



HAL
open science

Les représentations médiatiques du jazz : obstacles au renouvellement du genre ?

Maxime Enocq

► **To cite this version:**

Maxime Enocq. Les représentations médiatiques du jazz : obstacles au renouvellement du genre ?. Sciences de l'information et de la communication. 2018. dumas-02965492

HAL Id: dumas-02965492

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02965492>

Submitted on 13 Oct 2020

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.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

Les représentations médiatiques du jazz Obstacles au renouvellement du genre ?

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Pauline Escande-Gauquié

Nom, prénom : ENOCQ Maxime

Promotion : 2017-2018

Soutenu le : 25/09/2018

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Pauline Escande-Gauquié maître de conférences, responsable pédagogique du magistère pour m'avoir permis de réaliser ce mémoire ainsi que pour sa bienveillance tout au long de cette année.

Je remercie Monsieur Julien Fagni, booker chez Anteprema Productions, mais avant tout l'un des plus grands passionnés de jazz que je connaisse, pour sa confiance et son soutien personnel et documentaire.

Je remercie tous les anonymes qui, pour certains sur le chemin de la plage, ont bien voulu répondre à mes questions.

Je remercie Monsieur Stéphane Muraire, directeur marketing au sein d'Universal Music France pour son soutien et nos échanges fructueux.

Enfin j'adresse un remerciement particulier à Amaelle ainsi qu'à mes parents.

Sommaire

Introduction.....7

Première partie

Le jazz : un genre en crise identitaire perpétuelle

1- « Jazz » : un terme sujet à controverses.....11

1.1. À l'origine du mot « jazz ».....12

1.2 Le jazz rejeté par les jazzmen.....15

2- Un terme synonyme d'exclusion.....19

2.1 Schismes esthétiques et débat sur le « vrai jazz ».....19

2.2 Musique ou mode de vie : L'auto-ségrégation du musicien et de l'amateur
de jazz.....22

3- Un terme détourné mal perçu par le grand public.....27

3.1 Les choses appelées jazz qui ne sont pas jazz: une déformation marketing.....27

3.2 Une perception majoritairement négative par le grand public.....31

Deuxième partie

La La Land et Whiplash : exposition d'un univers jazzistique stéréotypé

1- Le jazz : une bulle passéiste?	39
1.1 Des codes esthétiques figés.....	39
1.2 Un jazz mythologique comme unique point de repère.....	44
2- Discours sur l'élitisme	48
2.1 Le jazz comme institution : Le modèle du Lincoln Center Jazz Orchestra.....	48
2.2 L'éloge de la rigueur et de la technique musicale.....	50
3- Discours sur la mort du jazz	53
3.1 « Jazz is dead » : le message pessimiste de Damien Chazelle.....	53
3.2 Le rejet catégorique de toute forme d'évolution du genre.....	55

Troisième partie

Déjouer les stéréotypes : Le jazz en quête de modernité

1- Au coeur d'un renouvellement social et esthétique : l'impulsion du jazz Londonien	59
1.1 Brownswood Recordings : quand les « cools kids » se réapproprient le jazz.....	59
1.2 Jazz refreshed : une initiative locale pour un jazz accessible.....	62
2- L'émergence de nouveaux espaces de visibilité pour le jazz	63
2.1 Qwest TV : Le Netflix du jazz.....	63
2.2 La gare (Paris) : repenser l'écoute du jazz hors des clubs.....	67
Conclusion	71
Bibliographie	73

Sources.....	76
Corpus.....	77
Annexes.....	78
Résumé.....	88

Table des annexes

Annexe 1 : Photographie de Bill Bailey à la revue du Cotton Club

Annexe 2 : Composition de pochettes d'album

- Gregory Porter, Real Good Hands, 2012
- Stacey Kent, I Know A Dream, 2017
- Gregory Porter, Nat « King » Cole and Me, 2017
- Diana Krall, Turn Up The Quiet, 2017
- José James, Yesterday I Had The Blues, 2015
- Sarah Mckenzie, We Could Be Lovers, 2014

Annexe 3 : Composition de pochettes d'album (bis)

- Melody Gardot, Bye Bye Blackbird, 2010
- Seal, Standards, 2018
- Samy Thiébault, A Feast of Friends, 2015
- Melody Gardot, Your heart is as black as night, 2009
- Michael Bubl , Come Fly With Me, 2004

Annexe 4 : Copie d'écran des clips musicaux

- « Fascinating Rhythm » (Diana Kroll & Tony Bennett), 2011
- « The Lady is a Tramp » (Lady Gaga & Tony Bennett), 2018

Annexe 5 : Copies d'écran des clips et performances de « Tombé sous le Charme » (Christophe Maé), 2014

Annexe 6 : Copies d'écran / Moodboard « Lieux d'écoute du jazz » , *La La Land*

Annexe 7 : Copies d'écran / Moodboard « Musique écrite & Elitisme » , *Whiplash*

Annexe 8 : Copies d'écran / Moodboard « Totems d'un jazz passéiste et mythologique » , *La La Land*

Annexe 9 : Copies d'écran / Moodboard « Totems d'un jazz passéiste et mythologique » (bis) , *Whiplash*

Annexe 10 : Moodboard - « Les nouveaux jazzmen »

1. Tenderlonious
2. Kamaal Williams
3. Yussef Dates
4. Ezra Collective
5. Ezra Collective
6. Oscar Jerome
7. Robert Glasper
8. Yussef Kamaal

Introduction

« *Il est plus facile de désintégrer un atome qu'un préjugé.* »

Cette métaphore d'Albert Einstein exprime toute la puissance que peuvent avoir les idées préconçues. Des préjugés découlent presque toujours des opinions inexacts ou sans réel fondement, des croyances que les sociologues ont appelées « stéréotypes ». Le mot stéréotype a pour origine le domaine de l'imprimerie où il désigne une forme en relief coulée dans un moule et pouvant également porter le nom de « cliché ». Cet usage premier contient déjà un concept essentiel du stéréotype : la duplication répétée d'un motif à identique. L'étymologie de ce terme, du grec *stereos*, « solide » et *typos*, « empreinte » nous renseigne davantage encore sur la résistance et la durabilité du stéréotype. Ce dernier serait sans danger si il n'était qu'une image mentale permettant de simplifier un monde parfois complexe et ne créait pas de prédisposition à une attitude concrète. Seulement, le stéréotype tel qu'il a été étudié en sciences sociales dans la théorie des opinions¹, aboutit irrémédiablement à la construction de représentations propices au jugement, et donc à la discrimination. En court-circuitant la raison, il est capable de transformer une impression en un processus de traitement de l'information. Toutefois, le contenu du stéréotype, proviendrait-il d'une observation biaisée, prend fréquemment racine dans une certaine réalité qui justifie le sort réservé au sujet du préjugé.

La musique est un terrain particulièrement fertile à la formation de stéréotypes. En effet, chaque genre musical est un univers à part entière, peuplé d'icônes, un système de codes esthétiques, de références et de valeurs qui permettent aux amateurs de situer

¹ LIPPMAN, Walter, *Public opinion*, 1922

leurs goûts autant que d'exprimer leur individualité². Ces particularités dépassent le monde la musique. Elles sont relayées par les médias, les industries culturelles elles-mêmes et servent de support à l'élaboration de systèmes de croyances plus ou moins rigides. De tels systèmes agissent directement sur la perception et la désidérabilité de ce à quoi ils s'appliquent. Certains genres de musique, à raison de leur histoire ou bien de paramètres sociologiques, sont plus exposés que d'autres à l'action de ces stéréotypes. C'est le cas du jazz que mon intérêt et mon expérience personnels m'ont conduit à choisir comme objet d'étude pour ce mémoire.

L'essayiste Gerald Early a écrit sur l'importance du jazz au monde. Selon lui, lorsque l'on étudiera notre civilisation dans deux mille ans, il y aura trois choses essentielles pour lesquelles l'Amérique sera connue : sa Constitution, le baseball et le jazz. Si il est peu aisé de se projeter deux millénaires en avant, il est possible de dresser un rapide état des lieux actuel d'un genre qui a fêté ses cent ans en 2017. Alors que le jazz a joué un rôle majeur dans le développement de courants musicaux comme la funk ou le hip-hop, il s'inscrit aujourd'hui dans une dynamique de déclin commercial que l'on ne pourrait raisonnablement contester. Selon l'étude annuelle du cabinet Nielsen sur le marché de la musique, il est devenu le style le moins populaire aux Etats-Unis, terre qui l'a vu naître, loin derrière la country, la musique pour enfants ou le *christian rock*, représentant à peine 2% de toute la musique consommée en 2017 tous supports confondus. Toujours selon ce rapport, en plus d'avoir été le seul genre à observer une baisse de ses ventes digitales sur les plateformes de téléchargement légales, le jazz n'a compté que pour 0,3% du total de musique streamée sur les services de musique en ligne comme Spotify ou Deezer. Ces quelques chiffres peuvent questionner sur la capacité de ce style à se renouveler, à mobiliser un public.

Tout au long de son histoire, au gré des métamorphoses stylistiques et des turbulences sociétales liées notamment à la ségrégation des Noirs aux Etats-Unis, le jazz a plus souvent divisé qu'il n'a fédéré. D'une musique à danser populaire portée par des

² AUBERT, Laurent, « Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20/2007, 29-38

autodidactes, il a été gagné par une forme d'intellectualisation puis progressivement confiné au statut de musique savante, de genre de niche. Un processus que l'émergence de courants complexes rejetant les codes du swing comme le be-bop puis le free jazz, l'apparition d'une critique spécialisée gardienne des esthétiques et un manque de médiatisation n'ont fait qu'accentuer. Pourtant, un certain nombre de signaux faibles indiquent que le jazz reste un objet d'enthousiasme et de fascination, au même titre qu'il est un genre influent dans la musique contemporaine. Ainsi en 2011, la contrebassiste américaine Esperanza Spalding s'était vue remettre le Grammy Award du meilleur nouvel artiste face à Justin Bieber, alors favori pour l'obtention de cette distinction. En 2017, le trompettiste franco-libanais Ibrahim Maalouf devenait le premier artiste de jazz depuis Miles Davis à donner un concert à Bercy devant plus de 16 000 personnes. Enfin, le fait que des succès récents comme l'album du rappeur Kendrick Lamar *To Pimp A Butterfly* aient incorporé des éléments de jazz est une autre preuve de vitalité artistique d'un genre ancré dans son époque.

La réflexion principale de ce mémoire s'articulera autour de la problématique suivante : **Dans quelle mesure les conflits identitaires intérieurs du jazz et ses représentations médiatiques stéréotypées constituent-ils des obstacles au renouvellement du genre auprès du grand public ?**

Il ne s'agira pas tant d'identifier sous un aspect quantitatif les raisons pour lesquelles la musique jazz est peu écoutée que d'analyser d'un point de vue communicationnel l'image que le genre peut renvoyer aujourd'hui et en quoi celle-ci rentre en contradiction avec le dynamisme et les tendances innovantes de la scène jazz contemporaine. Dans un premier temps, nous tâcherons de démontrer que l'un des premiers facteurs d'une perception négative du jazz est probablement le mot jazz lui-même. Sujet à des controverses historiques, prétexte à des querelles esthétiques, rejeté par les jazzmen et détourné par le marketing, ce terme semble être à l'origine d'une crise identitaire perpétuelle. Dans un second temps, j'ai souhaité confronter cette hypothèse à une enquête qualitative de terrain qui m'a permis d'avoir une vue d'ensemble sur ce que

ce mot jazz évoque spontanément aujourd'hui. J'ai ainsi pu interroger aléatoirement 70 personnes et recueillir un certain nombre d'insights qui ont servi de point de départ à l'analyse du corpus composé de *Whiplash* (2014) et *La La Land* (2016), deux films à succès réalisés par Damien Chazelle et qui ont pour point commun de traiter du jazz. Dans un contexte de relative rareté médiatique de ce sujet, l'enjeu du choix de ces longs-métrages est d'analyser la contribution de tels films grand public à l'élaboration d'une imagerie passéiste et élitiste du jazz. Mis en perspective avec esthétique nostalgique promue au sein même de l'industrie de la musique, nous tâcherons dans un troisième temps de démontrer que ces représentations stéréotypées ne reflètent pas un jazz en mouvement, jeune et urbain, qui réinvente ses codes et investit de nouveaux canaux de diffusion pour palier son déficit de visibilité.

Nous nous appuyerons d'une part sur l'effervescence de la nouvelle vague du jazz Londonien avec des structures comme le label *Brownswood Recordings*, l'organisation *Jazz Refreshed*. Nous nous l'émergence des médias innovants comme Qwest TV, nouvelle plateforme de streaming vidéo dédiée au jazz ou de lieux alternatifs comme La Gare (Paris), club d'un nouveau genre. Autant d'initiatives qui incarnent le dynamisme d'un jazz libéré de ses clichés.

PREMIÈRE PARTIE

LE JAZZ : UN GENRE EN CRISE IDENTITAIRE PERPÉTUELLE

« Ce qui tue le jazz, c'est le mot jazz. »³

— François Corneloup

³ LAUNET, Edouard ; QUEILLÉ, Dominique, DE FILIPPIS, Vittorio, Jazz à l'envie à la mort, *Libération*, 26 septembre 2014

1- Jazz : Un terme sujet à controverses

« *Ce qui m'intéresse surtout dans le jazz, c'est que c'est un bon mot pour le Scrabble.* »

— Philippe Geluck (Le Chat)

1.1 A l'origine du mot « jazz »

Avant même de se préoccuper de se définir précisément en tant que genre musical, le jazz s'interroge sur son existence en tant qu'expression et ce qu'elle véhicule sur le plan sémantique : rapidité, énergie, modernité, sexualité mais aussi une réflexion sur la question raciale et la place des noirs aux Etats-Unis au début du XXème siècle. Nous nous permettons donc un rapide retour historique sur l'origine de cette musique appelée, « faute de mieux »⁴ : jazz.

De multiples hypothèses ont été avancées pour élucider l'origine de ce mystérieux mot. Des plus fantaisistes comme l'idée que « jazz » serait le diminutif désignant au XIXème siècle le parfum au jasmin (en argot *jasm* : « dynamisme », « énergie ») que portaient les prostituées de la Nouvelle-Orléans⁵, et ce alors même que, comme l'ont noté des historiens et musicologues comme Lawrence Gushee, le mot jazz n'a jamais été utilisé par les premiers musiciens de blues Néo-Orléanais; aux plus polémiques soutenues par ceux qui, soucieux de défendre la paternité afro-américaine du genre, associent l'origine de ce mot à des dialectes africains (*jaja* : « danser », « faire de la musique » ou bien *jasi* : « être excité » en bantou).

Il apparaît toutefois certain que la première et plus ancienne apparition connue du terme jazz n'ait aucun lien avec la Nouvelle-Orléans ni le monde de la musique, mais avec

⁴ MEDIONI, Franck, *Sonny Rollins Le Souffle Continu*, Éd. MF, 2016, p. 7

⁵ Cette thèse est soutenue par le réalisateur Ken Burns dans son documentaire en dix épisodes « *Jazz* » (2001)

le sport, plus particulièrement une autre institution américaine : le baseball⁶. On y fait ainsi référence dans les colonnes des journaux de la côte ouest couvrant le petit championnat de la *Pacific Coast League*. Un article du *Los Angeles Times* d'avril 1912 retranscrit les propos de Ben Henderson, lanceur de l'équipe des *Portland Beavers* et auteur d'un lancé spécial, la « *Jazz Ball* », prétendue imparable car elle décrirait une trajectoire oscillante, rapide et imprévisible. Le terme fut repris l'année suivante dans le jargon du baseball californien et fit même l'objet d'une définition sous la plume du journaliste Ernest J. Hopkins dans un article publié dans *The Bulletin* et intitulé « In Praise of 'Jazz' : a Futurist Word Which Has Just Joined the Language ». À forte connotation positive, « jazz » se rapporte à la vigueur, l'énergie, le courage des joueurs de l'équipe⁷.

Il faut attendre 1915 pour que la musique endosse le terme « jazz ». Utilisé dans la région de San Francisco pour désigner une musique de danse joué par les orchestres de Bert Kelly et Tom Brown, il finit par se diffuser de la Californie à l'Illinois jusqu'à Chicago puis la Nouvelle-Orléans et New York.

