

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Olivier ROUEFF, *Jazz, les échelles du plaisir*

Pierre Genty



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4118>

DOI : [10.4000/volume.4118](https://doi.org/10.4000/volume.4118)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : fr

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Pierre Genty, « Olivier ROUEFF, *Jazz, les échelles du plaisir* », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4118> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4118>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Une anthropologie du jazz

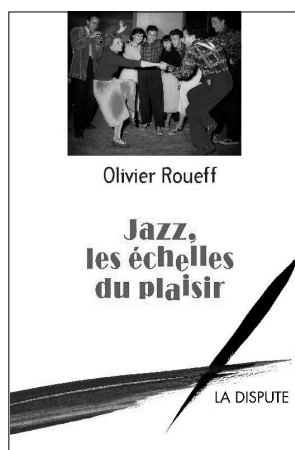
apparition, de son développement, de sa diffusion et de sa réception, certains concepts clés de l'anthropologie peuvent être activés, même redéfinis, certains faits sociaux mieux identifiés et analysés, tels que les notions de culture, dominée et dominante, de communautés [...], les phénomènes de transplantation, de métissage culturel et de syncrétisme, les types de résistance et de déviance, et, *last but not least*, l'opposition

entre particulier et universel, la distinction entre formes populaires et formes savantes de l'expression musicale, entre écriture et oralité, entre héritage et transmission » (p. 44-45).

3. Cf. Le Ménestrel (2012).

4. Cf. entre autres White (2012), Guedj et Santiago (2012), Kiwan et Meinhof (2012) et Le Ménestrel (2012).

Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au xx^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013.



Dans *Jazz, les échelles du plaisir* le sociologue Olivier Roueff parcourt l'histoire du jazz en France en se focalisant, non pas sur les musiciens, ni sur le public, mais sur les intermédiaires (producteurs, programmeurs, imprésarios ou critiques). On sait combien la résonance et l'épanouissement du jazz en France sont inti-

mement liés à l'intérêt que lui ont manifesté de nombreux journalistes, critiques, théoriciens mais également à l'action du réseau du Hot Club de France ou encore, plus tard, au soutien des programmeurs par les politiques culturelles. La perspective choisie par Olivier Roueff s'avère ainsi particulièrement bien adaptée pour saisir une histoire du jazz en France marquée par une profonde vitalité et impliquée dans de nombreux enjeux culturels, sociaux ou générationnels.

Les chapitres de l'ouvrage s'organisent autour de trois périodes. Dans la première, l'auteur analyse la formation du jazz comme un genre esthétique. Afin de comprendre dans quel contexte le jazz est investi et institué en France, Olivier Roueff débute son analyse non pas en 1917 mais au tout début du xx^e siècle avec l'arrivée de la danse cake-walk. Cette première « prise esthétique du *rythme pulsé (afro-)américain* », s'articulant avec des logiques sociales, culturelles, économiques sera réinvestie avec l'avènement des jazz-bands (1917), définis comme

un « format orchestral » centré sur la batterie et dont l'interprétation se caractérise par l'usage de la syncope rythmique et des effets de timbre. Enfin, dans les années 1930, apparaît la catégorie jazz hot à partir de laquelle se fixe la conception du jazz comme d'un genre musical à part entière, avec ses œuvres phare, ses musiciens et ses règles esthétiques.

Dans la seconde partie, Olivier Roueff observe la manière dont s'est solidifié et polarisé le milieu du jazz à partir des années 1940. Il y analyse le rôle joué par le Hot Club de France pendant l'Occupation, sa captation et son contrôle du marché en développement, puis revient sur les dissensions qui apparaissent au sein de l'organisation. L'auteur étudie également l'émergence, depuis l'époque des caves à Saint-Germain, du nouveau dispositif du jazz-club avant de se pencher sur les processus générationnels et politiques à l'œuvre avec l'arrivée du free jazz.

Enfin, dans la troisième partie, Olivier Roueff s'interroge sur l'évolution du jazz en France à partir des années 1980, marquée à la fois par un processus de patrimonialisation et par le développement du jazz expérimental et des musiques improvisées. Son analyse s'arrête sur deux clubs emblématiques de ce double processus : le Pelle-Mêle à Marseille et les Instants Chavirés à Montreuil. Reprenant ici les enquêtes *in situ* qu'il a menées dans les années précédentes, Olivier Roueff quitte l'analyse des commentaires (des journalistes, théoriciens) pour la méthode ethnographique.

