par son engagement personnel et ses déclarations politiques pendant ses interviews – une valeur et une qualité esthétique qui s'ajoutent à son œuvre : « Archie Shepp est un musicien noir dans un monde blanc. Nous ne croyons pas à l'efficacité politique de cette musique, mais son côté revendicatif lui donne une certaine beauté, comparable à celle des chants des planteurs de coton/58. ». Le musicien afro-américain de *free jazz*, en désançant l'improvisation des canons esthétiques du jazz, établis jusqu'à l'apparition de la *new thing*, ré-ancore le jazz dans sa pureté originelle, d'où l'évocation d'une « beauté » comparée aux « chants des planteurs de coton ». La politisation généralisée du commentaire esthétique est rendue possible par la conjonction de trois phénomènes : le fait que l'altérité – incarnée ici par le musicien afro-américain – soit présentée par les critiques comme une condition de l'appréciation des amateurs de jazz/59 ; le fait que les artistes de *free jazz* revendiquent un discours politique et développent des thématiques allant à l'encontre de la politique intérieure et extérieure des États-Unis, rejoignant le développement de l'anti-américanisme en France au début des années 1950 ; enfin, le fait que les critiques soient proches des milieux d'extrême-gauche et qu'ils trouvent un écho à leur propres idéaux politiques dans la musique qu'ils écoutent. Comme le mentionne Olivier Roueff, ceci n'explique pas « directement ni la préférence pour le *free jazz* ni, encore moins, la propension à politiser le commentaire

esthétique/60 », mais il est clair que l'entrée au sein des rédactions dans les années 1960 d'une nouvelle génération liée à des réseaux militants/61 stimule – sans que l'on puisse systématiser – la propension à politiser le commentaire.

La réception du *free jazz* en France dans la première moitié des années 1960 s'articule donc de deux manières : d'abord, il est le fer de lance par lequel les artistes remettent en cause l'appellation *jazz*, compliquant les manières d'évoquer la musique ; de l'autre, il est le théâtre d'une nouvelle querelle de l'art dans le monde de la critique jazzistique, dont la mise en scène précoce autour des premiers *freejazzmen* – John Coltrane, Ornette Coleman – sera dépassée par l'élaboration d'un commentaire esthétique propre à la nouvelle génération de critiques des années 1960. La première moitié de la décennie réunit les ingrédients qui conduiront à politiser le commentaire esthétique et à attribuer au *free jazz* une esthétique résolument contestataire pour les critiques.

Cette politisation a été contextuellement encouragée dans la deuxième moitié des années 1960 par une conjoncture politique et sociale – les “années 68” – incitant les critiques à intervenir dans le débat politique/62. Les limites de cet engagement se situent sur deux points : d'une part, les interviews de jazzmen très engagées comme Archie Shepp ou de Charles Mingus ont occulté la majeure partie des musiciens américains des années 1960 qui ne se positionnaient dans leur discours que de façon assez modérée par rapport aux premiers/63 ; d'autre part, le risque pour une revue de soutenir la politisation du commentaire esthétique rend difficile son financement : l'équipe de Michel Le Bris à la tête de la rédaction de *Jazz Hot* en 1968 est renvoyée par le fondateur de la revue, Charles Delaunay, suite à la perte d'une partie des ressources matérielles (lecteur, publicités) et symboliques (marques, signatures)/64. Cependant, cet engagement, même s'il ne reflète pas la totalité du *free jazz*, a été une condition de l'appréciation de cette nouvelle musique par les amateurs de jazz. La diffusion des idéaux contre-culturels par cette musique – anti-commerciale, engagée – a participé à son appréciation, sans pour autant que les amateurs attribuent une dimension politique intrinsèque à son esthétique/65.

Lucas Le Texier

/60 Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, *op. cit.*, p. 234.

/61 Pour *Jazz Hot*, voir Mathilde Sempé, Christophe Voillot, « Une revue musicale peut-elle s'engager ? *Jazz Hot* dans la tourmente de “mai 1968” » *op. cit.*, p. 224.

/62 *ibid.*, p. 216.

/63 Jedediah Sklower, *Free jazz, la catastrophe féconde*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 81-82.

/64 Mathilde Sempé, Christophe Voillot, « Une revue musicale peut-elle s'engager ? », *op. cit.*, p. 231.

/65 Lucas Le Texier, « Le réseau jazzistique dijonnais et le *free jazz* : une transformation des pratiques des amateurs, acteurs et musiciens (1970-1986) », Mémoire de master en histoire contemporaine, sous la direction de Philippe Poirrier, Dijon, Université de Bourgogne, 2017, p. 60-64.