

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie ([IReMus](#), UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Auditotactiles ([CRIJMA](#))

« Les lieux du jazz », *Observatoire Musical Français*, série Conférences et séminaires, n° 15, 2003, p. 129-138.

Les lieux du jazz

Par la nature même de l'œuvre de jazz, le lieu de sa création revêt une importance particulière. On ne parle pas ici de sa localisation géographique mais de l'espace physique où se joue le jazz. En effet, celui-ci relève de la performance. Le moment de la création est celui où la musique est jouée : l'œuvre n'est pas effectuée d'après un schéma préexistant, mais accomplie *in vivo* à partir d'éléments préparatoires ne pouvant être considérés comme le prototype de l'œuvre. On est donc loin du modèle de la tradition écrite savante et de sa partition. S'il fallait en trouver un autre, on pencherait plus volontiers pour le cinéma et son scénario. Ce dernier est plus ou moins détaillé, il peut ne consister qu'en un simple synopsis ou même quelques lignes écrites ; cependant, dans tous les cas, non seulement la substance diffère (de l'écriture graphique avant, des images animées après), mais il ne viendrait à personne l'idée qu'un film existe déjà alors que son scénario est écrit sans que le tournage ait commencé.

Si le jazz est bien art de performance, on comprend que le lieu physique de cette performance a toutes les chances d'influer sur le contenu. La question tient non seulement aux qualités physiques de l'espace concerné, mais surtout au type de représentation dont il fournit le cadre, et d'abord au public éventuel, à ses attentes et réactions.

1 – HISTOIRE

Si l'on tente de retracer l'histoire de ces lieux en parallèle avec celle du développement de la musique, la nature du lieu apparaît en constante relation avec un type de représentation de la musique.

1,1 - PREHISTOIRE

En remontant à la préhistoire immédiate du jazz (et en se limitant aux formes apparues sur le sol nord-américain), que trouve-t-on ? L'inventaire des formes qui sont entrées dans la composition de la future musique peut être fait en fonction de trois axes :

- Noir – Blanc ;
- communautaire – individuel ;
- religieux – profane.

Parmi les manifestations communautaires noires, les religieuses – *spiritual*, *gospel* – ont pris place dans les églises mais aussi dans l'habitat des Noirs au sein des plantations et au cours des *camp meetings* qui se déroulaient en plein air dans la campagne.

Les musiques communautaires profanes noires sont reliées au travail, à la célébration, au loisir, à la fête. Les chants de travail ont notamment une fonction productive puisqu'ils permettent, non seulement de coordonner certains gestes collectifs, mais surtout d'aider à supporter la pénibilité des tâches et la longueur de la journée laborieuse. Leur lieu naturel est le champ puisque l'économie est encore essentiellement rurale au temps de l'esclavage. À côté des formes collectives existent aussi des formes individuelles : les femmes recueillant les fleurs de coton isolées de leurs semblables chantent pour elles-mêmes. La dimension expressive prend le pas sur celle de communication puisque le public est ici absent.

En dehors des périodes de travail, on chante aussi au moment du repos pour se reconstituer et renforcer le lien social mis en pièce par la dispersion des familles et des communautés (à l'arrivée sur le sol américain les pères, les mères et les enfants sont généralement séparés) et la dureté des conditions de vie. Une fonction de code apparaît parfois : la musique permet de faire passer des informations que les maîtres ne peuvent pas entendre. Ces musiques se font donc sur le lieu d'habitation, mais à leurs côtés existent aussi les formes festives telles que le « *Lecture Day* » où les Noirs élisent leurs « gouverneurs » ou « rois », ou encore les « jubilés » où des concours de danse sont organisés sur les marchés. Dès avant l'émancipation, les *minstrel shows* ont commencé de leur côté à investir salles de spectacle et théâtres.

Le blues est en principe une forme profane et individuelle. Quoique sa naissance soit difficile à retracer, il semble qu'il faille l'associer à la période de l'émancipation et de la naissance de l'industrie. Les communautés d'esclaves, désormais affranchis, éclatent et de nombreux individus se retrouvent errants. La figure archétypique du bluesman est alors celle de l'individu chantant seul ou avec une guitare. Son lieu d'élection est celui de l'errance, route, wagon de chemin de fer, havres provisoires en tout genre. Quant au ragtime, il s'est d'abord joué dans les gargotes, les « *honky-tonk* », les saloons et les bistrot de port¹.