L'ouvrage explore les divers processus et événements qui ont marqué et structuré le milieu du jazz en France tout en analysant sa dépendance par rapport au modèle états-unien. Olivier Roueff montre ainsi la précarité du système

d'intermédiation français dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sa difficulté à contrôler et orienter le marché face à la concurrence internationale, concurrence qui n'épargne pas non plus les musiciens français.

Pourtant, même s'ils subissent des contraintes souvent similaires, les intérêts des musiciens français et des intermédiaires n'ont pas toujours convergé. Les désaccords entre Hugues Panassié et le réseau des musiciens professionnels (*Jazz Tango*), finement analysés dans l'ouvrage, en sont une illustration. Le Hot Club de France, à partir des années 1940, tend, à l'inverse, à se rapprocher de la profession (enregistrements de musiciens français pour le label *Swing*, organisation de tournois) tandis que *Jazz Hot* intègre des musiciens dans son équipe de rédaction (André Hodeir en particulier). Plus loin, Olivier Roueff décrit l'alliance, dans les années 1960, entre les jeunes musiciens professionnels et la nouvelle génération de critiques face aux positions établies de leurs aînés et la concurrence des intermédiaires états-unien.

Si Olivier Roueff analyse certaines de ces situations de manière très détaillée, il resterait à étudier plus spécifiquement le rôle des intermédiaires et les moyens dont ils ont disposé pour diffuser et promouvoir le jazz français (soutien des institutions à la création et la diffusion, disposition des programmeurs et des producteurs, visibilité médiatique nationale et internationale, influence et attente des critiques).

Sans doute on trouvera que des aspects de l'histoire du jazz (impact du be-bop ou création de l'ONJ) auraient mérité d'être approfondis, que l'étude aurait dû mieux prendre en compte la diversité des agents (radio, imprésarios, pro-

Jazz, les échelles du plaisir

ducteurs) et des dispositifs (diversité des clubs à Paris dans la décennie d'après-guerre, lieux de programmation mixte). Il n'en reste pas moins que la perspective adoptée par Olivier Roueff lui permet d'embrasser une vision très large et très complète du jazz en France qui touche autant aux goûts du public, aux pratiques d'écoute,

qu'au monde des producteurs. En cela, *Jazz, les échelles du plaisir* représente un effort capital dans la compréhension de l'histoire du jazz en France et de la place que cette musique occupe dans la culture lettrée au xx^e siècle.

Pierre GENTY

Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des xx^e-xxi^e siècles*, Rennes, PUR, 2013.



L'ouvrage de Makis Solomos, professeur de musicologie à Paris 8 et le spécialiste de Xenakis en France, pourrait impressionner, voire alarmer le lecteur. Par son volume (plus de 540 pages denses), l'ambition de son propos (une analyse inédite de l'évolution des musiques européennes et étatsuniennes, pour l'essentiel, depuis l'aube

du xx^e siècle jusqu'à nos jours), son approche à la fois musicologique, philosophique et sociologique, son éclectisme et son érudition. D'autres pourraient en outre lui reprocher de s'intéresser à ce qu'ils appellent « une musique de bruits, c'est-à-dire une non musique » (92). Ce serait sans compter sur les talents de pédagogue et la finesse stylistique de Solomos, qui combine fresque historique exhaustive et analyses exigeantes en une somme lumineuse, aérienne et élégante.

La thèse de Makis Solomos est que la musique, savante comme populaire, s'est progressivement éloignée au cours du xx^e siècle de ses constituants originels (hauteur et harmonie), remis en question par l'émergence du timbre, de la dissonance et du bruit et que ces nouveaux paramètres entraînent de nouvelles modalités de composition et d'écoute dans lesquelles le concept de « son » occupe la place centrale. L'essentiel de la démonstration de Solomos vise donc à faire comprendre ce qu'il entend par « son » et quelles sont les manifestations et les conséquences de ce changement de paradigme.