L'acte de naissance le plus remarquable du jazz dans l'histoire de la musique contemporaine est son apparition en 1917 sur le premier enregistrement intégrant son nom - bien que sous une orthographe alternative -, celui du *Original Dixieland 'Jass' Band* (« Jazz Band » à partir de 1918)⁸. Cet orchestre composé de musiciens blancs originaires de La Nouvelle-Orléans installés à Chicago vendra plus d'un million de copies de ce disque fondateur, dépassant les records des plus grandes succès d'opéra de l'époque. C'est à ce moment déterminant, dans une Amérique qui est alors très loin de reconnaître les droits civiques aux populations Noires et où la ségrégation raciale est particulièrement violente

⁶ Référence mise au jour par George A. Thompson, bibliothécaire à la *New York University* en 2003

⁷ « 'Jazz' peut être défini mais on ne peut pas en donner de synonyme. Si il y avait un autre mot qui exprimait exactement le sens de 'Jazz', le mot 'Jazz' ne serait jamais apparu. Un nouveau mot, comme un muscle, n'entre en action que lorsque son besoin se fait sentir. Toutefois, le sens de ce mot remarquable et qui sonne particulièrement bien, peut s'approcher de : vie, vigueur, énergie, vivacité d'esprit, joie, verve, courage, bonheur. » - Ernest J. Hopkins, *The Bulletin* (1913)

⁸ *Livery Stable Blues*, Label Victor Talking Machine Company (7 mars 1917)

dans les états sudistes, que l'on se confronte au noeud gordien qu'est le débat sur l'identité du jazz.

Est-ce le *Original Dixie Land Jazz Band* qui a inventé le jazz ? Si l'étude autour de l'origine du mot l'enracine dans 'l'Amérique blanche', en est-il autant pour la musique ? Le clarinettiste de légende Sydney Bechet écrit dans son autobiographie que « *le jazz est le mot que les Blancs ont inventé pour appeler la musique que les noirs avaient créée.* »⁹. Il est exact que la musique syncopée - en rupture avec le *ragtime* binaire - enregistrée par le *Original Dixieland Jazz Band* ne peut pas être appréhendée indépendamment de celles élaborées par les populations noires, que l'on parle du blues qui s'est développé le long des berges du Mississippi, des chants religieux (*negro spirituals*), des chants de travail des esclaves (*working songs*) et surtout des marches militaires jouées à La Nouvelle Orléans par des fanfares à grands renforts de cuivres (*brass bands*) et qui, de l'aveu même du trompettiste du *Original Dixieland Jazz Band* Nick LaRocca ont pu l'influencer. Ces musiques qui contenaient chacune les fragments embryonnaires de ce qui fera la sonorité du jazz¹⁰ (contorsions mélodiques et harmoniques, accentuation des temps faibles et improvisation) n'ont pour diverses raisons pas été enregistrées. L'une d'elles étant que les groupes qui ont pu les jouer n'avaient alors pas ou se sont vus refuser l'accès aux seuls studios du pays, à l'époque situés à New-York. C'est néanmoins le succès de l'*Original Dixieland Jazz Band*, orchestre blanc « *plagiant le jazz créole et le jazz noir* »¹¹, qui ouvrira la voie aux innovateurs que seront Louis Armstrong, Sidney Bechet et ouvrira une ère majeure dans l'histoire du jazz, celle des grands orchestres et du *swing*.

L'étymologie du mot « jazz » comme sa généalogie en tant que musique est un sujet plus complexe qu'il n'y paraît et renvoie à une rengaine habituelle lorsqu'il s'agit d'apposer une étiquette sur un courant artistique; de surcroît lorsque la diffusion de ce courant se mêle à des revendications sociales et identitaires.

⁹ BECHET, Sidney, *Treat in Gentle*, Twayne Publishers Inc. and Cassell & Co Ltd., 1960

¹⁰ « *Jazz veut dire chaos pour moi, c'est l'harmonie du rythme sans souci de mélodie* » - Nick LaRocca

¹¹ SCHULLER, Gunther, *L'Histoire du Jazz - Volume 1*, Ed. Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 188

1.2 Le jazz rejeté par les jazzmen

« *Je n'ai jamais joué du jazz, je n'en jouerai jamais et je ne vous autorise pas à me contredire.* »¹²

— Miles Davis

Dès les origines, le label « jazz » ne fait pas l'unanimité. D'une part car il est d'abord teinté de stéréotypes racialisants (le terme *Dixieland* contenu dans le nom du premier groupe de jazz fait référence aux états confédérés esclavagistes), d'autre part car il sera perçu plus tard par certains musiciens comme un carcan artistique indépassable, un frein aux évolutions de cette musique.

Associé à un genre joué par les Noirs, il cristallise d'abord les fantasmes d'une Amérique de la modernité qui aurait inhibé la plupart des instincts primaires, renoncé sous la pression des conventions au défoulement des corps et ses plaisirs insoupçonnés¹³. À la fin des années 1910 et jusqu'au milieu des années 1920, ce que l'on appelle le jazz « hot » incorpore cette aspiration primitiviste, appelant à la stimulation de la sensualité, à l'évasion et à la libération corporelle. Cela se traduit directement dans la manière dont le jazz investit peu à peu la sphère du divertissement. Des costumes exotiques des danseuses et des maîtres de cérémonie (noirs en costume blanc) dans les spectacles de cabaret à la décoration coloniale du Cotton Club¹⁴ - luxueux dancing du quartier de Harlem qui refusait l'entrée aux Noirs - en passant par les sonorités du style *jungle* popularisées par Duke Ellington et où abondent l'utilisation de sourdines, recréant ainsi des cris semblables à des barrissements dans une jungle urbaine imaginaire; on drape le terme jazz dans un folklore élaboré pour

¹² BIGOT, Yves, *Plus célèbres que le Christ*, Éd. Flammarion, 2004

¹³ KINGSLEY, Walter ; MORRISON, William, Why 'Jazz' Sends Us Back To The Jungle, *Current Opinion*, 1918

¹⁴ Voir Annexe n°1

satisfaire les goûts de l'américain WASP¹⁵ moyen, désireux de s'encanailler. Duke Ellington suggérera lui-même à Fletcher Henderson, chef d'orchestre blanc, précurseur majeur de l'ère du swing, que le mot soit abandonné au profit de celui de « negro-music »¹⁶, moins équivoque sur la provenance et l'identité du genre.

La plus virulente opposition au terme « jazz » germera au sein de la génération contestataire de musiciens be-bop comme Miles Davis qui le considéra comme « *un mot de blanc qu'il n'avait jamais entendu avant de le lire dans un magazine* » désignant « *une musique de Nègre* »¹⁷. Cette position extrême illustre le sentiment de désappropriation à l'égard d'une musique jazz beaucoup trop connotée. Si il témoigne le plus grand respect à l'égard des figures emblématiques comme Louis Armstrong ou encore Count Basie, il est lucide sur le chemin qu'ont dû emprunter certains de ces musiciens pour bâtir leur notoriété auprès du grand public, sacrifiant en quelques occasions leur statut de musicien pour une posture d'*entertainer*, de « *troubadour Noir* » que Miles assimile la figure littéraire de l'Oncle Tom.

Dans le roman d'Harriet Beecher Stowe *La Case de l'Oncle Tom* publié en 1852 et dont l'action se déroule dans le Kentucky d'avant la Guerre Sécession, Tom est un esclave noir particulièrement docile, résigné à son condition et entièrement dévoué à ses maîtres qui le traitent avec une certaine humanité. Ces derniers allant même jusqu'à lui confier des tâches d'encadrement des autres esclaves du domaine. L'Oncle Tom est ainsi devenu une référence pour désigner les Afro-américains accusés d'être à la solde des Blancs, à la fois soumis et reconnaissants. Le large sourire qu'un ambassadeur comme Louis Armstrong affichait sur les plateaux télévisés pour « *séduire un troupeau de Blancs fatigués* »¹⁸ a pu imprimer une image légère, péjorative du genre et par la même occasion du musicien de

¹⁵ WASP : *White Anglo Saxon and Protestant*

¹⁶ HENTOFF, Nat, Duke Ellington's Mission, *Jazz Times Magazine*, N°05/01/1999

¹⁷ BIGOT, Yves op. cit.

¹⁸ DAVIS, Miles, *The Autobiography*, Éd Simon & Schuster, New York, 1989, p. 333 (propos recueillis par Quincy Troupe)

jazz. Une vision aux antipodes de la complexité et de l'importance de l'héritage contenu dans cette musique.

La première crispation vis à vis du terme « jazz » provient donc d'abord de ce sentiment de stigmatisation et de perte d'identité culturelle observable chez les musiciens Noirs. Celui-ci n'est pas adéquat car il n'exprime pas ce qu'est la musique afro-américaine, née de l'expérience d'une communauté opprimée. L'appeler de la sorte reviendrait à la ramener à la servilité, elle qui se voulait libre. Ainsi voudrait-on lui substituer ceux de « Musique classique noire » (Sonny Rollins) ou de « Black American Music » (Nicholas Payton) afin de l'inclure dans la lignée des autres genres populaires qui sont sous son ombrelle : soul, funk, R&B, reggae. La seconde tient aux difficultés rencontrées par le jazz pour atteindre une reconnaissance culturelle officielle d'une part et s'affranchir d'une sorte de carcan esthétique instauré notamment par le swing à partir des années 20 jusqu'au milieu des années 40 d'autre part.

En 1922, Francis Scott Fitzgerald publie un recueil de contes qu'il intitule *Tales of The Jazz Age*. Cette expression d'âge du jazz se rapporte moins au jazz lui-même - qui devient malgré tout la musique populaire de son époque - qu'à l'idée plus globale d'une période de prospérité, de divertissement et d'excès qui est celle de l'entre-deux guerres. C'est à ce moment que le grand public associe le mot « jazz » à n'importe quel type de musique de danse *mainstream* dont les codes uniformisés, reproduits par les formations blanches comme noires, sont ceux du swing des grands orchestres (Benny Goodman, Glenn Miller, Count Basie, Duke Ellington, Cab Calloway...). Sans que l'on puisse retirer tout mérite musical au swing loin de là (des orchestres ont su trouver le point d'équilibre entre des mélodies facilement identifiables et la sophistication des compositions) celui-ci était avant tout conçu pour faire danser un large public : rythmique à quatre temps, tempo modéré, soli strictement encadrés, une amplitude sonore enveloppant les danseurs. Toutefois, certaines formations comme celle de Jack Hylton ont habitué ce public à exiger des orchestres de jazz une mise en scène spectaculaire et une vulgarité musicale qui ne laissaient aucune place à la sincérité. Progressivement le jazz n'est plus aussi sulfureux, il

est gagné par une industrie du spectacle uniformisée au sein de laquelle un grand nombre de musiciens Noirs ne se sentent pas intégrés autrement que de par un statut de saltimbanque. Programmés dans les clubs si leur licence professionnelle - délivrée au bon vouloir des autorités - leur permet, ils n'ont en revanche pas la possibilité de fréquenter ces lieux en tant que clients.

Outre la problématique de déconnexion ethnique que nous avons déjà abordée, apparaît une autre limite de cette étiquette, celle d'un conservatisme qui lui est attaché et contre lequel des musiciens comme Nicholas Payton, trompettiste de la nouvelle génération, ont élevé la voix. En 2011 puis en 2013, il se fend de deux billets, largement relayés sur internet, dans lesquels il explique ce qui, selon lui, empêche la marque jazz - qu'il appelle péjorativement le « *J-world* » - d'être considérée comme cool et positive. Un des problèmes soulevés et qu'il est perpétuellement question de ce qui est ou de ce qui n'est pas jazz pendant que lui est partisan du regroupement des musiques afro-américaines sous une même bannière (la *Black American Music*). La création avant la dénomination, une proposition en inadéquation avec l'identité insaisissable du jazz.

2- Un terme synonyme d'exclusion

2.1 Schismes esthétiques et débat sur le « vrai jazz »

Une particularité du champ jazzistique est la querelle, parfois violente, que se livrent musiciens et critiques, artistes d'avant-garde en voie de légitimation et artistes défenseurs du classicisme consacré¹⁹ autour de la définition du jazz voire de la musique noire. Ce débat est au coeur de l'une des questions posées dans ce mémoire : comment la modernité du jazz, non seulement en tant que genre musical mais aussi plus largement en tant qu'objet culturel et médiatique, peut-elle se construire au sein d'un système de références confiné à la tradition ? Nous posons ici l'hypothèse que la quête de respectabilité du jazz, autant sur les plans de sa légitimité artistique qu'identitaire, l'a progressivement éloigné du grand public.

Retour au début des années 40. En réaction au swing commercial est élaboré, entre les murs du *Minton's Playhouse* et du *Three Deuces* à Harlem, un courant qui changea profondément la couleur sonore mais aussi la raison d'être du jazz : le be-bop. Une frange de musiciens qui occupaient jusque là les pupitres de certains grands orchestres du pays comme Max Roach (Duke Ellington), Dizzy Gillespie (Cab Calloway) ou Charlie Christian (Benny Goodman) souhaitent apporter un nouveau souffle, sortir des facilités d'un genre « à la traîne du temps » (Lester Young). Les témoignages recueillis auprès d'eux par Pannonica Rothschild de Koenigswarter, riche héritière aristocrate et grande jazzophile, à la fois mécène et amie des jazzmen d'avant-garde, sont éloquentes sur cette dynamique de renouveau. Dans son ouvrage *Les 3 vœux des musiciens de jazz*, résultat de ses nombreuses années en immersion dans la nuit des clubs New-Yorkais, elle retranscrit les propos de musiciens dont elle croise la route, à l'image du contrebassiste Larry Ridley qui appelle explicitement à la « fin du pseudo-jazz »²⁰. Ces témoignages montrent que le be-bop est

¹⁹ Cette distinction est exposée par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *Les Règles de l'Art : Genèses et Structure du Champ Littéraire*, Seuil, 1992

²⁰ ROTHSCHILD DE KOENIGSWARTER, Pannonica, *Les musiciens de jazz et leurs trois vœux*, Éd. Buchet Chastel, 2006, p. 141

l'aboutissement conjoint d'un désir de renouvellement artistique et du réveil d'une conscience politique.

En effet, d'un point de vue musical il incarne une prise de distance totale vis-à-vis de l'esthétique *mainstream*. Le be-bop se veut plus intimiste (formations réduites ne comportant pas plus de cinq ou six musiciens, avec une mise en avant accrue des individualités) mais aussi plus technique (accélération des tempos, figures mélodiques complexes²¹). D'un point de vue social, c'est un véritable chant libertaire qui s'impose comme le mode d'expression exclusif d'une minorité privée de parole et entend abolir les frontières entre art et musique populaire. Le be-bop creuse un sillon qui sera suivi tout le long des décennies suivantes par le hard bop et surtout le free jazz à partir des années 60. Ce que l'on appelle alors la « *free-thing* » et qui a pour chefs de file le saxophoniste Ornette Coleman et le pianiste Cecil Taylor, atteint un niveau de radicalisation extrême dans le processus de démembrement des acquis du genre. Le free-jazz s'abreuve d'influences africaines qu'il réinjecte dans la musique à travers des séquences d'improvisations quasi-mystiques, délaissant parfois toute notion de tempo ou de progressions d'accords. Avec ces mutations successives, le jazz gagne en personnalité ce qu'il perd en public. La rupture est consommée avec la danse. On passe la porte des clubs non plus pour danser mais pour « écouter » de la musique.

Ces avant-gardes font face à une opposition farouche. Des critiques montent au front contre cette forme de jazz expressionniste auquel elles reprochent sa difformité, sa vélocité et son manque de clarté mélodique. En France, le critique Hugues Panassié, connu pour sa rhétorique passionnée et son ardeur militante, est l'une des principales personnalités médiatiques à dénoncer ce qui pour lui est un renversement des canons du jazz. Il ne remet pas en cause l'existence du be-bop en lui-même mais le questionne en tant que musique de jazz. *France Soir* et *Paris-Presse* relatent ce feuilleton en titrant : « *La Guerre du Jazz* », « *Les figues moisis* » (les conservateurs) contre « *les raisins aigres* » (les progressistes), « *Dizzy Gillespie contre Louis Armstrong* ». Le développement de cette pensée esthétique

²¹ Les compositions « *Donna Lee* » (Miles Davis) ou « *Cherokee* » (Charlie Parker) témoignent de cette recherche de complexité.

clivante, même si elle ne fait pas office de référence absolue aujourd'hui, perdue sous une autre forme dans la sphère du jazz actuel. Le souci de défense des frontières de l'art et de la pureté stylistique apparaît de manière récurrente au centre des préoccupations des amateurs, critiques, promoteurs. Le sociologue Olivier Roueff souligne une démarche qui revient à constamment problématiser l'évolution du jazz en termes de légitimation²². En juillet dernier, Ibrahim Maalouf, trompettiste franco-libanais multi-récompensé²³, revenait sur son expérience en tant qu'artiste dont la musique matinée de jazz et de sonorités orientales incarne le métissage du genre aujourd'hui :

« Il y a en permanence un débat pour savoir si ce que je fais, c'est du jazz ou pas. Je me fiche de savoir si ce que je fais est du jazz. [...] Plein de fois j'ai essuyé des insultes de la part de musiciens de jazz. »²⁴

La réception de l'oeuvre d'Ibrahim Maalouf porte à croire que le jazz est un univers fini assorti d'une panoplie idéologique, véritable entrave à son renouvellement dans la musique contemporaine. Si le trompettiste revendique ostensiblement sa liberté vis-à-vis d'une conception historique du genre qui a traversé les époques, il a néanmoins rendu un hommage solennel à Miles Davis lors de son concert à l'*AccorHotels Arena* en décembre 2017 - trente deux ans après le concert du maître dans cette même enceinte. Ce retranchement incoercible derrière les figures qui forment le socle héréditaire du jazz s'inscrit - de manière consciente ou non - dans une démarche de filiation et de pérennisation de l'art. Nous poserons ici l'hypothèse qu'il participe d'une certaine façon à une auto-ségrégation du musicien et de l'amateur de jazz.