Les musiques blanches nord-américaines qui ont participé à la création du jazz sont *a priori* plutôt profanes et reliées au loisir. L'une d'entre elles est ce qu'on a appelé le *barbershop* : l'échoppe du barbier était un lieu où, en attendant le client et pour tuer le temps, on jouait entre soi des chansons avec l'appui d'un banjo ou d'une guitare.

1,2 – LES DÉBUTS

Le jazz, on le sait, est né à la Nouvelle-Orléans. Mais contrairement à une mythologie bien ancrée, son lieu d'élection ne fut pas la maison close où jouaient plutôt des pianistes seuls que les orchestres qui ont produit les premières formes accomplies de jazz au cours des années 1910. Ces formations officiaient dans des cabarets où l'on buvait, jouait et parlait fort. Il fallait donc que les musiciens jouent eux-mêmes à un niveau sonore élevé et participent à l'atmosphère générale d'enivrement et d'oubli de soi. Il n'était bien sûr pas question ici d'art mais plutôt d'un amusement populaire. Cela explique notamment les imitations fréquentes de cris d'animaux par les premiers instrumentistes de la Nouvelle-Orléans, tels qu'on les entend par exemple dans le premier disque de jazz enregistré².

Le lieu d'élection du jazz est donc un lieu de loisir. Aux bouges vont bientôt succéder, dans les années 1920 et 1930 les salles de danse, les music-halls et des clubs plus ou moins huppés. À Kansas City, l'orchestre de Count Basie joue au *Reno Club*. À

¹ Sur toutes ces manifestations, on pourra consulter Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, trad. Claude Yelnick, Paris, Buchet-Chastel, 1976, et aussi René Langel, *Le jazz orphelin de l'Afrique*, Paris, Payot, 2001.

² *Livery Stable Blues*, Original Dixieland Jass Band, 26 février 1917.

Harlem, on danse au *Savoy Ballroom* avec l'orchestre de Chick Webb où la jeune Ella Fitzgerald fait ses débuts. Ces dancings sont alors atteints de gigantisme, souvent avec deux scènes opposées où des orchestres jouent en alternance. Des batailles d'orchestres sont aussi organisées. Au *Savoy*, la formation de Chick Webb est opposée à celle de Benny Goodman ou de Count Basie. L'*Apollo* est une salle de spectacles avec attractions de music-hall en tout genre. On y organise des concours de débutants où l'on découvrira une toute jeune chanteuse, Sarah Vaughan. Tous ces lieux ne sont fréquentés que par des Noirs. Les blancs dansent de leur côté dans des salles qui leur sont *de facto* réservées avec des orchestres eux aussi blancs, le plus connu d'entre eux étant celui de Benny Goodman. L'orchestre de Duke Ellington fait figure d'exception en jouant au *Cotton Club*, club fréquenté par des Blancs riches. Les seuls Noirs tolérés ne peuvent être que des célébrités, comme le boxeur Joe Louis.

On ne peut donc parler jusque-là de concert au sens où on l'entend généralement. Les Noirs ne peuvent se produire en de semblables réunions. Aux exceptions notables des concerts au Carnegie Hall de Jim Europe le 11 mars 1914 et de W.C. Handy le 27 avril 1928, il faut attendre le milieu des années 1930 pour entendre des concerts donnés par des Noirs dans des salles prévues à cet effet. Le clarinettiste blanc Benny Goodman tient ici un rôle décisif. Fort d'une notoriété immense, il impose des orchestres multiraciaux dans des lieux jusque-là interdits aux musiciens noirs (concert au même Carnegie Hall le 16 janvier 1938). En cette même année, l'imprésario John Hammond crée une série de concerts intitulés *From Spirituals to Swing*, destinés à présenter les principaux styles du jazz joués par leurs représentants – noirs – authentiques. De 1943 à 1950, l'orchestre de Duke Ellington jouera chaque année, toujours au Carnegie Hall. Les orchestres de jazz – noirs ou blancs – ont définitivement investi les lieux de concert sans avoir pour autant déserté les lieux attachés au loisir. Jusqu'à nos jours, le jazz se joue en concert et dans un lieu de proximité : le club de jazz. La salle de danse a en revanche progressivement disparu au cours des années 1950. Les goûts du public se modifient : les danseurs vont préférer le rock'n roll naissant au jazz.