²² ROUEFF, Olivier, « De la légitimité du jazz », in DONNAT, Olivier ; TOLILA, Paul, *Le(s) Public (s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 319-342.

²³ Élevé au rang de Chevalier de l'Ordre National du Mérite ainsi que de l'Ordre des Arts et des Lettres, Ibrahim Maalouf a reçu deux Césars pour des musiques de film, remporté deux Victoires de la Musique et deux Victoires du jazz. (N.d.A)

²⁴ Source : AFP, 29 juillet 2018

2.2 Musique ou mode de vie : L'auto-ségrégation du musicien et de l'amateur de jazz

« Jazz is not just music, it's a way of life, it's a way of being, a way of thinking. The new inventive phrases we make up to describe things — all that to me is jazz. »

— Nina Simone

Nous avons pu observer une propension à la véhémence du discours de la part d'amateurs ou musiciens de jazz, avec des prises de position dont la grammaire semble parfois emprunter au champ politique. Sur deux terrains distincts et pour des raisons qui leurs sont propres, ces deux catégories d'acteurs sont à l'origine d'attitudes qui, d'un point de vue extérieur, conduisent à les marginaliser. Celles-ci entretiennent des points communs qui englobent notamment le rapport au profane, la conception du jazz au delà de la sphère musicale comme mode de vie, le recours à un mode d'expression propre.

Dans son célèbre ouvrage *Outsiders : Etudes de la sociologie de la déviance*, le sociologue américain Howard S. Becker s'appuie sur une observation participante menée au sein du milieu des jazzmen aux Etats-Unis dans les années 60 pour illustrer sa théorie dite « interactionniste » de la déviance. Les comportements non-conventionnels des musiciens de jazz seraient le produit d'un double étiquetage, interne et externe. À cette époque, l'alcool et la drogue sont un véritable fléau dans le milieu du jazz. L'image renvoyée par les musiciens dans les médias n'est plus aussi lisse qu'elle ne l'était auparavant avec des personnages « tout public » comme Louis Armstrong ou Duke Ellington. Un grand nombre d'entre eux qu'ils soient Blancs (Chet Baker, Stan Getz, Bill Evans) ou Noirs (Charlie Parker, John Coltrane, Art Blakey) étaient réputés comme étant des consommateurs d'héroïne. Lorsqu'il n'était pas fatal, le basculement dans l'usage de ces drogues dures était souvent synonyme de précarité et d'une exclusion sociale qui rentrait directement en résonance avec le vent d'émancipation que soufflait le be-bop. Davantage encore que la musique, l'adoption d'un

mode de vie en marge de la société a amplifié un sentiment d'altérité par rapport aux normes et individus étrangers à la communauté (monde du travail, politique, structures économiques et sociales classiques).

Selon Becker, les musiciens de jazz créent un isolement, une auto-ségrégation afin de renforcer leur statut d'extériorité, limitent au minimum les contacts avec les non-musiciens et développent un système d'expressions symboliques dont ils ont seuls la compréhension²⁵. Ainsi le terme de « cave » - traduction de l'américain « *square* », terme provenant de l'argot du milieu jazz - désigne péjorativement les profanes qui ne possèdent pas de vertu artistique et les poussent irrésistiblement vers le répertoire commercial. Cette hostilité est fortement liée à la crainte éprouvée de devoir sacrifier leurs normes artistiques aux souhaits de ces « caves ». Le musicien de jazz veut satisfaire son public mais pas lui céder. Cela s'exprime notamment à travers l'attitude distanciée qu'ils sont susceptibles d'adopter sur scène. Hugues Panassié raconte :

« Il faut d'ailleurs voir jouer ces boppers, coolers et progressistes de tout poil : [...] Leur attitude compassée, dédaigneuse et guindée, leur air lugubre [...] cette façon qu'ils ont de regarder par terre et de tourner le dos à la salle dès leur chorus terminé, leur parti pris de ne jamais sourire au public ni même le saluer après les applaudissements. »²⁶

Ainsi, la figure du jazzman a été largement associée dans l'imaginaire collectif à celle d'un individu désargenté, en marge de la société mais aussi de son temps. Afin de l'illustrer, nous nous appuyerons sur l'un des éléments du présent corpus : le personnage de Murphy Gencives Sanglantes, musicien de jazz fictif n'ayant jamais connu de succès qui apparaît dans plusieurs épisodes de la série *Les Simpsons*. Lorsque Lisa - l'un des personnages principaux - le croise pour la première fois, il joue de la musique seul sur un pont (il interprète selon ses mots « *Le Blues Du Mec Qui N'a Jamais Eu De Flouz* »). La

²⁵ BECKER, Howard, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press of Glencoe, 1963, Chap. 5 : La culture d'un groupe déviant : les musiciens de danse, pp. 120-125

²⁶ PANASSIÉ, Hugues, *La Bataille du Jazz*, Éd. Albin Michel, 1965, p. 135

façon dont sa situation est mise en scène fait directement référence au saxophoniste américain Sonny Rollins qui, à un moment de doute dans sa carrière, avait pris l'habitude de s'isoler sous le pont de Williamsburg à New-York pour jouer de son instrument. Lisa se lie d'amitié avec le musicien car elle partage avec lui la passion du jazz, et ce contre l'avis de sa mère qui la met immédiatement en garde lorsqu'elle l'aperçoit en sa compagnie : « *Lisa, éloigne toi de ce jazzman [...] Je n'ai rien contre vous monsieur mais je me méfie de l'inconnu* »²⁷. Toute l'ironie de la réplique tient ici au fait qu'elle cible directement le statut de jazzman dans l'avertissement adressé à sa fille, tout en affirmant qu'il représente l'inconnu pour elle. Un tel réflexe protecteur accentue la manière dont est perçu le musicien. Il est également utile de noter que dans la série, Lisa se démarque constamment du reste du reste de la famille Simpsons, caricature de la famille américaine moyenne; que cela soit par ses pratiques (la lecture, la pratique d'un instrument de musique et précisément son goût pour le jazz) son ouverture d'esprit ou ses différentes prises de position progressistes. Dans ce cadre, le jazz est un marqueur supplémentaire de sa singularité intellectuelle.

L'isolement du jazzman et l'indifférence que lui voue la société sont également soulignés dans un autre épisode lorsque sur son lit de mort, Murphy Gencives Sanglantes est ausculté par un médecin qui n'est autre que son frère, mais sans que dernier le reconnaisse (« *J'ai un grand frère que je n'ai jamais revu, il est [hésitation] ... musicien de jazz ou un truc comme ça.* »). Lors de l'enterrement du musicien auquel Lisa est seule à assister, le pasteur qui dirige l'office écorche l'instrument de musique dont il jouait (« *soussassophone* » au lieu de « *saxophone* »), illustration du degré de désintérêt ou tout du moins de méconnaissance à l'égard du personnage et sa musique. Lisa conclue en guise de morale qu'une vie consacrée au jazz rend irrémédiablement « *triste et seul* »²⁸.

L'image de l'amateur de jazz porte également cette empreinte d'isolement et d'altérité. Le musicien et écrivain André Hodeir - qui fut un temps le rédacteur en chef de la

²⁷ *Les Simpsons*, Saison 1 Episode 06 « *Ste Lisa Blues* » (première diffusion : 11/02/1990)

²⁸ *Les Simpsons*, Saison 6 Episode 22 « *Round Springfield* » (première diffusion : 30/04/1995)

revue *Jazz Hot* - en dresse un portrait pour le moins caricatural dans son ouvrage *Hommes et Problèmes de Jazz*. Il aborde la sphère des amateurs de jazz comme un univers fermé, codifié par un système de références dont la compréhension nécessite une initiation préalable. À forte tendance prosélyte, l'amateur de jazz porte la conviction de la supériorité de son bon goût. Cette attitude est fortement liée à l'institutionnalisation du genre et l'influence de la critique spécialisée, prescriptrice de manières d'apprécier, commenter et juger les oeuvres. Nomination, séparation, hiérarchisation... À mesure que l'amateur se spécialise, le jazz devient l'objet d'une double enjeu esthétique, existentiel, et est érigé en art de vivre. En allant plus loin, il est possible d'inclure l'amateur de jazz le cadre philosophique plus large proposé par Hegel à propos de l'art, et selon lequel ce dernier n'est pas que l'objet d'un « jeu agréable et utile » mais est véritablement un terrain privilégié pour le « déploiement de la vérité »²⁹. Dans sa classification des *huit types d'auditeurs de musique* allant de l'expert à l'indifférent (« *entertainment listener* »), Theodor Adorno, sociologue emblématique de l'École de Francfort, fait figurer en cinquième position « l'auditeur insensible ou l'amateur de jazz » (« *ressentment listener or jazz fan* »)³⁰. Ce profil est selon lui l'un des plus totalitaires car il ne s'autorise pas d'expérience réellement émotionnelle avec la musique, traque les infidélités éventuelles d'interprétation et est hermétique aux changements.

La figure répandue de l'amateur de jazz est celle d'un connaisseur âgé au conservatisme contagieux. C'est ainsi que le dessinateur Cabu le représente dans ses *Carnets de jazz* publiés en 2015. Les planches qui lui sont consacrées (voir-ci contre) montrent un personnage fervent défenseur d'un classicisme du genre, adorateur d'un panthéon de musiciens en majorité disparus (« *Il sait que la plupart des grands musiciens de jazz se trouvent dans la rubrique nécrologique* » / « *Il fait son devoir de mémoire* »). Son discours, souvent dans le registre de la comparaison et de la nostalgie, s'appuie sur un bagage de références très précises qui marquent sa singularité (« *Ah ! Ella Fitzgerald en 78* »). Étant moi même un amateur de jazz, fréquentant régulièrement les lieux de concerts

²⁹ HEGEL, Georg-Wilhelm-Friedrich, *Esthétique ou Philosophie de l'Art*, 1835

³⁰ ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique : Douze conférences théorique*, Éd. Contrechamps, 1962, Chap. 1

parisiens, les festivals, échangeant à quelques occasions avec d'autres amateurs, je me permettrais de donner un retour d'expérience personnel qui viendra à la fois nuancer et corroborer certains des attributs prêtés au « jazz fan ». Il me paraît d'emblée nécessaire de préciser qu'il n'y a pas pour moi un profil d'amateur de jazz mais bien des profils avec des récurrences de comportements. J'ai souvent pu constater que le public de jazz est un public cultivé et exigeant, ayant le goût de la comparaison et une idée très précise de la manière dont la musique doit être jouée. Toutefois, mon point de vue est que l'amateur de jazz n'est pas un conservateur forcené.

« Le Festivalier de Jazz »³¹



³¹ CABU, *Cabu In Jazz*, Éd. Lelayeur, 2015, pp. 68-69

3- Un terme détourné, mal perçu par le grand public

« *Most jazz isn't really about jazz, at least not in terms of how it is actually consumed* »

— *Krin Gabbard*³²

3.1 Les choses appelées jazz qui ne sont pas jazz : une déformation marketing

En l'espace d'un siècle le jazz a beaucoup évolué. Alors que cette musique subit de profonds changements, il est urgent de la situer dans un cadre de recherche et développer des théories, des méthodes d'investigation qui permettent de comprendre sa signification culturelle et sa place dans différents contextes historiques, économiques et sociaux. Entre révolutions stylistiques - la faisant progressivement passer du statut de musique populaire à celui de musique savante - et revendications sociales de la communauté afro-américaine, le contexte dans lequel ce mot est utilisé, ce à quoi il renvoie, les choses qu'il désigne sont multiples. Le mot « jazz » apparaît à beaucoup d'endroits auxquels on ne l'attendrait pas et qui n'ont aucun rapport avec la musique. À supposer même que l'on ne s'en tienne qu'au domaine musical, il est désormais commun que des « festivals de jazz » incluent dans leurs programmations des artistes parfois très éloignés de l'esthétique jazz prise au sens le plus large. Ainsi le rappeur Orelsan et le groupe IAM étaient cette année à l'affiche du Nice Jazz Festival, pendant qu'Etienne Daho, Iggy Pop étaient de leur côté particulièrement attendus au Montreux Jazz Festival.

Des *aftershaves*, une variété de pomme, un modèle de voiture, une carte bancaire, une gamme de parfum de luxe³³... Comment et pourquoi tant de choses portent-elles le nom d'un genre de musique avec lequel elles n'entretiennent aucun lien et qui - au moins

³² « *La plupart de choses qui se réfèrent au mot jazz ne concernent pas directement le jazz, du moins dans ce qui est vraiment consommé* », GABBARD, Krin, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, 1996

³³ Voir Annexes N°

statistiquement - n'est pas des plus populaires ? Cette question à première vue loufoque, est pourtant loin d'être anodine. En effet, dès lors que le sens d'un terme se retrouve dilué et associé à un grand nombre d'objets qui ne lui sont pas corrélés, il devient difficile de contrôler le message que celui-ci véhicule. Du point de vue de la publicité ou du branding, l'idée du jazz comme musique est secondaire par rapport à son pouvoir évocateur. Alors que dans *Gatsby Le Magnifique* ou *Tales of the Jazz Age*, Francis Scott Fitzgerald avait eu recours au jazz pour exprimer la rapidité, le danger, un certain sens du plaisir hédoniste, il semble que tout en restant rattaché à ces notions notamment à travers le thème de l'improvisation, le mot encapsule une combinaison d'élégance, de sophistication et d'exclusivité. Afin de comprendre la signification du jazz dans la publicité - et plus globalement comprendre sa diffusion dans la conscience populaire au XXIème siècle - il est important de pouvoir identifier les idées immanentes à l'expression du mot, la manière dont les annonceurs cherchent à créer du sens pour des produits de base à partir du terme jazz même.

« *Jazz is the false liquidation of art—instead of utopia becoming reality it disappears from the picture.* »

— Theodor Adorno³⁴

Théodor Adorno a été l'un des principaux pourfendeurs du jazz vers la fin des années 30. Fortement inspiré par les écrits de Walter Benjamin et principalement son ouvrage *L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* (1936) dans lequel ce dernier expose sa thèse d'une désacralisation de l'art au profit de sa valorisation économique, il procède à une triple critique, artistique, économique et sociale du genre. En parallèle d'un déni esthétique - il était aussi musicologue - Adorno considère que dans un contexte global d'industrialisation de la culture et de commercialisation de l'art, la valeur du jazz réside principalement dans son potentiel marketing, en tant que commodité. En effet, sous un vernis de dissidence et de contre-culture afro-américaine, le jazz favorise selon lui l'émergence de goûts uniformisés, la fascination pour un modèle d'extase imprimé

³⁴ ADORNO, Theodor, *Prisms*, MIT Press, 1981

d'improvisation et de sauvagerie factices³⁵. La culture afro-américaine en ce qu'elle renferme la vision d'une chose sexuellement puissante ou dangereuse est un concept persistant dans l'imaginaire culturel aux Etats-Unis. Elle se fonde dans la notion de sauvagerie civilisée (« *civilised sense of wilderness* »³⁶) qui traduit une aspiration de liberté typiquement bourgeoise.

Ainsi, la dissémination du terme et son appropriation par la sphère marketing ont fait l'objet d'une étude de cas particulièrement dense par le professeur Mark Laver dans son ouvrage *Jazz Sells : Music, Marketing, And Meaning*, ainsi que d'un documentaire du journaliste anglais Russel Finch réalisé pour la BBC, dont le titre résume la problématique que nous venons d'esquisser : *Things Called Jazz That Are Not Jazz (Les choses appelées jazz qui ne sont pas jazz)*. Les exemples abordés tour à tour par des sémiologues et professionnels du marketing permettent de rendre compte qu'aussi incompréhensibles et déconnectées de l'univers du jazz le *Pepsi Jazz* ou l'eau de toilette Yves-Saint Laurent *Live Jazz*³⁷ puissent paraître, le choix de leur appellation n'est pas sans relation avec des images associées au genre dans l'imaginaire collectif - c'est à dire le consommateur et l'individu qui est chargé de représenter le jazz auprès d'eux.

À l'étape déterminante de l'appellation d'un produit, il est possible d'opter pour un nom très clair lié à celui-ci ou bien au contraire de choisir un nom qui, sur un champ davantage émotionnel, fait appel à l'imagination du consommateur. *A priori* dans la vision véhiculée par le produit, ou *a posteriori* d'après l'expérience qu'en aura ce dernier à l'usage. Si nous prenons l'exemple de l'eau de toilette Yves-Saint Laurent *Live Jazz*, et sans même parler du fait que le produit lui-même est un produit de luxe, on note que le parfum est le bien métaphorique par excellence. Son nom ne donne aucune indication sur ses attributs mais sur l'identité et l'univers qui aura été développé autour de lui. Il est

³⁵ ADORNO, Theodor W., « On Jazz », Discourse, XII, n°1 (traduit par Jamie Owen Daniel), Fall-Winter 1989-1990, pp. 45-69

³⁶ Formule attribuée à Greg Rowland, sémiologue spécialiste de la publicité

³⁷ FINCH, Russel, *Things Called Jazz That Are Not Jazz*, BBC Radio 4 (première diffusion le 11 mars 2017) <https://www.bbc.co.uk/programmes/b07q7lzc>

indéniable que pour l'eau de toilette, l'appellation jazz retranscrit cette ambivalence entre élégance et sensualité. Le film publicitaire de 1998 qui a accompagné le produit exploite une autre dimension du terme qui est celle de la vitesse et du rythme³⁸. Le spot met en scène des personnages dans une situation d'urgence (ils regardent frénétiquement leurs montres) et un grand nombre de situations mettent en avant des moyens de transport à grande vitesse comme l'avion, la voiture ou même des ascenseurs dans le décor. L'ensemble des plans jouent en outre sur une impression d'effervescence (caméra rapide qui évolue au coeur d'une ville en mouvement). Le Pepsi Jazz quant à lui est un soda sans sucre lancé en 2006. Selon les explications de la directrice marketing de la marque Pepsi à l'époque de la commercialisation de la boisson, ce nom avait été choisi pour son pouvoir évocateur de qualité, d'exclusivité et de vitalité pour une cible féminine entre 20 et 30 ans. Boire un Pepsi Jazz n'est pas comparable à boire un autre soda sans sucre. C'est faire un choix audacieux et excitant, une manière d'improviser tout en agissant pour son bien être.

À mesure que le jazz a été utilisé comme utilitaire ou a servi de support de branding, on peut se demander si, par contagion, la musique elle-même ne serait-elle pas progressivement passée dans une catégorie de choses appelées jazz mais ne sont pas du jazz ? Ce brouillage participe à son niveau à une perception biaisée du genre de la part du grand public.

³⁸ « *Live Jazz* », spot publicitaire réalisé par Kuntzel & Deygas et produit par Jean Baptiste Mondino, 1998
(Musique : *Live Jazz* - Dimitri From Paris)

3.2 Une perception majoritairement négative du jazz par le grand public

Dans le prolongement des questionnements autour de l'identité du jazz et ce que ce mot évoque, j'ai décidé de mener une enquête de terrain sous la forme d'un micro-trottoir aléatoire. Celui-ci ci s'est déroulé en plusieurs séquences entre le 18 juillet et le 12 août 2018 à Paris, sur le parvis de la Gare Denfert Rochereau, ainsi qu'à Pornic, station balnéaire de Loire-Atlantique. Soixante-dix personnes d'âge et de sexe différents ont ainsi pu être interrogées au cours de cette enquête dont la méthodologie fut relativement simple puisqu'il s'agissait de répondre très brièvement et de manière anonyme aux deux questions suivantes :

1. *Ecoutez-vous du jazz ?*

2. *En un mot ou une phrase qu'est ce que le mot jazz évoque pour vous ?*

À partir des réponses recueillies et qui, à quelques occasions, ont donné lieu à des échanges plus approfondis, j'ai été en mesure dégager un certain nombre d'*insights* sur la manière dont est perçu le jazz, l'image à laquelle il renvoie. Leur récurrence ou leur rattachement à des idées communes ont permis de les regrouper sous quatre hypothèses :

Le jazz est un genre de musique relativement peu écouté

Sans grande surprise au regard des chiffres du marché, le premier constat établi sur la base de la question préliminaire « Ecoutez-vous du jazz ? » est qu'une large majorité des personnes interrogées - 70% soit 49 personnes sur 70 - n'en n'écoute pas. Seulement 12 % (soit 9 personnes) déclarent en écouter régulièrement alors que 18% (12 personnes) sont susceptibles d'en écouter de temps à autres. Ces résultats sont toutefois nettement supérieurs aux moyennes des études menées en France dont celles du Département des Études de la Prospective et des Statistiques du Ministère de la Culture (DEPS) et de l'institut *Consumer Sciences & Analytics* (CSA), et à l'étranger (rapport annuel de l'IFPI).

En effet, selon l'étude « Les publics de jazz » du DEPS menée en 2008 dans le cadre de l'Enquête sur les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique³⁹, 6 % des Français déclaraient avoir fréquenté au moins une fois un spectacle de jazz dans l'année. Cette chiffres concernent la fréquentation des concerts mais peuvent néanmoins être un indicateur quantitatif sur la popularité du genre. Les résultats du sondage réalisé par l'Institut CSA en 2015 sur les genres de musique préférés des français dévoilent un chiffre similaire. 6 % des sondés ont cité le jazz comme étant leur genre favori. Enfin, selon l'étude annuelle dirigée par l'IFPI⁴⁰, le genre représente 1 % de part de marché tous supports confondus (physique et digitaux).

Le jazz souffre d'un déficit de représentation

Environ un quart des enquêtés ont soulevé le manque de visibilité du jazz. Peu présent à la TV, dans la programmation des radios en dehors des stations spécialisées (TSF Jazz, Jazz Radio) ou dont l'éclectisme est un parti pris éditorial (Radio Nova, FIP), il est encore moins mis en avant au sein des *playlists* qui génèrent le plus de trafic sur les plateformes de streaming. Ce problème de confidentialité rejaillit fatalement sur la connaissance que peut en avoir un public pourtant potentiellement intéressé. Une réponse d'un interviewé résume ce problème : « Parfois je me dis 'j'aime pas le jazz' mais en fait ça j'aime bien ». De la même manière, une des personnes ne se considérait pas comme écoutant du jazz mais a déclaré apprécier Ibrahim Maalouf, l'un des rares musiciens issus de la scène jazz à bénéficier d'une exposition médiatique que l'on pourrait comparer à celle des artistes pop. Preuve que le problème de fond tient davantage à un *a priori* fort par rapport au « label » jazz qu'à une appréciation de la musique *stricto sensu*.

³⁹ Les données de cette étude mériteraient d'être actualisées et doivent à ce titre être appréhendées avec un certain recul. Toutefois, le faible nombre d'études - d'envergure comparable - existantes sur les publics du jazz nous contraint à s'y référer malgré tout dans ce mémoire - N.d.A

⁴⁰ International Federation of the Phonographic Industry

Au fil des interviews, j'ai pu me rendre compte que si la majorité des personnes interrogées n'écoute pas de jazz ou considère ne pas s'y connaître du tout, les réponses apportées à la deuxième question témoignent pourtant d'une vision relativement arrêtée et construite du genre.

Le jazz est appréhendé comme quelque chose d'ancien et élitiste

Pour plus d'un tiers de l'échantillon, le jazz se rattache directement au passé. « vieillot », « has been », « à l'ancienne », les adjectifs utilisés sont particulièrement péjoratifs et sont le signe évident d'un décalage du genre avec l'époque. Il a été fait référence à plusieurs reprises au gouffre générationnel qui isole les amateurs de cette musique (« Le jazz c'est la musique qu'écourent mes grands parents » ; « Mon père écoute TSF Jazz »). En marge de cette vision passéiste, le jazz est également perçu comme un monde d'initiés, « Intello » et « élitiste ». En confrontant les différentes réponses, on peut néanmoins relever un paradoxe qui pose la question du positionnement de la musique jazz dans l'environnement des musiques actuelles. Alors que certaines personnes interviewées considèrent que cette dernière est complexe, technique, d'autres lui collent sans hésiter l'étiquette de « musique d'ascenseur », répétitive et ennuyeuse. Musique savante ou musique populaire ?

Le jazz renvoie à un univers très connoté

L'un des insights les plus frappants - et que nous interrogerons plus en détails dans la deuxième partie de ce mémoire - est l'homogénéité des références, des codes esthétiques ou sociaux auxquels les interrogés se sont référés et qui, selon eux, définissent le mieux le jazz. Bien au-delà de la musique, c'est tout un complexe symbolique qui se met en place autour du genre. Ce dernier englobe aussi bien les contextes (du dîner romantique à la salle d'attente) ou les lieux d'écoute comme le club (« Pour moi le jazz c'est cigare, petit whisky, canapé en cuir ») que les artistes emblématiques du jazz (Miles Davis a été cité à cinq reprises).

Comment ce complexe se construit-il ? Environ 15 % des personnes interrogées ont explicitement cité les films *Whiplash* (2014), *La La Land* (2016) ou *The Artist* (2011) pour illustrer leur vision du jazz. Dans certains de ces films, le jazz n'est pas le sujet central de l'intrigue, en particulier dans *The Artist* où il est un simple marqueur de l'époque mise en scène et ne sert que de toile musicale au film muet. Cependant, il m'est apparu que d'après leur succès critique - tous ont été oscarisés - et leur récurrence dans les réponses d'un échantillon aussi restreint que celui interrogé au cours de l'enquête, l'importance des représentations que font ces films du jazz ne devaient pas être négligées. Bien au contraire, elles méritent d'être mise en perspective avec la façon dont le jazz est mis en avant et marketé au sein même de l'industrie de la musique.

Les résultats de cette enquête révèlent qu'en définitive, une faible part des critiques adressées au jazz concernent la musique. Le problème semble résider dans l'image renvoyée par le genre auprès du grand public.

Fig. 1 : Sélection de verbatims recueillis au cours de l'enquête terrain

	Négatif	Neutre	Positif
Ecoutez-vous du jazz ?	Non 70% (49/70)	De temps en temps 18% (12/70)	Oui 12% (09/70)
En un mot ou une phrase qu'est ce que le mot jazz évoque pour vous ?	<p>« Vieillot »</p> <p>« Les trompettes tout ça, c'est pas mon truc »</p> <p>« Vieux »</p> <p>« Cliché »</p> <p>« Un peu toujours pareil »</p> <p>« Élitiste »</p> <p>« Musique qu'écourent mes grands parents »</p> <p>« Intello »</p> <p>« Le jazz c'est mort, c'est à l'ancienne ! »</p> <p>« Musique d'ascenseur »</p> <p>« Ca bouge pas assez »</p> <p>« Mon père il écoute tout le temps TSF jazz dans la voiture »</p> <p>« Trop compliqué »</p> <p>« Has been »</p>	<p>« Ca me fait penser aux musiques de comédies musicales genre La La Land »</p> <p>« Parfois je me dis 'j'aime pas le jazz' mais ça j'aime bien »</p> <p>« On en entend jamais parler en fait »</p> <p>« En musique de fond, genre pour un dîner ou quoi c'est pas mal »</p> <p>« Je ne connais vraiment pas »</p> <p>« Pour moi le jazz c'est cigare, petit whisky, canapé en cuir »</p> <p>« Ca passe jamais à la radio »</p> <p>« Club de jazz »</p> <p>« Miles Davis »</p> <p>« Musique de The Artist »</p>	<p>« C'est classe »</p> <p>« Détente »</p> <p>« J'aime bien Ibrahim Maalouf »</p> <p>« Bonne musique d'ambiance »</p> <p>« Je fais du piano et j'aimerais bien savoir en jouer »</p> <p>« Sensualité »</p> <p>« J'avais vu Whiplash et depuis j'écoute souvent la BO »</p> <p>« Liberté »</p> <p>« Le jazz un peu hip-hop comme ça je kiffe »</p> <p>« Groove »</p>

DEUXIÈME PARTIE

UN UNIVERS JAZZISTIQUE STÉRÉOTYPÉ L'EXEMPLE DE *LA LA LAND* ET *WHIPLASH*

« *Pour tromper le monde, ressemblez au monde.* »⁴¹

— William Shakespeare

⁴¹ SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Acte I - Scène 5, 1606

Contemporains l'un de l'autre de quelques années, le jazz et le septième art entretiennent des liens naturels. En effet, d'une part le jazz a longtemps joué le rôle de bande son d'Hollywood, des productions adaptées de pièces de théâtre ou de musicals de Broadway (*Un Tramway Nommé Désir*, *West Side Story*, *Singin' in the Rain*) en passant par les classiques du cinéma américain comme *Certains l'aiment chaud* avec Marilyn Monroe (1959), mais aussi français avec *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) réalisé par Louis Malle et dont la bande originale fut entièrement improvisée par Miles Davis; d'autre part le cinéma a toujours contribué à l'imagerie du jazz en le prenant parfois pour objet. On peut notamment citer *Round Midnight* (1989) réalisé par Bertrand Tavernier dont le personnage principal est joué par la légende du saxophone Dexter Gordon, ou *Bird* (1988) film de Clint Eastwood retraçant la vie du saxophoniste Charlie Parker. Grâce à ces succès, le jazz est sorti du ghetto, s'est diffusé et n'a cessé de gagner en légitimité auprès du grand public. Toutefois, si il a su imposer ses personnalités et sa musique au cinéma ou à la télévision, c'est souvent au prix de compromissions et à grand renfort de clichés⁴²⁴³.

Ces dernières années, un nombre relativement important de productions ont amorcé le retour du jazz sur grand écran : *Born To Be Blue* (2015), *Miles Ahead* (2016), *Django* (2017) respectivement des biopics de Chet Baker, Miles Davis et Django Reinhardt. Si leurs sorties sont restées relativement confidentielles, deux autres films ont eux particulièrement retenu l'attention du public et de la critique : *Whiplash* (trois oscars) et *La La Land* (cinq oscars). Tous deux réalisés par l'américain Damien Chazelle - batteur de jazz durant ses jeunes années et particulièrement attaché à ce genre⁴⁴ - ils ont pour point commun de traiter du jazz à des niveaux d'implication différents au sein de l'intrigue.

Dans *Whiplash*, Andrew est un jeune homme prêt à tout pour devenir le plus grand batteur de jazz de sa génération, y compris à mettre sa vie entre parenthèses. Inscrit dans le

⁴² MOUËLLIC, Gilles, « Jazz et cinéma », *Cahiers du Cinéma*, Coll. « Essais », N°03/2000, 256 p.

⁴³ Voir infra. Partie 1, 1.2

⁴⁴ Damien Chazelle dont le premier film *Guy and Madeline on a Park Bench* (2009) était déjà centré sur le jazz, travaille actuellement sur le projet *The Eddy*, série dramatique musicale en huit épisodes dont l'intrigue portera sur la vie d'un club de jazz parisien (N.d.A)

meilleur conservatoire du pays, une chose l'obsède : faire ses preuves auprès d'un professeur aux méthodes tyranniques afin de convaincre celui-ci de l'intégrer dans son orchestre. Dans *La La Land*, Sebastian l'un des deux personnages principaux joué par Ryan Gosling, est un pianiste de jazz forcé de jouer dans les piano-bars pour s'en sortir. C'est un homme solitaire, désabusé sur le devenir du jazz lorsqu'il constate que l'un de ses clubs préférés est devenu un bar samba servant des tapas. Son rêve est d'ouvrir un jour son propre jazz-club. Il va vivre une romance avec Mia - incarnée par Emma Stone - une aspirante actrice qui veut conquérir Hollywood et accessoirement déteste le jazz. Sur fond de cette histoire d'amour le parti pris du film est de défendre le genre.

Dans cette partie il s'agira de soutenir, principalement à travers l'analyse des éléments du corpus, l'hypothèse selon laquelle l'industrie du cinéma comme celle de la musique sont au centre d'un système de production de discours et de reproduction de stéréotypes qui agissent directement sur la manière dont le jazz est perçu par le grand public.

1- Le jazz : une bulle passéiste

« Dieu se rit des hommes qui déplorent les effets dont ils chérissent les causes. »

— Bossuet

1.1 Des codes esthétiques figés

- *La La Land : une cinégenie désuète*

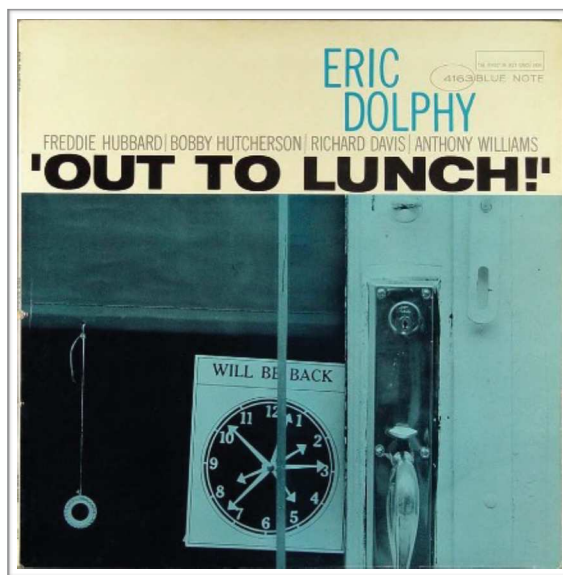
La La Land fait de nombreuses allusions au jazz classique des années 50 et 60. Il est intéressant de prêter attention au choix de la charte graphique utilisée pour les différents supports de promotion du film. Une des déclinaisons de l’affiche cinéma s’inspire du style visuel particulièrement reconnaissable de Reid Miles, photographe et designer américain qui a signé plus de 500 pochettes de disque pour le label *Blue Note* jusqu’au milieu des années 60. Son travail sur les typographies, la superposition de formes géométriques abstraites, la technique du fond perdu et des palettes de couleurs minimalistes est ici explicitement repris (voir ci-contre). De la même manière, l’intégralité du concept visuel (composition, couleurs, typographie) pour la pochette de la bande originale du film est inspiré de l’*artwork* du disque *Out To Lunch* d’Eric Dolphy, saxophoniste phare de la période be-bop. Ce choix est un premier signe permettant de définir le cadre dans lequel le jazz va être représenté. Le rapport que le film cultive avec le jazz s’inscrit dans le rapport plus général qu’il entretient avec le passé.