2 – LES LIEUX DE L'ENREGISTREMENT

Le lieu où le jazz se joue n'est pas, on l'a dit, un environnement plus ou moins interchangeable où la musique se concrétise. Son déroulement, sa nature même, sont influencés par le type de représentation et le lieu qui lui donne ce cadre. Il en va de même pour son enregistrement. Il faut ici rappeler un fait fondateur : l'œuvre de jazz est une œuvre enregistrée. En effet, la partition, de quelque nature qu'elle soit, ne peut en aucun cas représenter l'œuvre à elle seule ni *a fortiori* s'y réduire. Prescriptive, elle n'est qu'un élément préparatoire embryonnaire. Descriptive, elle se contente de rendre compte – incomplètement – d'une réalité musicale qui s'est tenue avant elle et sans elle. La matière d'une œuvre de jazz ne peut donc être autre chose que du son, perçu directement lors de la performance ou après coup par le biais d'un enregistrement mécanique. La trace autorisant histoire et analyse est sonore et non graphique, d'où l'importance particulière que vont prendre le lieu et les conditions de l'enregistrement. Trois situations peuvent être identifiées : le studio, le concert et le club.

2,1 – LE STUDIO

Au studio, le public est – en principe – absent. Les conditions sont entièrement dirigées vers la bonne transcription de la musique, privilégiée par rapport à sa représentation. Les musiciens se disposent de la façon la plus appropriée en fonction de la

technologie disponible sans avoir à tenir compte de leur visibilité. Dans l'espace, les musiciens sont parfois séparés par des parois acoustiques ou même isolés dans des cabines ou des pièces différentes. Le studio moderne crée même des espaces virtuels. Il est notamment possible d'enregistrer, grâce au *re-recording*, à des moments différents. C'est alors la durée qui devient virtuelle. On trouve aussi des orchestres virtuels. Un seul instrumentiste est en mesure de jouer tour à tour de tous les instruments, et l'on peut aller jusqu'à faire enregistrer des musiciens qui n'ont pas vécu à la même époque. Ainsi, la bande musicale du film *Bird* de Clint Eastwood fut-elle réenregistrée en 1988 par une section rythmique sur le saxophone de Charlie Parker isolé de l'enregistrement originel. La chanteuse Natalie Cole a pu également chanter sur un enregistrement avec son père disparu, Nat King Cole.

Dans le studio, la concentration des musiciens n'est en principe perturbée par aucun élément extérieur, grâce notamment à l'absence de toute personne non associée directement au processus d'enregistrement. Par ailleurs, on peut recommencer l'enregistrement autant que l'on veut, et avec les technologies modernes, refaire si nécessaire certaines parties seulement de la musique. Ce confort est à double tranchant. L'absence de tout public peut être ressentie également comme un manque, la perception mécanique, différée, de l'enregistrement n'offrant pas la même intensité qu'une perception humaine en temps réel, avec la présence physique et les réactions éventuelles de ce public qui ne sont pas nécessairement associées à un trouble de la concentration mais peuvent représenter au contraire une stimulation.

C'est pourquoi le jazz a souvent été enregistré en public. On considère alors que la confrontation avec le public crée une chaleur du contact direct favorisant une pleine expression, en comparaison de quoi les inconvénients paraissent négligeables.

2,2 – LE CONCERT

Dans les années 1930, les orchestres de danse étaient souvent captés et diffusés par la radio sur le lieu même de leur exercice et nombre de ces transcriptions nous sont parvenues. Mais les deux lieux privilégiés d'enregistrement public restent la salle de concert et le club de jazz.

Le concert revêt une dimension de célébration. Les musiciens sont sur une scène, distants du public, souvent même, par le jeu des éclairages, ne le voyant pas. Le stress, le trac sont généralement au rendez-vous : ils peuvent constituer un important facteur de stimulation. Le silence précédant la première note jouée est empli d'une forte intensité où l'inspiration puise une certaine énergie.