Contrairement à *Whiplash*, *La La Land* ne peut être étudié sans considérer que ce film est avant tout un hommage aux grandes comédies musicales américaines et à l’âge d’or du cinéma hollywoodien des années 50. Ce constat impose une prise de distance préalable vis-à-vis des choix de mise en scène et de l’esthétique générale du film qui procèdent d’un culte nostalgique délibéré. C’est pourquoi nous nous bornerons aux aspects qui concernent le traitement du jazz principalement à travers le personnage de Sebastian. Ce dernier est présenté comme un individu venu d’une autre époque et ce dès la scène d’exposition du

45



46



45 De gauche à droite :

- Affiche promotionnelle du film *La La Land*, 2016
- Pochette de l'album de Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1963
- Pochette de l'album de Don Wilkerson, *Shoutin'!*, Blue Note, 1963

46 De gauche à droite :

- Pochette de la bande originale du film *La La Land*
- Pochette de l'album d'Eric Dolphy, *Out To Lunch!*, Blue Note, 1964

film. Bloqué dans les embouteillages en même temps que Mia, on le retrouve au volant de la seule voiture ancienne d'une file de véhicules où pullulent les modèles modernes. Dans sa décapotable de collection, il écoute en boucle une cassette du pianiste Thelonious Monk. D'emblée, la mise en scène opère une séparation d'époque mais également une distinction comportementale entre les deux personnages. Mia conduit une voiture récente, est au téléphone avec une amie pendant que Sebastian, lui, est seul dans sa voiture ancienne et ne dit pas un mot. L'appartement dans lequel ce dernier vit est un désordre où s'entassent des antiquités musicales : disques usés, partitions jaunies par le temps et instruments poussiéreux. Au centre de cet espace trônent une platine vinyle et un vieux piano droit - dont on peut supposer que le son relativement mauvais découle d'une intention de mise en scène - que le personnage investit pour travailler sans relâche le phrasé de Monk. Sebastian en tant qu'individu est lui-même une projection anachronique du gentleman. Capable de supporter un costume trois pièces sous le soleil californien, il sait danser avec élégance, faire la cuisine et ses goûts musicaux font de lui un esthète. Il canalise à lui seul toute la charge nostalgique qui est aujourd'hui l'axe de rotation du jazz.

- *Mise en perspective avec l'instrumentalisation de la nostalgie par l'industrie de la musique*

À l'instar d'autres industries créatives ou du secteur des médias, la filière discographique puise parfois dans la nostalgie contemporaine latente pour accroître l'attractivité et garantir l'aura de ses productions⁴⁷. Dans le cas particulier du jazz, cela se manifeste par un grand nombre d'albums de reprises de standards et le recours à des codes esthétiques qui renvoient à une époque d'âge d'or du jazz au sens de Fitzgerald.

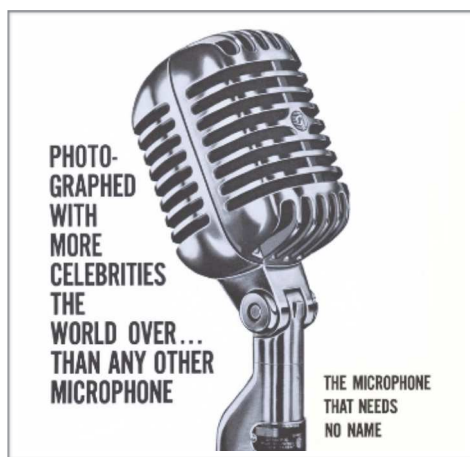
L'efficacité de la nostalgie dans la sphère du marketing et de la communication a fait l'objet d'une littérature dense dès la fin du XXème siècle. Agissant à la fois sur les terrains

⁴⁷ NIEMEYER, Katharina (dir.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Houndmill (UK), Palgrave, Coll. « Macmillan Memory Studies », 2014

cognitif et affectif, elle peut être mobilisée pour véhiculer auprès du consommateur l'authenticité, la longévité et la qualité de ce à quoi elle se rapporte⁴⁸. Basées sur les travaux scientifiques dans les champs de la psychologie et de la sociologie, les études marketing ont mis en avant la nature des *stimulis* sensoriels susceptibles de provoquer le sentiment nostalgique. On distingue donc les *stimulis* intangibles (la musique, les odeurs) des *stimulis* tangibles comme la confrontation visuelle à des « représentations d'icônes intemporelles »⁴⁹. Si d'après l'observation de nombreux exemples de réussite (automobile, prêt-à-porter), le recours à la nostalgie présente des aspects positifs, son utilisation peut toutefois être source d'externalités négatives. L'une d'entre elles est le sentiment d'irréversibilité et de fixation du passé. En témoignent les résultats de l'enquête de terrain qui ont révélé qu'une écrasante majorité des personnes interrogées perçoit le jazz comme une musique d'un autre âge, parée de clichés « vieillots ». L'utilisation par l'industrie du

disque de codes passésistes dans le développement et la promotion des projets n'est probablement pas étrangère à ce constat.

Fig 2 : Publicité du micro Shure Unidyne M55 (1939)



Pour le démontrer, nous avons effectué une sélection de photos, de pochettes d'albums d'artistes de premier plan sur la scène jazz actuelle parmi lesquels Gregory Porter, Melody Gardot, Diana Krall ou Stacey Kent, mais également d'artistes pas nécessairement étiquetés jazz mais qui ont sorti des projets dans ce genre : Seal, Lady Gaga, Christophe Maé, Michael Bublé⁵⁰. Ces artistes ont

⁴⁸ DIVARD, Ronan ; ROBERT-DEMONTROND, Philippe, « La nostalgie : un thème récent dans la recherche marketing », *Recherche et Applications en Marketing*, Vol. 12, No. 4, 1997, p. 41-61 :

« La nostalgie est une réaction affective douce-amère, éventuellement associée à une activité cognitive, et qui est éprouvée par un individu lorsqu'un stimulus externe ou interne a pour effet de le transposer dans une période ou un événement issu d'un passé idéalisé, s'inscrivant ou non dans son propre vécu »

⁴⁹ HAVLENA W.-J. ; HOLAK S.-L., "Exploring nostalgia imagery through the use of consumer collages", *Advances in Consumer Research*, Vol. 23, No. 1, 1996, p. 35-42 in KESSOUS, Aurélie, « Impact de la nostalgie sur les relations des consommateurs aux marques : croyance en la supériorité, phénomène de collection et anecdotes racontées », *Management & Avenir*, vol. 48, no. 8, 2011, pp. 423-438

⁵⁰ Voir Annexe n°3 & n°4

pour point commun d'avoir vu leurs albums se classer au minimum dans le top 10 des ventes jazz voire dans le top 50 des ventes tous genres confondus. Il ne s'agit donc pas de projets confidentiels mais bien de projets ayant rencontré un relatif succès commercial et bénéficié d'une couverture promotionnelle (clips, visibilité média).

Tout d'abord, les identités visuelles des pochettes sélectionnées entretiennent de nombreuses similarités et partagent une inspiration commune, celle d'un jazz qu'il faudrait qualifier de retro, classieux et glamour. Un certain nombre d'objets et de procédés sont utilisés pour composer un univers anachronique. L'un des éléments qui apparaît de manière récurrente est le mythique microphone *Shure Unidyne Model 55* (ci-contre). Ce micro - ou modèle assimilé -, visible sur cinq des pochettes étudiées⁵¹ est un marqueur temporel incontournable, tout comme le mobilier, les objets vintage de manière générale comme le vinyle et le tourne-disque. À la présence de ces objets s'ajoutent des effets de traitement de l'image comme des filtres sépia (album de Melody Gardot), bi-couleurs ou noir et blanc (albums de Seal, de Lady Gaga & Tony Bennett, Melody Gardot, José James). En parallèle à ces effets qui confèrent aux pochettes cette patine désuète, les atmosphères dégagées par celles-ci sont semblables. Une grande partie des *artworks* sont des prises de vue en intérieur dont la composition évoque instantanément confort, luxe et sophistication (albums de Stacey Kent, Diana Krall, Gregory Porter, Samy Thiébaud). Au centre de ces environnements riches plongés dans une lumière feutrée, les artistes, cadrés en plan serré, adoptent des postures lascives appelant à la sensualité (yeux fermés ou au contraire regard pénétrant, positions étendues, bouches entre-ouvertes, cols de chemise ouverts). Tout du moins, les codes vestimentaires - costumes pour les hommes, robes de soirées pour les femmes - sont des démonstrations d'élégance associés à une forme datée de séduction.

L'univers désuet véhiculé par une frange importante du jazz grand public trouve son extension dans le spectacle vivant et les médias télévisés. En 2014, Tony Bennett - l'un des chanteurs de jazz les plus reconnus aux États-Unis, alors âgé de 88 ans - et la chanteuse pop Lady Gaga ont assuré une série de shows télévisés dans le cadre de la promotion de leur

⁵¹ Voir Annexe n°3&4

album de reprises jazz intitulé *Cheek To Cheek*⁵². Ces performances, comme l'ensemble de l'identité du projet, sont un condensé des stéréotypes passésistes que nous venons d'évoquer, aussi bien au niveau vestimentaire que des choix scénographiques (décor type cabaret). De tels partis pris artistiques à des moments d'audience aussi importants sont lourds de conséquences pour l'image que peut renvoyer le jazz, notamment auprès du jeune public.

Pour l'industrie de la musique, le recours à la nostalgie agit comme un véritable réducteur d'incertitude économique vis à vis d'un genre qui, avec la musique classique, figure selon la formule consacrée au rang des « esthétiques fragiles ».⁵³ En effet, le choix de personnalités emblématiques comme Tony Bennet ainsi que de répertoires de standards sont des cautions de qualité et d'authenticité aux yeux du public. Néanmoins, une telle démarche n'est-elle pas nivelatrice ? Permet-elle réellement l'expression de la substantifique moelle du jazz ou bien conduit-elle au contraire à sa folklorisation ?

1.2 Un jazz mythologique comme unique point de repère

Une constante dans les films étudiés, comme dans certains des projets musicaux de reprise dont nous venons de parler, est l'omniprésence des figures tutélaires du jazz. C'est le traitement du rapport d'adoration - irait-on jusqu'à parler de fanatisme - du musicien et de l'amateur de jazz pour ses modèles dont il est ici question. Le recours à ces personnages emblématiques sert un double enjeu. Le premier relève d'une construction spectatorielle et consiste à établir un point de référence historico-esthétique indiscutable par rapport à ce que doit être jazz. Le second, dans un cadre davantage scénaristique, est l'association systématique de ces figures à la vérité. Une vérité qui sert parfois de support - voire de justification - à des situations de l'intrigue principale.

⁵² Voir Annexe n°4

⁵³ Expression employée par Olivier Nusse, CEO d'Universal Music France le vendredi 8 septembre 2018 à l'occasion de la convention annuelle de l'entreprise.

C'est le cas dans *Whiplash* où les raisons d'agir des deux protagonistes principaux, l'élève Andrew et le professeur Fletcher, obéissent à une logique de conformité par rapport aux destins de deux icônes du jazz. D'un côté pour Andrew, c'est l'identification à une idole - le batteur Buddy Rich - qui est à l'origine de sa vocation et de son projet d'ascension en tant que batteur. Cet enjeu croise d'ailleurs le premier aspect esthétique puisque les plans montrant posters, CD et citations de Buddy Rich sont distillés tout au long du film ⁵⁴. De l'autre, pour Fletcher, c'est une anecdote historique qui sert de fondement à son obsession pour la perfection et ses méthodes excessives. Empruntée à la vie de celui qui est aujourd'hui considéré comme l'un des meilleurs saxophonistes de tous les temps, Charlie Parker, elle est le fil conducteur du film. Fletcher raconte à Andrew qu'au cours d'une jam session à New York, un des musiciens présents dans la salle, le batteur Jo Jones, aurait voulu manifester son mécontentement par rapport à la prestation du jeune Charlie Parker en lui jetant une cymbale à la figure, « manquant de le décapiter ». En réponse à ce geste violent, le saxophoniste aurait travaillé son instrument pour revenir un an plus tard dans le même club et jouer un solo d'anthologie qui le fera passer du statut d'inconnu à celui de génie de la musique. Cette histoire, dont la fidélité est d'ailleurs sujet à discussion ⁵⁵, a pour vocation de faire autorité dans le cadre d'un parallélisme avec l'intrigue. En d'autres termes, le professeur ne peut pas être dans l'erreur car il ne fait que s'inspirer du cheminement de Charlie Parker. Répétée à quatre reprises, à aucun moment ce lien de causalité n'est remis en question par l'un des personnages auxquels cette anecdote est racontée. Dans *La La Land*, l'histoire du jazz est aussi utilisée pour apporter une réponse à un problème. Mia se plaint auprès de Sebastian de devoir passer des auditions pour des rôles qui ne lui plaisent pas, qui ne sont pas fait pour elle. Ce dernier lui conseille alors de rejeter la fatalité et d'écrire ses propres rôles faits sur mesure. Il fait alors référence à Louis Armstrong qui aurait refusé d'intégrer une fanfare pour suivre sa propre voie dans la musique et par la suite entrer dans l'histoire.

⁵⁴ Voir Annexe n°9

⁵⁵ La version originale de cette anecdote relatée par Ross Russell dans la biographie du musicien intitulée *Bird Lives! (The High Life and Times of Charlie Parker)* mentionne que la cymbale n'a pas été jetée à la tête mais « par terre, non loin de Charlie Parker ». Preuve ici d'une instrumentalisation consciente.

L'omniprésence du jazz mythologique prend toute son amplitude dans *La La Land*. Des photographies de héros du genre comme John Coltrane ou Bill Evans apparaissent dans une juxtaposition de plans à plusieurs moments du film : en désordre dans l'appartement de Sebastian, accrochées sur les murs du club *Seb's*⁵⁶. Elle s'exprime particulièrement dans une scène où la soeur de Sebastian lui rend une visite surprise à son appartement et dont voici un extrait retranscrit⁵⁷ :

[La soeur de Sebastian s'apprête à s'asseoir sur un tabouret de la salle à manger, il se précipite vers elle]

Sebastian : *S'il te plaît, arrête de fouiner dans mon appart.*

Sa soeur : *Tu penses que les parents appelleraient ça un appart ?*

Sebastian : *Qu'est ce que tu fais ? S'il te plaît, fais pas ça. T'assieds pas là.*

Sa soeur : *T'es sérieux ?*

Sebastian : *Pas là dessus s'il te plaît, pas là dessus ! Tu t'assieds pas là, Hoagy Carmichael s'y est assis.*

Sa soeur : *J'y crois pas...*

Sebastian : *Le Baked Potatoe [Club de jazz de L.A.] avait balancé ce tabouret.*

Sa soeur : *On se demande bien pourquoi*

Sebastian : *Et toi tu t'assieds dessus...*

Sa soeur : *Je t'ai acheté un tapis*

Sebastian : *J'en avais pas besoin*

Sa soeur : *Et si je te dis que Miles Davis a pissé dessus ?*

Sebastian : *C'est presque insultant (attente) ... c'est vrai ?*

Cette scène caricature la déification qui est faite des héros du jazz et dont l'influence dépasse largement le cadre de la musique pour s'étendre à toute sorte d'objet de l'environnement, y compris les plus insignifiants. L'amateur de jazz est dépeint comme un fétichiste, un individu attaché à des totems dont lui seul est capable d'expliquer la valeur et

⁵⁶ Voir Annexe n°6

⁵⁷ Timing : 00:18:14

le sens. Par extension, cette obsession peut être interprétée comme une volonté quasi archéologique de sauvegarder méticuleusement le moindre fragment auquel le passé aurait laissé une empreinte : un tabouret, une photo... De la même manière que pour les anecdotes de jazzmen, ces objets acquièrent, de par ce simple rattachement, un statut supérieur.

On observe donc que le *name dropping* et l'anecdote prennent le pas sur l'analyse objective des situations. Les légendes sont récupérées par le biais d'une réinterprétation romantique de leur vie ou de leur oeuvre. Il n'est pas question ici de remettre en cause l'importance de l'héritage des grands jazzmen mais d'interroger la pertinence de références qui peuvent créer un climat « d'entre soi », avec d'un côté l'amateur doté d'une conscience historique et de l'autre le profane. Cela alimente par ailleurs directement la perception élitiste qu'a le grand public du jazz et que nous avons soulevée dans l'enquête de terrain.

2- Discours autour de l'élitisme

« *Le mot jazz fait peur parce qu'il est synonyme dans l'esprit des gens de musique complexe, inaudible.* »⁵⁸

— Guillaume Perret, saxophoniste

2.1 Le jazz institutionnalisé : Le modèle du Lincoln Center Jazz Orchestra

Dans *La La Land* comme dans *Whiplash*, seul le jazz traditionnel peut être considéré comme étant du vrai jazz. Sebastian ne voit que par les standards et le panthéon de musiciens disparus auxquels il se réfère à plusieurs reprises dans le film (Chick Webb, Count Basie, Louis Armstrong). Dans une scène où il emmène Mia à un concert, il lui confie vouloir montrer au monde comment apprécier le « pur jazz ». De son côté, le professeur d'Andrew lui conseille à plusieurs reprises « d'écouter les grands : Buddy Rich, Jo Jones » pour palier l'absence de musiciens sa famille.

Cette vision conservatrice est liée au fait que le combat pour la légitimation du jazz en a fait une musique de patrimoine dont le système de référence est, pour schématiser, celui du swing et du be-bop des années 60, imprégné du répertoire du *Great American Songbook*⁵⁹ pour sa dimension orchestrale. C'est sous cette forme que le genre a pu acquérir ses lettres de noblesse et progressivement s'institutionnaliser, devenant le modèle d'enseignement du jazz dans les conservatoires et écoles de musique.

⁵⁸ LAUNET, Edouard ; QUEILLÉ, Dominique, DE FILIPPIS, Vittorio, Jazz à l'envie à la mort, *Libération*, 26 septembre 2014

⁵⁹ Cette appellation, traduite littéralement par « Grand répertoire américain de la chanson » se rapporte à l'ensemble hétérogène de la musique populaire américaine des années 20 à 60. Ce répertoire, à l'origine d'un grand nombre de standard de jazz, fait figure de référence absolue.

Dans *Whiplash*, le père d'Andrew prend la parole au cours d'un dîner de famille où chacun aborde brièvement son parcours professionnel. S'adressant à son fils, il le questionne sur ses chances d'intégrer un jour le *Lincoln Center Jazz Orchestra*, voyant à l'évidence cette institution comme le sommet indépassable dans la carrière de tout musicien de jazz. Il y a d'ailleurs des similarités évidentes entre l'orchestre du conservatoire fictif de Shaffer dans lequel joue Andrew et le Lincoln Center Jazz Orchestra, que cela soit dans la proximité des répertoires, la poursuite de l'excellence ou les codes vestimentaires des deux formations. Cette référence illustre parfaitement le classicisme qui fait loi en ce qui concerne le genre.

Le Lincoln Center Jazz Orchestra a été créé en 1998 et est le seul orchestre de jazz résident - donc subventionné - des Etats-Unis (la formation est basée à New-York au Lincoln Center). Il compte dans ses rangs parmi les meilleurs musiciens du pays, à l'image de son directeur Wynton Marsalis. Génie précoce de la trompette, directeur artistique des Jazz Messengers à seulement vingt ans, parrain du festival Jazz in Marciac (France), il est considéré aujourd'hui comme l'une des personnalités les plus influentes dans le monde du jazz. Sorte de « gardien du temple » de la grande tradition jazz, il a très tôt reproché à son aîné Miles Davis de dénaturer son art au profit d'explorations électriques hasardeuses, notamment lorsqu'en 1970 ce dernier publiait *Bitches Brew* (littéralement « *brouet de salopes* »), un album qui dynamita la frontière entre jazz et rock. À l'inverse, Miles considérait que la posture de Marsalis était susceptible de transformer le jazz en musique classique qu'il suffirait d'interpréter mais qu'il ne faudrait absolument pas réinventer :

« Wynton ... pas à dire, c'est un bon. [...] Il joue très bien, mais alors ses manières, son look, c'est nul ! Et puis, qu'est-ce qu'il s'emmerde avec le passé ? Un musicien de sa trempe devrait se rendre compte que tout ça, c'est fini. Le passé est mort. [...] Personne n'a le droit de me dire comment c'était, avant, parce que moi j'y étais, bordel ! Pas eux ! »⁶⁰

⁶⁰ KENT, Nick. *L'envers du rock. Portraits*, Austral, 1996 in GONZALES, Eric, « Le jazz : modernité, modernisme, identité », *Revue française d'études américaines*, vol. hors-série, no. 5, 2001, pp. 84-96.

Il est intéressant de noter, à la lumière de l'analyse qui a été menée sur les codes esthétiques répandues des artistes de jazz, que Miles Davis n'adresse pas qu'une critique musicale à Wynton Marsalis. Il juge que son attitude globale, incluant son style vestimentaire strict, ne véhicule pas un message progressiste. Ironiquement, des films comme *Whiplash* ou *La La Land* qui accordent autant d'importance à la vénération des légendes du jazz, semblent pourtant prendre à contrepieds la philosophie de certains grands musiciens comme Miles Davis. Avec le recul ce dernier avait sans doute poussé jusqu'à la caricature son rejet du jazz traditionnel. Mais il souhaitait à travers cette démarche garder le genre de l'immobilisme vers lequel il se précipitait, et le pousser vers l'avant.

2.2 L'éloge de la rigueur et de la technique musicale

L'un des principaux insights de l'enquête de terrain portait sur l'image élitiste renvoyée par le jazz. En effet, un certain nombre d'interviewés ont pointé du doigt la complexité d'une musique dont la pleine appréciation requerrait l'éducation à un certain nombre de codes. Tel qu'il est appréhendé dans les deux films de Damien Chazelle, le jazz est avant tout une matière d'expert qui s'apprend, se mérite, et pour laquelle il faut parfois payer le prix de l'exclusion.

Dans *La La Land*, Sebastian souligne à quel point le jazz est exigeant en décrivant à Mia le fonctionnement complexe d'un ensemble de musiciens de jazz. Cette dimension est exprimée avec plus de force encore dans *Whiplash* dont l'action se déroule dans la sphère éducative, au sein du meilleur conservatoire du pays. Tout d'abord, le choix très particulier du musicien de référence d'Andrew, Buddy Rich, n'est certainement pas le fruit du hasard mais d'une volonté délibérée de placer la technicité au premier plan. En effet, Buddy Rich ne fait pas partie des icônes du jazz régulièrement citées à l'inverse de celles que nous avons pu évoquer précédemment⁶¹. Musicien d'une virtuosité prodigieuse, véritable athlète de la batterie, il est davantage connu - comme le note le journaliste Charles Brody - pour ses

⁶¹ Infra Partie 1, 1.2

interminables *solis* et ses célèbres ‘*Drum Battle*’ avec le batteur Gene Krupa que pour sa musicalité⁶². Tout le long du film, le jazz est présenté comme une discipline compétitive qui exclue toute notion de plaisir et dans laquelle seule importe la perfection. Pour Andrew comme pour son professeur, la musique n’est pas une affaire de sensibilité subjective. Au contraire, elle obéit à des règles précises et ne peut être évaluée qu’à partir de critères strictement objectifs. Un certain nombre de choix dans la mise en scène exposent la complexité du genre. Au-delà de la profusion de termes techniques appartenant au jargon musical - et dont nous nous épargnerons l’énumération - un nombre important de plans sont concentrés sur les partitions⁶³. Le jazz est un langage. La mise en avant répétée de la musique écrite et ses signes compliqués à l’écran promeut une approche rigoriste et intellectuelle, aux antipodes d’un fondement majeur du genre, et ce depuis les origines : l’improvisation.

Liberté ou aliénation ? Une grande partie des scènes se déroulent dans des espaces confinés et sombres, à l’image de la chambre d’Andrew ou de la salle de répétition du conservatoire, arène d’excellence musicale coupée du monde. En parallèle de l’académisme coercitif, l’exclusion par le jazz est un autre motif récurrent de *La La Land* et *Whiplash*. On peut l’observer en traçant un parallèle entre les personnages de Sebastian et d’Andrew :

La La Land (00:18:34)

Soeur : *J’ai quelqu’un qu’il faut que tu rencontres*

Sebastian : *Je veux rencontrer personne, non je veux rencontrer personne*

Soeur : *Elle te plaira*

Sebastian : *Je crois pas qu’elle me plaira. Elle aime le jazz ?*

Soeur : *Sans doute pas*

Sebastian : *Alors de quoi on parlera ?*

⁶² BRODY, Richard, Getting Jazz Right in the Movies, *The New Yorker*, 2014

⁶³ Voir Annexe n°7

Whiplash (00:45:49)

Andrew : *Oui ça va super bien, je suis dans le meilleur orchestre de jazz de*

Shaffer [...]

Oncle : *Et t'as des amis Andy ?*

Andrew : *Non*

Oncle : *Pourquoi ?*

Andrew : *Je ne sais pas. Pour quoi faire ?*

Tous deux vivent dans la solitude et sont relativement hostiles à l'idée d'entretenir des relations avec des personnes qui ne partagent pas leur goût pour le jazz. Comme Andrew le confie sans équivoque à sa petite amie - dont il décide de se séparer pour pouvoir se consacrer pleinement à la musique - « le jazz n'est pas pour tout le monde ». Quête obsessionnelle de pureté esthétique ou poursuite acharnée de l'excellence technique, tour à tour le jazz s'inscrit dans un schéma de frustration et d'isolement. En parallèle de ce message élitiste, les deux films développent un discours lapidaire sur la mort du jazz.

3- Discours autour de la mort du jazz

« *Jazz is not dead, it just smells funny.* »

— Frank Zappa⁶⁴

3.1 « Jazz is dead » : le message pessimiste de Damien Chazelle sur le jazz

Dans chacun des films de Damien Chazelle, nous sommes confrontés à un même discours sentencieux sur la fin du jazz. Celui-ci est diffusé par les personnages de Sebastian et du professeur Fletcher. Dans *La La Land*, Sebastian, vexé que Mia lui ait confié qu'elle détestait le jazz, décide d'emmener cette dernière à un concert dans un club de la ville pour lui montrer qu'elle se trompe. Assis à une table devant la scène, ils contemplent un groupe de musiciens be-bop et ont une longue conversation sur leurs visions respectives du genre. Celles-ci mettent en place un premier dilemme réducteur. D'un côté, Mia ne connaît le jazz que sous sa forme la plus formatée et de l'autre, Sebastian sous sa forme la plus classique. En effet, elle cite comme référence le saxophoniste Kenny G, un musicien particulièrement critiqué par les puristes en ce qu'il serait l'ambassadeur d'un genre de jazz ennuyeux, consensuel et commercial par excellence de : le *smooth jazz*. Elle raconte que là où elle vivait, les gens se branchaient sur la radio jazz locale essentiellement lorsqu'ils désiraient avoir une musique de fond, pour leurs dîners ou bien pour se détendre. Sebastian réfute le fait que le jazz soit conçu pour se détendre et au terme d'une énième anecdote sur Sydney Bechet, dresse son bilan de l'état du genre :

La La Land (00:43:20)

Sebastian : *C'est en train de mourir, de s'éteindre pire. Le jazz est en train de périr et le monde entier dit « Qu'il meurt » il a fait son temps, tant pis.*

⁶⁴ Paroles de la chanson Be-Bop Tango (Of The Old Jazzmen's Church), extrait de l'album *The Yellow Shark*, 1993 (Rykodisc)

De la même manière dans *Whiplash*, le professeur Fletcher, récemment renvoyé du conservatoire en raison de ses méthodes d'enseignement brutales, évoque auprès de son ancien élève la médiocrité ambiante :

Whiplash (01:20:40)

Fletcher : *Ça pour moi c'est une tragédie sans nom. C'est ce que le monde veut maintenant. Pas étonnant que le jazz agonise...*

Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1962), le philosophe anglais John Langshaw Austin s'est intéressé aux actes de discours en les inscrivant dans un paradigme pragmatique. Sa thèse consiste à affirmer que la parole n'a pas pour seule utilité de transmettre une information ou représenter la réalité. Son autre fonction lui permet, par le biais de la seule prononciation d'une phrase, d'accomplir son idée. Dans certaines circonstances, les mots ne sont plus uniquement des agents du langage ordinaire, constatatif, mais deviennent des instruments de production d'action. Austin parle alors d'énoncé performatif⁶⁵. En d'autres termes, au delà de simplement dire les choses, nous les accomplissons d'une certaine manière, tout autant que par des actes performatifs concrets.

Lorsque les deux personnages de Damien Chazelle affirment que « le jazz est mort », les circonstances d'énonciation font que ces paroles atteignent mécaniquement un niveau de performativité. D'une part, les auteurs de ces propos sont dans les deux films, les protagonistes les plus légitimes - car les plus connaisseurs - à juger de l'état du jazz : Fletcher est professeur, Sebastian est musicien professionnel. D'autre part, les choix de mise en scène confèrent une portée particulière au message sur la mort du jazz. Dans le club de *La La Land*, les musiciens s'arrêtent de jouer au moment où Sebastian prononce cette phrase et Mia lui répond par « Qu'est

⁶⁵ Austin liste trois situations de performativité :

- L'acte locutoire : un mot se rattache à un référent, un mot renvoie à un sens particulier
- L'acte illocutoire : L'énoncé traduit le déroulement concomitant d'une action
- L'acte perlocutoire : La compréhension de l'énoncé s'accompagne d'effets

ce que tu vas faire alors? ». Dans la scène de *Whiplash* qui se déroule également dans un club, le professeur déchu vient lui-même de terminer un morceau au piano et la fin de sa carrière entre en résonance avec la fin du jazz. Le recours répété au lexique de la mort et de la mémoire pour parler du jazz se calque parfaitement sur le dessein même de Sebastian dans *La La Land* : ressusciter un ancien haut lieu du jazz de Los Angeles devenu un bar à tapas. De la manière dont le protagoniste explique son projet, il est davantage question d'une sorte de musée du jazz où seront alignées ses reliques⁶⁶ où seul le « pur jazz » pourra résonner, que d'un lieu vivant.

La question posée posée par ces formes d'art centenaire dont l'héritage a et continue d'imprégner une part importante de la musique populaire peut-elle réellement mourir ? D'après le saxophoniste François Corneloup : « Ce qui meurt, c'est le conservatisme, car l'envisager, c'est envisager l'obsolescence. Vouloir définir le jazz dans une esthétique coercitive conduit toujours les académistes à devoir faire un jour ou l'autre le deuil de leurs croyances et de leurs dogmes. »⁶⁷. Sur son blog, le trompettiste Nicolas Payton dont nous avons déjà parlé évoquait quant à lui une « tendance à la nécrophilie » pour une certaine forme de jazz. Ce phénomène se manifeste notamment par un discours péjoratif à l'égard des évolutions que connaît le genre.

3.2 Le rejet catégorique de l'évolution du genre

Si *La La Land* livre une vision pour le moins caricaturale du jazz traditionnel à travers le personnage de Sebastian et la proposition d'un univers jazzistique mythologique et élitiste, le film traite avec ironie le devenir du genre. En particulier, plutôt que d'accueillir avec optimisme les changements que traversent le jazz en se mélangeant avec d'autres styles comme la soul, le funk ou le hip-hop, il tourne subtilement en ridicule ces évolutions avec le personnage de Keith, incarné à l'écran par la star du hip-hop John Legend. Keith est un ami d'enfance de Sebastian qui a cessé de jouer du jazz « pur », et a lancé un nouveau groupe dont le style est un croisement peu inspiré entre jazz, pop et R&B,

⁶⁶ Voir Annexe n°8

⁶⁷Op. cit. LAUNET, Edouard ; QUEILLÉ, Dominique ; DE FILIPPIS, Vittorio

s'épanouissant au milieu d'un show agrémenté de jeux de lumières spectaculaires et d'une troupe danseurs. Une scénographie inhabituelle pour un concert de jazz. Au fait des difficultés financières de son ami, Keith lui suggère d'abandonner ses idéaux artistiques et lui propose de rejoindre son groupe, ce que Sebastian accepte sans enthousiasme. Après un premier essai en répétition, Keith réagit à cette attitude désabusée :

« Je sais, c'est différent. Mais tu dis que tu vas sauver le jazz. Comment penses tu sauver le jazz si personne n'en écoute ? Si le jazz meurt c'est de la faute des gens comme toi. Tu joues pour les vieux de 90 ans au Lighthouse ! Où sont les ados, où est le jeune public ? T'es juste obsédé par Kenny Clarke et Thelonious Monk. Ces mecs étaient des révolutionnaires. Comment toi tu veux être révolutionnaire en étant aussi conservateur ? Toi tu t'accroches au passé, mais le jazz est tourné vers l'avenir. Toi t'es un vrai chieur mec. »

Outre la réitération d'un propos mortifère sur le jazz, on observe que sous les apparences d'un diagnostic pertinent sur la fascination de Sebastian pour le passé ainsi que le besoin du jazz de se renouveler et rajeunir son public, se cache une dichotomie qui, en réalité, ferme les perspectives du genre davantage qu'elle ne les ouvre. En effet, Damien Chazelle positionne ici deux personnages aux extrémités d'un spectre de perception inexorablement négatif du jazz. D'un côté le traditionaliste austère, attaché à son répertoire, aliéné à ses totems et muré dans l'allégeance à ses héros; de l'autre une figure fantôme pseudo-progressiste, écartant volontiers la nostalgie au profit d'une forme dégradée de jazz, littéralement déconnectée de ses racines. Le paradigme ainsi exposé au spectateur est le suivant : le public s'est détourné du jazz sous sa forme la plus pure, la plus noble. La seule issue possible pour « sauver le jazz » est de le travestir. À la question : quelle est le futur du jazz ? *La La Land* comme *Whiplash* répondent respectivement la mort ou dans le meilleur des cas l'obscurité des clubs, l'intimité des cercles institutionnels. À la question : est-ce que le métissage du jazz avec d'autres genres est susceptible de l'enrichir artistiquement et d'élargir son audience ? *La La Land* oppose ce que l'on peut facilement considérer comme une fin de non recevoir sur la valeur et la crédibilité de la scène jazz contemporaine.