Le concert de jazz, dans sa forme moderne, peut revêtir des formes assez diverses. Sa durée oscille généralement entre une heure trente et deux heures. L'entracte est parfois pratiqué, mais il est plutôt demandé par les organisateurs que par les musiciens qui préfèrent en principe s'installer dans une durée et ne pas la fractionner au risque de perdre l'énergie de la continuité. Il arrive que plusieurs formations soient au même programme. La « première partie » fait parfois entendre, sur une durée moindre, une formation moins connue, qui fait donc l'ouverture pour des artistes de plus grande notoriété.

Les salles de concert peuvent être de toutes les tailles, mais généralement, aucune d'entre elles n'ont été conçues spécialement pour le jazz, qui d'ailleurs n'exige pas de conditions physiques et acoustiques particulières. Progressivement, la sonorisation s'est imposée. D'abord pour élever légèrement le niveau sonore acoustique naturel dans certaines salles de grande capacité. De nos jours, la sonorisation est devenue la règle, même dans des espaces assez réduits. Elle est souvent intégrée à la production du son, certaines formations se déplacent avec leur propre ingénieur du son, assimilé à un musicien à part entière. Les musiciens sur scène se sont habitués à ne plus se contenter de la

perception naturelle de l'orchestre, mais créent chacun la leur à l'aide de moniteurs de retour grâce auxquels ils peuvent en principe entendre un équilibre acoustique artificiel qu'ils se choisissent. Mais il faut noter que le jazz n'a pas significativement remis en cause la forme traditionnelle du concert et le type de représentation de la musique qu'il implique. À de très rares exceptions près, le dispositif conventionnel scène – public est conservé. La diffusion du son dans des installations électro-acoustiques particulières ou une remise en cause de la disposition des musiciens et du public n'a jamais été à l'ordre du jour.

Le concert peut toutefois avoir lieu en plein air. À partir des années 1950 s'est développée une forme de performance relativement originale : le festival. Celui-ci a lieu souvent – mais pas nécessairement – à l'air libre. On cherche à profiter de sites et de conditions climatiques privilégiés. La durée est un élément spécifique du festival. Il s'étale généralement sur plusieurs jours (jusqu'à une quinzaine d'affilée) et fait entendre couramment plusieurs formations chaque jour, parfois simultanément sur plusieurs scènes d'un site donné.

Le concert donne parfois lieu à des circonstances exceptionnelles qui modifient la performance. Pour l'enregistrement de *Köln Concert* en piano solo³, Keith Jarrett a expliqué qu'il avait joué toute une partie de son improvisation dans le registre médium parce que l'instrument souffrait d'un défaut dans les registres plus aigus. En studio, on aurait eu le loisir de réparer le piano, de le changer ou d'enregistrer dans un autre studio. Les circonstances du concert contraignent à traiter ces aléas de façon non nécessairement négative : dans cet exemple, Keith Jarrett semble dire que ce handicap a suscité des possibilités expressives qu'il n'aurait peut-être pas exploitées dans des conditions normales. Au festival d'Antibes, Ella Fitzgerald a pu intégrer à son improvisation, le chant des grillons dans un dialogue devenu célèbre.

Mais le concert est surtout l'occasion d'une communion avec un public où celui-ci n'est pas toujours acteur silencieux. Une tradition bien établie veut que le public applaudisse à la fin des solos jugés réussis. Plus généralement il peut manifester acoustiquement sa satisfaction lors des moments jugés forts. Dans certaines circonstances (rares), le public entre même dans un authentique rapport de dialogue avec l'artiste. Un exemple resté célèbre est celui du Festival de Newport 1955, où Paul Gonsalves, saxophoniste de l'orchestre de Duke Ellington⁴, livre un très long solo dont l'intensité augmente graduellement. Les musiciens de l'orchestre et le public l'accompagnent tout au long de cette prestation d'encouragements vocaux dans une communion dont la croissance graduelle de l'intensité et le *climax* atteint ne sont pas sans évoquer la transe. Le concert de jazz a donc toujours, même en dehors de ces manifestations marginales, d'une manière ou d'une autre, partie liée avec une forme de rituel.