-

Au terme de cette partie il est essentiel de poser la question suivante : Comment le jazz peut-il se renouveler et inverser une perception du grand public qui, comme nous l'avons constaté au cours de l'enquête de terrain reste majoritairement négative, en étant présenté tantôt comme une musique héritée d'un autre temps, tantôt comme un genre ne pouvant survivre autrement que sous une forme corrompue ? Outre-Atlantique, un certain nombre d'articles ont mis en cause les représentations faites du jazz dans *Whiplash* et plus tard *La La Land* : élitiste, passéiste, hermétique au changement. Il semblerait d'après l'analyse que nous avons menée que ces films, revendiqués par le réalisateur lui-même comme étant des hommages rendus au jazz⁶⁸, livrent en vérité une vision pour le moins étroite du genre, un jugement sentencieux autour de ce que le jazz devrait être et surtout, déconnecté de la dynamique contemporaine de ce style de musique.

⁶⁸ Interview télévisée de Damien Chazelle, *C à vous* (France 5), 13/01/2017

TROISIÈME PARTIE

DÉJOUER LES STEREOTYPES : LE JAZZ EN QUÊTE DE MODERNITÉ

« *En sortant, je voyais le monde s'étendre au bas de l'escalier.
C'était nouveau et je ne pensais même pas à saluer.* »
- Pierre Reverdy, *La peau de l'homme*⁶⁹

⁶⁹ REVERDY, Pierre, *La peau de l'homme*, Gallimard, 1926

Face aux stéréotypes, le jazz contemporain ne cesse pourtant de se réinventer autour de nouvelles tendances esthétiques, empruntant notamment aux codes de la musique urbaine, à l'image de la nouvelle vague du jazz londonien. Il investit par ailleurs de nouveaux canaux de communication numériques et accompagne l'évolution des usages avec la création de nouvelles plateformes de contenus comme Qwest TV, premier service de streaming dédié au jazz. Le point commun entre toutes ces initiatives est la recherche d'un point d'équilibre entre tradition et modernité. Une recherche tournée vers un objectif : faire en sorte que le jazz redevienne « cool ».

1- Au coeur d'un renouvellement esthétique et social : l'impulsion du jazz Londonien

« UK jazz is killing it right now. »

— Gilles Peterson

1.1 *Brownswood Recordings* : quand les « cools kids » se réapproprient le jazz

Depuis quelques années, la scène jazz anglaise invite à revoir entièrement la définition du genre. Nourrie par une création bouillonnante, elle reprend ses quartiers dans les clubs hypes de Londres, Manchester ou Liverpool et attire une nouvelle génération de mélomanes. Les musiciens qui l'incarnent s'inscrivent à de nombreux égards en rupture avec l'image traditionnelle des jazzmen telle que nous avons pu l'appréhender plus tôt. Cette différence se perçoit au niveau de leur approche hybride de la musique bien sûr, mais également à travers leur style vestimentaire ou leur discours décomplexée vis-à-vis du genre.

La figure de proue de cette renaissance est certainement le label indépendant *Brownswood Recordings*, fondé en 2006 par le DJ Gilles Peterson. Parrain de la nuit

Londonienne, gourou des amateurs de *rare grooves*⁷⁰, celui qui fut l'initiateur du mouvement acid jazz à la fin des années 80 n'a jamais caché son attachement au jazz, et ce malgré un intérêt fluctuant du public pour le genre. Lorsqu'il crée *Brownswood*, il le conçoit d'abord comme une plateforme destinée à accueillir les artistes sans label qui lui envoyaient des maquettes pour son émission du soir sur la BBC Radio 1. Fortement inspiré par la culture underground et animé d'un authentique esprit *Do It Yourself*, cet alchimiste a fait du label un point de rencontres d'influences : hip-hop, house, broken-beat, world, afin de faire de la nouvelle scène jazz Londonienne un véritable vortex catalyseur de talents. Comme il se plaît à l'affirmer, le jazz est aujourd'hui dans un moment où les marqueurs des stylistiques importent moins que la libération des énergies et la mise à distance des préjugés. À l'opposé des carcans forgés par l'opinion et qui enferment le genre dans une imagerie à la fois élitiste et passéiste, le label *Brownswood Recordings* se veut l'ambassadeur d'un jazz accessible, moderne et décomplexé, encourageant l'ouverture sur les tendances esthétiques actuelles. Un pari qui porte ses fruits comme le souligne le saxophoniste Shabaka Hutchings, l'une des figures emblématiques de la maison : « De plus en plus de jeunes écoutent du jazz. C'est très nouveau. Avant il était réservé à une élite qui pouvait en comprendre le jargon, en connaissait toute l'histoire. Aujourd'hui nous ouvrons des passerelles pour que les gens puissent le découvrir et l'apprécier, sans pour autant le dénaturer. »⁷¹

Bien loin de l'image austère et rigoriste du jazzman tel qu'on peut le croiser dans *La La Land*, les artistes de la nouvelle vague optent pour des styles vestimentaires et une communication décontractés⁷². Ils troquent ainsi la cravate et le veston pour le jogging, le bonnet et les *dad-shoes*, plus en accord avec la tendance actuelle de revival des années 90. Des groupes comme le duo Yussef Kamaal ont notamment initié des partenariats ou des collaborations éphémères avec des marques de *streetwear* à la mode

⁷⁰ Méta-genre de musique à l'intersection du jazz, de la funk et du rock, le rare groove est souvent associé à la collection de disque vinyles.

⁷¹ HAITHCOAT, Rebecca, Why Jazz Is Suddenly Cool Again, Vinyl Me Please, 07/07/2016

⁷² Voir Annexe n°10

comme Carhartt. Le travail sur l'image est l'une des caractéristiques de cette génération émergente. Que cela soit à travers la création de lignes de merchandising, de clips, de pochettes de disques au graphisme léché ou le choix de médias alternatifs pour leur promotion (Konbini, La Red Bull Music Academy, Boiler Room) ces artistes bousculent les codes. Leur ancrage urbain qui les rapproche des rappeurs, sensibilise le public bien au-delà des sphères du jazz.

Dans *We Out Here*, compilation en forme de manifeste parue en février 2018, le label *Brownswood* a ainsi rassemblé tous les artistes qui ont bourgeonné ces dernières années au sein de la scène jazz Londonienne : Moses Boyd, Shabaka Hutchkins, Nubya Garcia, Joe Armon-Jones, Theon Cross, Ezra Collective... Le résultat de cet assemblage est des plus surprenants. En effet, il exploite de nouvelles sonorités qui ouvre au jazz les portes des clubs, tout en invoquant l'héritage des ancêtres. Par exemple, Shabaka Hutchings ne cache pas sa filiation avec Sun Ra, pape du free jazz des années 60. Au delà de la musique, c'est un esprit, une « attitude jazz » d'un genre nouveau qui sont revendiqués.

Pochette de la compilation « *We Out Here* »
(2018)



1.2 Jazzre:freshed : une initiative locale pour un jazz accessible

La dynamique dont nous venons de parler a démarré dans les quartiers du South London, en particulier autour du district populaire de Peckham, avant de s'étendre à l'ouest de la capitale où le mouvement a pris une nouvelle dimension. Jazzre:freshed est un projet né en 2003 d'une vision commune de deux promoteurs, Justin McKenzie et Adam Moses. Leur intention : contrer la perception élitiste du jazz par le grand public et réparer le préjudice que celle-ci cause aux communautés de musiciens et d'amateurs du genre :

« La plupart des gens a tendance à accepter la définition du jazz telle qu'elle est élaborée par les médias, la presse : une musique lassante, bloquée dans le passé - cela ne pourrait être plus éloigné de la vérité. »⁷³ (traduction)

À l'origine, Jazzre:freshed n'était qu'une jam session ouverte à tous, organisée chaque semaine au Mau-Mau Bar à Notting Hill. Progressivement, la structure s'est diversifiée et a mué en une organisation plus importante soutenue par la municipalité de Londres (*London Arts Council*) depuis 2015. Jazzre:freshed a vocation à mettre en valeur les jeunes artistes de la scène jazz à travers une offre de services variés. À tour de rôle promoteur de concerts, organisateur d'un festival annuel gratuit - le Jazzre:Fest - mais aussi label indépendant ayant signé quelques uns des talents les plus prometteurs de la scène jazz londonienne actuelle comme la saxophoniste Nubya Garcia, le pianiste Ashley Henry ou le producteur Kaidi Tatham, Jazzre:freshed s'impose comme un pôle de création et d'émulation de premier plan dans le paysage du jazz contemporain. Loin de la sophistication des clubs de jazz de Soho, les lieux investis par Jazzre:freshed pour ses événements sont choisis en fonction de leur implantation stratégique dans le maillage urbain, à l'image du *Total Refreshment Center*, tiers-lieu aménagé dans une ancienne usine automobile.

⁷³ <https://www.jazzrefreshed.com/about/>

Comme l'indique l'amorce de son *brand manifesto*, la philosophie du projet est avant tout de désacraliser un jazz trop souvent représenté comme inaccessible. Ainsi, bien que la musique reste sans aucun doute le noyau dur du mouvement, Jazzre:freshed inscrit son action dans un cadre culturel et pédagogique plus large. Les fondateurs soulignent l'importance de l'association du jazz avec les arts visuels comme la peinture, le cinéma (un cinéclub hebdomadaire a été créé) pour éduquer un public toujours plus large à travers des masterclass, des ateliers créatifs. À plusieurs égards, Jazzre:freshed peut être perçu comme une initiative héritée du collectif anglais des *Tomorrow Warriors* créé en 1991 et dont la mission était de dénicher puis développer les talents du jazz londonien à travers un programme éducatif. Mais alors que les *Tomorrow Warriors* se concentraient davantage sur l'enseignement stricto sensu de la musique jazz, jazzre:freshed s'attache à accompagner les artistes, notamment à travers un soutien financier et la mise à disposition d'espaces.

2- L'émergence de nouveaux espaces de visibilité pour le jazz

2.1 Qwest TV : Le Netflix du jazz

« *You remember ten percent of what you hear and thirty percent of what you see.* »

— Quincy Jones⁷⁴

Historiquement, les amateurs de jazz découvraient la musique en live, sur les ondes radio ou en extirpant des disques vinyles des bacs encombrés des disquaires. Aujourd'hui, une grande partie de cette exploration se fait en ligne, rythmée par les impulsions algorithmiques des plateformes de streaming audio ou vidéo. Au cours de l'enquête de terrain, nous avons soulevé une problématique de visibilité du jazz, genre sous-représenté dans les nouveaux espaces médiatiques. Face à ce constat, en 2017, une nouvelle plate-forme relève le défi de proposer un catalogue de contenus vidéos de haute

⁷⁴ « *En général, vous vous souvenez de dix pour-cent de ce que entendez, et trente pour-cent de ce que vous voyez.* »
- Quincy Jones, Interview au *New York Times*, 6 décembre 2017

qualité provenant du monde du jazz. Le français Reza Ackbaraly, ancien producteur et programmeur de la chaîne musicale câblée Mezzo s'associe au compositeur et producteur américain de légende Quincy Jones (Michael Jackson, Frank Sinatra, Ray Charles) pour lancer Qwest TV, la première plateforme mondiale de vidéo à la demande (SVoD) dédiée au jazz.

Dans une industrie musicale sans cesse en quête de nouveaux modèles économiques, Qwest TV a misé sur le financement communautaire en démarrant une campagne *Kickstarter*. Cela lui a permis de mesurer l'ampleur de l'intérêt suscité par le projet et surtout de recruter une base d'abonnés fondateurs fidèles. Au total, plus de mille contributeurs ont soutenu le projet en apportant près de 150 000 euros, soit plus du double de l'objectif fixé initialement. Sur le modèle d'un Netflix pour les séries et les films, Qwest TV est une initiative audacieuse qui entend faire prendre au jazz un virage digital, et ce en bénéficiant de deux dynamiques concomitantes. D'une part l'essor prodigieux du marché de la vidéo (dont le chiffre d'affaires global en France est passé de 30 à 40 millions entre 2017 et 2018) et d'autre part la digitalisation des pratiques⁷⁵ avec la montée en puissance des formules par abonnement pour la consommation de biens culturels. Ce dernier phénomène exposé dès le début des années 2000 par l'écrivain et prospectiviste américain Jeremy Rifkin dans son ouvrage *L'Âge de l'accès* pose l'hypothèse d'un *shift* de modèle, de la propriété exclusive de contenus (« *ownership model* ») vers l'accès à un catalogue pléthorique de contenus (« *access-based model* »)⁷⁶. L'omniprésence des technologies dans les modes de vie, l'interconnexion croissante des appareils ont fait naître un besoin d'ubiquité et de mobilité dans la consommation de contenus musicaux. Avec le streaming, celle-ci s'épanouit selon un nouveau concept, pourrait-on parler de norme : l'ATAWAD (« Any time, any where, any device ») ou « mobiquité » développé par Xavier Dalloz (2002). Cet acronyme désigne la possibilité offerte à l'individu de se connecter à tout moment, quel que soit le lieu ou le terminal utilisé. Ainsi Qwest TV disponible en HD et 4K sur téléphones, tablettes,

⁷⁵ Autrement qualifiée de « numérimorphose » (GRANJON, Fabien ; COMBES, Clément, La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs, *Réseaux*, vol. 145-146, no. 6, 2007, pp. 291-334)

⁷⁶ RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès*, La Découverte, Paris, 2000

ordinateurs et bientôt sur les TV connectées ainsi que les box opérateurs moyennant un abonnement à 7,49 € par mois, apparaît comme une offre adaptée aux nouveaux usages sur un marché du jazz où la consommation reste encore fortement concentrée sur les biens physiques (CD, vinyles et DVD représentent 48% des ventes⁷⁷).

Toutefois, Qwest TV n'est pas qu'un produit technologique, un simple portail d'accès à un catalogue de contenus. Le service revendique une identité forte grâce aux réputations et à l'alliage des savoir-faire respectifs de ses deux co-fondateurs. Tout d'abord, la plateforme capitalise sur le prestige d'un nom, celui de Quincy Jones - le nom du service est d'ailleurs directement repris de celui qu'il avait donné en 1980 à un label aujourd'hui disparu : *Qwest Records*. La griffe du producteur de *Thriller* apporte la crédibilité et l'expertise d'une mémoire vivante de la musique afro-américaine. De son côté, Reza Ackbaraly peut s'appuyer sur une véritable expérience dans le secteur audiovisuel et une connaissance approfondie du milieu du jazz (il est également programmeur du prestigieux festival Jazz à Vienne).

L'objectif affiché de ce nouveau media est double. Le premier est de proposer un service innovant qui brise les barrières entre les genres et promeut le métissage. En effet, Qwest TV ouvre son catalogue au « jazz et au-delà » et se veut une maison pour tous les répertoires voisins : soul, funk, hip-hop, musiques brésilienne et africaines... Le second enjeu défendu par Quincy Jones est davantage pédagogique et consiste à préserver l'héritage du jazz pour les nouvelles générations. Pour le producteur américain la plateforme doit, en plus d'être un espace de loisir, s'inscrire dans une démarche de sauvegarde et de transmission du patrimoine jazzistique. Dans cette optique, le service a inauguré une offre à destination des institutionnels (bibliothèques, universités) auxquels elle met à disposition ses contenus les plus rares.

Qwest TV n'est cependant pas une chaîne d'histoire du jazz. Si moins d'un an après son démarrage la plateforme a déjà mis en ligne une grande quantité d'interviews,

⁷⁷ Source : IFPI, Global Music Report 2018

d'images d'archives inédites et de reportages exclusifs sur des légendes du jazz (comme un concert jamais diffusée d'Aretha Franklin en France en 1977), le service propose à ses abonnés un contenu varié sans cesse enrichi. En particulier, Qwest TV fait la part belle à l'exposition de la scène contemporaine. Par exemple avec la série « *The Sounds of New York City* », fresque en dix épisodes qui opère un zoom sur la nouvelle scène jazz new-yorkaise (Bilal, Gerald Clayton, Theo Croker, Stefon Harris parmi d'autres). Quincy Jones et Reza Ackbaraly ont travaillé pour garantir que l'offre de leur service reflète le plus possible la vitalité et l'effervescence du jazz d'aujourd'hui, mettant en avant aussi bien les courants d'avant-garde (Ambrose Akinmusire) que les productions plus mainstream (Gregory Porter) sans négliger les contenus de patrimoine (archives de Count Basie, Hirl Hines, Duke Ellington).