2,3 – LE CLUB

Le club de jazz est un lieu tout différent de la salle de concert bien qu'il suppose lui aussi un public. Celui-ci est en nombre beaucoup plus réduit, pouvant aller de quelques dizaines à deux ou trois centaines tout au plus. Le lieu est réduit (ce peut être aussi un café, un restaurant ou le bar d'un hôtel), les musiciens, placés généralement sur une simple estrade à peine ou pas du tout surélevée – sont donc dans un rapport de très grande proximité avec le public. Ce rapport peut être bénéfique ou au contraire conflictuel. L'usage veut que l'on puisse consommer (boire et parfois manger) pendant la prestation des artistes. On peut parler pendant les pauses, mais aussi parfois pendant que les musiciens jouent, ce que ces derniers acceptent évidemment très mal. Le club peut ainsi

³ Keith Jarrett, « Köln Concert », *ECM*, 1975.

⁴ Duke Ellington, « Ellington at Newport 1956 (Complete) », *Columbia*, 1999.

être symbole d'humiliation (le musicien joue dans la plus parfaite indifférence, voire le plus grand irrespect⁵). L'atmosphère est donc le plus souvent bruyante et – c'est un cliché notoire – enfumée. Miles Davis a ainsi décrété à un certain moment de sa carrière qu'il ne voulait plus jouer en club parce qu'il était las de voir ces costumes imprégnés de l'odeur du tabac.

Mais le club est aussi l'occasion d'un rapport très privilégié au public et à la musique, que le concert ou le studio ne peuvent susciter. Quand les conditions sont réunies, une intimité se crée avec les auditeurs, ouvrant la porte à des possibilités expressives impossibles à explorer en d'autres endroits. Le club est ainsi le lieu de l'expérience, de l'audace. Un certain code veut que le public soit prêt à pardonner d'éventuels échecs ou dysfonctionnements, avec pour contrepartie à ce risque assumé l'espoir que les musiciens s'engagent dans des voies où ils découvriront peut-être des trésors inédits, ou à tout le moins des moments d'une intensité exceptionnelle. Le club devient alors le siège d'une excitante incertitude où l'on peut aussi bien perdre que gagner. Nombre de musiciens de jazz considèrent que leurs meilleurs moments de musique ont eu lieu dans des clubs justement parce qu'ils s'autorisaient des risques que la salle de concert, par une certaine majesté, n'engage pas à courir. Les chefs-d'œuvre enregistrés par exemple par Bill Evans⁶ ou John Coltrane⁷ au *Village Vanguard* de New York sont rangés parmi les plus importants de leurs discographies respectives. Les enregistrements de référence du trio d'Ahmad Jamal ont été réalisés au bar d'un hôtel de Chicago, le *Pershing*⁸. La publication en 1996 de l'intégrale des enregistrements du quintette de Miles Davis au *Plugged Nickel* de Chicago en 1965⁹, a éclairé d'un jour tout à fait nouveau ce moment de la carrière du trompettiste, jusqu'alors uniquement documentée par des enregistrements en studio ou en concert.

Certains exemples sont restés célèbres. Le be-bop est né principalement dans deux endroits, le *Minton's Playhouse* et le *Clark Monroe Uptown House*, lieux où quelques musiciens se réunissaient régulièrement et expérimentaient ce qui devait devenir un style nouveau et une étape décisive du développement du jazz. Quand Miles Davis, après plusieurs années d'absence de la scène musicale, voulut reprendre son activité, c'est dans un club obscur, le *Kix* de Boston¹⁰, qu'il devait tester – presque clandestinement mais avec un public tout de même – sa nouvelle formation.

Le club est aussi le havre privilégié de la *jam session* où les musiciens se rencontrent, se font connaître de leurs pairs et parfois se défient. On connaît l'anecdote de Charlie Parker très jeune s'invitant à une *jam session* avec des musiciens de l'orchestre de Count Basie. Le batteur Joe Jones, jugeant que ce néophyte était loin du niveau requis pour un musicien professionnel, s'arrêta de jouer, démontra sa cymbale et la lança aux pieds du jeune Parker qui en ressentit une telle humiliation qu'il se jura de revenir un jour. On sait ce qu'il advint de la suite. Le club vit des joutes dont certaines sont restées célèbres. Elles ont aujourd'hui presque disparu, l'idée de compétition qui a pu tenir un rôle à certaine époque paraissant aujourd'hui révolue.

Le club est bien sûr un lieu nocturne par définition. On s'y produit tard, parfois jusqu'aux premières lueurs du matin. De nos jours, on joue deux, trois ou quatre parties

⁵ Dans sa biographie du pianiste Bill Evans, Peter Pettinger raconte par exemple que pour accéder à certaine table, un serveur faisait passer des clients *entre* Bill Evans en train de jouer et son clavier ! Cf. Peter Pettinger, *How My Heart Sings*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998, p. 25.

⁶ Bill Evans, « The Complete Riverside Recordings », *Riverside*, 1987.

⁷ John Coltrane, « Live at the Village Vanguard/The Master Tapes », *Impulse !*, 1997.

⁸ Ahmad Jamal, « At the Pershing/But Not for Me », *Chess*, 1997.

⁹ Miles Davis, « The Complete Live at the Plugged Nickel 1965 », *Columbia*, 1995.

¹⁰ Miles Davis, « We Want Miles », *CBS/Sony*, 1982.

(sets) de quarante-cinq à soixante minutes, entrecoupées de pauses de vingt à trente minutes. La durée des prestations est ainsi plus longue que celles du concert. La rémunération des musiciens est en revanche plus faible, à cause de la moindre capacité des salles et d'une certaine tradition. La formule du *double bill* où deux orchestres alternent tout au long de la soirée, courante dans les années 1950, a presque disparu. Aujourd'hui, une formation n'est programmée souvent que deux ou trois soirées de suite dans un club. Mais à d'autres époques, un musicien pouvait s'installer pendant une ou plusieurs semaines d'affilée, voire une ou plusieurs années. Le club a aussi permis à certains grands orchestres de pouvoir se produire régulièrement (les musiciens acceptant dans ce cas de jouer gratuitement ou presque). L'orchestre de Thad Jones et Mel Lewis s'est ainsi installé au *Village Vanguard* tous les lundis à partir de la fin des années 1960 et il joue encore aujourd'hui, sous le nom de *Vanguard Orchestra*. Une tradition s'est ainsi instituée à New York et dans d'autres villes dans le monde, où le lundi, jour en principe creux, est dédié aux grandes formations.

On le voit, on ne trouve pas de forme de représentation de la musique spécifique au jazz. Le club est très lié à son exercice et à sa mythologie, mais il n'est qu'une variante du cabaret. Il faut donc sans doute en déduire – en ce domaine en tout cas – une autonomie de la forme de la représentation musicale par rapport à son contenu. À cet égard, l'explosion quantitative des festivals de jazz entre les années 1960 et aujourd'hui, comparée à la relative stagnation – voire régression – du club, est plus probablement à mettre au compte d'une nouvelle forme de gréganisme et de consommation culturelle qu'à un engouement nouveau pour le jazz ou, *a fortiori*, une modification de sa nature appelant une forme nouvelle de représentation. Il n'en reste pas moins que la réflexion reste à mener sur ce sujet et qu'elle devrait bien sûr être mise en résonance avec l'évolution des autres musiques aujourd'hui jouées¹¹.

Mai 2002

Résumés :

Les lieux du jazz

Le jazz étant un art de performance, le lieu où il s'accomplit ne peut être sans influence sur le processus et résultat musicaux. Pour comprendre cette relation, il faut d'abord en examiner la préhistoire (les musiques nord-américaines d'avant le jazz, noires et blanches, se jouent sur les lieux de travail et de loisir), puis son histoire au XXe siècle : le jazz se joue en cabaret, dans les salles de danse, en concert et en club, il s'enregistre en studio ou en direct. À chacune de ces localisations correspondent des conditions particulières déterminantes pour l'accomplissement de la musique.

Jazz locations

Jazz is an art of performance. The location where it happens cannot be without influence on the musical process and result. To understand this relation, it is necessary to examine, first its prehistory (north american pre-jazz musics, black and white, are performed on the place of work or leisure), then its history of the 20th

¹¹ Nos remerciements à Danièle Pistone et Philippe Baudoin.

century : jazz is performed in cabarets, dance halls, during concerts and in clubs, it is recorded in studio or live. Each of these localizations corresponds to determinant specific conditions for the making of the music.