Le concept de Qwest TV est d'être le point de rencontre de tous les jazz et ses nombreux dérivés, un espace de liberté où dialoguent tradition et modernité. Pour toucher une audience la plus large et surtout la plus jeune possible, le service de streaming est particulièrement actif sur l'ensemble des nouveaux canaux numériques. Sur les réseaux sociaux comme sur YouTube, Qwest TV a su identifier et s'adapter aux tendances de communication digitales en produisant des contenus inspirés d'autres médias du web comme Konbini ou Brut. Particulièrement présent sur Facebook et Instagram, le service a notamment lancé des séries de vidéos courtes, les « Qwestions » et les « Snap », des interviews rapides et décalées d'artistes français et internationaux de premier plan auxquelles ont déjà participé Lianne La Havas, Ibeyi, Cory Henry ou Terrace Martin. Des musiciens *crossover*⁷⁸ évoluant entre jazz et hip-hop jouissant d'une très bonne cote de popularité auprès du public plus jeune (voir ci-contre). En parallèle, l'équipe de Qwest a mis en place des partenariats audacieux avec d'autres médias « branchés ». Un dimanche par mois, elle se rend par exemple au Mellotron, lieu alternatif du quartier bohème de République, à la fois studio radio, bar et point de vente de vinyles, pour présenter une émission qui explore l'univers musical éclectique de Qwest.

⁷⁸ Employé dans le contexte musical, le terme *crossover* se rapporte une hybridation, un croisement entre un genre de musique et un, voire plusieurs autres.

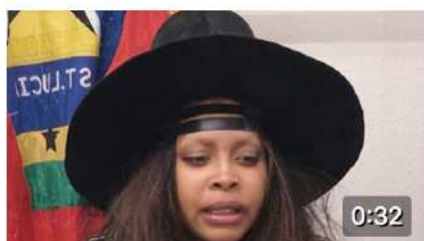
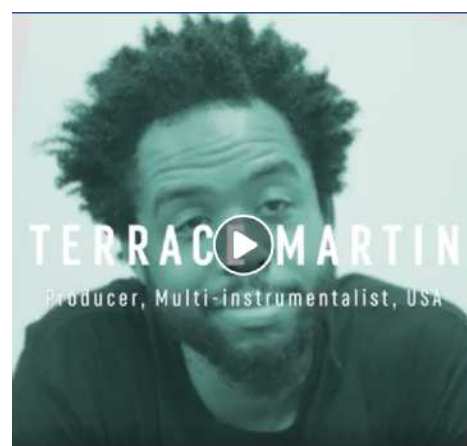
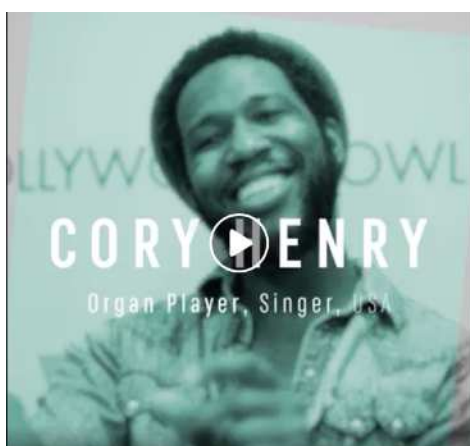
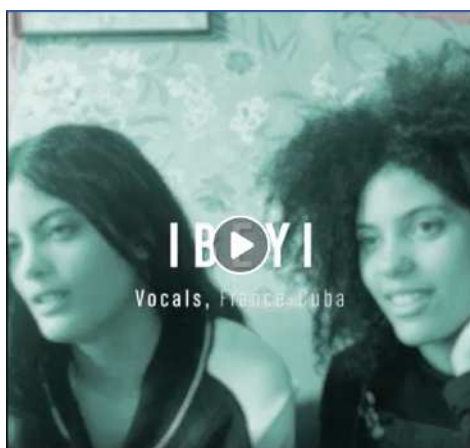
-

Nous l'avons vu, l'apparition de médias innovants comme Qwest TV offre au jazz de nouveaux espaces de visibilité et lui donne l'opportunité de sensibiliser des audiences larges. D'une part à travers des dispositifs en phase avec les nouveaux usages (streaming video, présence sur les réseaux sociaux), et d'autre part en s'appuyant sur une politique éditoriale ouverte, réunissant au sein d'une même interface ce que l'on nommera d'un côté le « jazz de répertoire » et de l'autre toute la création du jazz contemporain. Par nouveaux espaces investis par le jazz, il faut également comprendre l'émergence de lieux d'écoute alternatifs aux clubs de jazz traditionnels. En effet, de la manière dont ces derniers sont représentés dans les films que nous avons pu étudier⁷⁹, sombres, cosy et peu accessibles, ils canalisent un élitiste et relativement démodée, en décalage avec les nouvelles pratiques culturelles en matière de spectacle vivant. Ainsi le jazz vient trouver sa place dans la nouvelle tendance des tiers-lieux culturels.

2.3 La Gare : repenser l'écoute du jazz hors des clubs

Parmi les projets développés pour contrer l'image élitiste du jazz, celui de La Gare est sûrement l'un des plus originaux. En août 2017, la station SNCF désaffectée du Pont de Flandre dans le XIXème arrondissement de Paris a entamé sa transformation pour abriter un club de jazz d'un nouveau genre. Imaginé par le *street-artist* passionné de jazz Julien de Casablanca-Caumer et son associé Yassine Abdeltif, ce lieu se revendique comme une alternative aux institutions de la rue des Lombards, une réponse à un jazz en proie à la gentrification. Avec ses murs en béton défraîchis, son carrelage usé, ses néons criards et son mobilier de récupération, l'aménagement de La Gare s'inscrit en rupture avec l'imaginaire du club cosy. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le

⁷⁹ Voir Annexe n°6



SNAP | Erykah Badu
6,2 K vues · 30 juillet 2017



SNAP | Kamasi Washington
2,5 K vues · 3 octobre 2017



SNAP | Questlove : The Ultimate Slow Jam Curator
1,6 K vues · 21 juillet 2017

80 81

⁸⁰ Capture d'écran du format Instagram « 12 Questions » avec Ibeyi, Lianne La Havas, Cory Henry, Terrace Martin

⁸¹ Capture d'écran du format Facebook « SNAP » avec Erykah Badu, Kamasi Washington, Questlove

grapheur Julien de Casablanca est à l'origine de ce projet, lui qui avait déjà désacralisé les toiles de maîtres de la Renaissance pour les revisiter sur les murs de villes du monde entier. Avec La Gare, il poursuit dans la musique l'entreprise de décontraction qu'il avait entrepris pour la peinture classique :

« Aujourd'hui, ce répertoire n'est exploité que dans les champs du tourisme et du luxe, alors qu'il s'agit d'une musique populaire à la base. Or, à la Gare comme dans les festivals de jazz, tu vois bien que cette musique traîne un public allant de 18 à plus de 70 ans. »

- Julien de Casablanca-Caumer, propriétaire de La Gare⁸²

Les deux idées directrices de La Gare sont l'accessibilité et la diversité. L'entrée de la salle s'effectue sans billet, la participation y est libre et les consommations sont proposées à des prix démocratiques. Un autre parti pris du concept est l'éclectisme de la programmation musicale. Du jazz traditionnel aux grooves électroniques les plus expérimentaux, la salle est un laboratoire de curiosités capable de réunir dans une même enceinte amateurs de jazz, non-initiés ou tout simplement curieux de tous âges. Au même titre que La Recyclerie Porte de Clignancourt, Le Hasard Ludique Porte de Saint-Ouen ou Le Poinçon Porte de Montrouge, La Gare est un nouvel exemple d'exploitation de la tendance « *railroad underground* » inspirée de clubs branchés des périphéries de Brooklyn ou de Berlin. Tout le long de l'ancienne ligne ferroviaire de La Petite Ceinture, des espaces d'un nouveau genre ont ouvert leurs portes : les tiers-lieux.

C'est à la fin des années que le sociologue américain Roy Oldenburg introduit la notion généraliste de tiers lieu⁸³. Dans sa théorie, il liste un certain nombre de critères cumulatifs qui doivent être respectés pour caractériser le tiers lieu. Celui-ci doit notamment être implanté sur un terrain neutre, être aménagé le moins possible - raison pour laquelle les friches industrielles sont toutes indiquées -, être accessible, particulièrement fréquenté et doit être un lieu d'échange gommant au maximum les

⁸² Interview pour le site Lylo (2017) - <http://www.lylo.fr/bons-plans/la-gare>

⁸³ OLDENBURG, Ray, *The Great Good Place*, 1989

distinctions sociales de ses visiteurs. D'abord élaboré pour désigner les nouvelles formes de travail collaboratif (*co-working*), les contours de ce concept se sont précisés et de nombreuses déclinaisons spécialisées ont vu le jour, dont les tiers lieux culturels.

La caractéristique principale des tiers lieux culturels est de s'éloigner d'une vision verticale et élitiste des savoirs et de la culture. Ils privilégient les espaces et acteurs informels aux équipements et structures solennels⁸⁴. Selon Raphaël Besson, ils visent à provoquer des situations d'échange, à créer des points de contact avec la culture qui n'existent pas ou difficilement dans les sphères traditionnelles. La Gare réunit toutes les caractéristiques du tiers lieu et dépasse les antagonismes structurants du jazz tel que la distinction entre musique populaire et musique savante.⁸⁵

Un vocabulaire simple, une syntaxe et une ponctuation approximatives, davantage encore que par ses allures de squat La Gare se différencie par le ton décomplexé de sa communication, comme l'illustre son manifeste de lancement sur Facebook et Instagram :

*« Dans une gare de la petite ceinture en face de la Villette, un bistro **pas cher** et des concerts gratuits de jazz **pas chiant qui donne la banane** tous les soirs, avec les meilleurs musiciens français et internationaux. »*

Avec La Gare ou les tiers lieux londoniens animés par Jazz:refreshed, le club de jazz n'est plus appréhendé comme bien un lieu sanctuarisé mais un espace de créativité ouvert et définitivement ancré dans son époque.

⁸⁴ BESSON, Raphaël, « Les tiers-lieux culturels », *L'Observatoire*, vol. 52, no. 2, 2018, pp. 17-21

⁸⁵ Idem

Conclusion

Cent ans après sa naissance aux Etats-Unis, le jazz est aujourd'hui dans une situation paradoxale. Alors qu'il connaît un renouvellement créatif profond et est une source intarissable d'inspiration pour les autres genres de musique actuels, il peine toutefois à s'émanciper de certains stéréotypes intrinsèquement liés à son histoire ou comme nous l'avons vu à son appellation même.

Introduit dans un climat d'oppression et d'un besoin d'exprimer l'expérience des Noirs, le terme jazz a très tôt été synonyme de division et d'exclusion. Il a d'abord été rejeté par certains musiciens de jazz comme Miles Davis ou plus récemment par le polémiste Nicholas Payton qui l'ont perçu comme un label tantôt radicalisant, tantôt réducteur sur le plan artistique pour leur musique. Entre schismes esthétiques - faisant osciller le genre entre musique populaire et musique savante - et virulence d'un critique spécialisée, l'image du musicien et de l'amateur de jazz s'est construite dans un rapport d'isolement et d'altérité (Becker).

Grâce à l'enquête de terrain que nous avons menée, nous avons pu recueillir un certain nombre d'insights particulièrement parlants sur ce que le jazz évoque spontanément au grand public aujourd'hui. Les résultats ont montré qu'au-delà d'occuper une part infime dans le total de consommation de musique, le genre souffrait donc d'un déficit évident de visibilité et de relais. Pour une écrasante majorité des enquêtés, le jazz renvoie à un univers passéiste, élitiste et fortement connotée. Si le jazz est sous-représenté dans les médias, que peu de gens en écoutent, la récurrence et la précisions des insights ont immédiatement posé la question du lieu de formation de ces stéréotypes.

C'est sur la base des réponses à cette enquête que nous avons pu entreprendre un travail d'analyse de l'imagerie du jazz développée dans les médias. La difficulté de constituer un corpus autour d'un thème relativement peu traité dans la presse nous a contraint à restreindre l'analyse à deux films récents qui ont marqué l'opinion et sont désormais régulièrement cités comme de bons films sur le jazz : *Whiplash* et *La La Land*. La conclusion de l'étude de ces films est que malgré une volonté affirmée du réalisateur de se porter au secours du jazz en lui rendant hommage, ces derniers ne font qu'entretenir une vision caricaturale, éminemment passéiste du genre.

Afin d'avoir la vision la plus complète possible sur les différents centres d'élaboration des stéréotypes jazzistiques, nous avons mis en perspective cette imagerie cinématographique avec les codes esthétiques utilisés au sein même de l'industrie de la musique. Nous avons ainsi pu constater que celle-ci a largement recours à la nostalgie pour sécuriser un marché du jazz fébrile. Une stratégie dont les bénéfices à court terme ne sont pas à même de compenser le déclin commercial du genre et encore moins de permettre son renouvellement auprès d'un grand public qui s'enlissent toujours davantage dans les stéréotypes.

Face à ces représentations, le jazz contemporain ne reste pourtant pas immobile et montre qu'il existe autant de définitions du genre qu'il y a des personnes pour l'écouter. De nouveaux courants, dont le meilleur exemple est la nouvelle vague du jazz londonien, mise sur le métissage d'une musique en dehors des sentiers académiques et des institutions. Plus qu'une approche musicale alternative du jazz, ils forment la proposition d'un véritable « esprit jazz », cool et accessible, en accord avec l'époque, empruntant notamment aux tendances stylistiques, sociales ou plus simplement vestimentaires de la musique urbaine. Victime de sa confidentialité dans les médias quand il n'est pas caricaturé, le jazz investit de nouveaux espaces de communication, s'adapte au canaux de diffusion numérique à travers de nouvelles plateformes comme Qwest TV dont le message principal est celui de conciliation entre tradition et avant-garde. Une ligne partagée par des lieux comme La Gare, club de jazz d'un nouveau

genre qui, dans l'esprit des nouveaux tiers-lieux culturels, abolit les barrières sociales et stylistique invisibles qui continuent de freiner l'attractivité du jazz pour le grand public.

Ces initiatives ne doivent néanmoins pas masquer la réalité d'un jazz relativement isolé dans le paysage des musiques actuelles. Ainsi pourrions nous questionner l'apport bénéfique de films comme *Whiplash* ou *La La Land* dont le succès aura eu le mérite d'exposer le genre sur une scène médiatique qu'il occupe rarement, et d'introduire, au prix d'une certaine compromission, de nouvelles générations d'auditeurs au plus beau cadeau qu'ait fait l'Amérique au monde : le jazz.

Bibliographie

- **Ouvrages**

ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique : Douze conférences théorique*, Éd. Contrechamps, 1962, Chap. 1

ADORNO, Theodor W., « On Jazz », *Discourse*, XII, n°1 (traduit par Jamie Owen Daniel), Fall-Winter 1989-1990, pp. 45-69

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1991, 202p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957, 258p.

BECKER Howard, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press of Glencoe, 1963, pp. 120-125

BENJAMIN, Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936

BIGOT, Yves, *Plus célèbres que le Christ*, Éd. Flammarion, 2004

CABU, *Cabu In Jazz*, Éd. Lelayeur, 2015, pp. 68-69

DAVIS, Miles, *The Autobiography*, Éd. Simon & Schuster, New York, 1989, p. 333 (propos recueillis par Quincy Troupe)

HEGEL, Georg-Wilhelm-Friedrich, *Esthétique ou Philosophie de l'Art*, 1835

HODEIR, André, *Hommes et Problèmes de Jazz*, Éd. Parenthèses, 1954, pp. 22-26

KINGSLEY, Walter; MORRISON, William, *Why 'Jazz' Sends Us Back To The Jungle*, Current Opinion, 1918

LAVIER, Mark, *Jazz Sells : Music, Marketing, and Meaning*, New York, Routledge, 2015

MEDIONI, Franck, *Sonny Rollins : Le Souffle Continu*, Éd. MF, 2016, p. 7

NIEMEYER, Katharina (dir.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Houndmill (UK), Palgrave, Coll. « Macmillan Memory Studies », 2014, 242 p.

PANASSIÉ, Hugues, *La Bataille du Jazz*, Éd. Albin Michel, 1965, p. 135

ROTHSCHILD DE KOENIGSWARTER, Pannonica, *Les musiciens de jazz et leurs trois voeux*, Éd. Buchet Chastel, 2006, p. 141

ROUEFF, Olivier, « De la légitimité du jazz », in DONNAT, Olivier ; TOLILA, Paul, *Le(s) Public (s) de la culture*, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 319-342

SCHULLER, Gunther, *L'Histoire du Jazz - Volume 1*, Ed. Parenthèses, Presses Universitaires de France, 1997, p. 188

• Presse & Revues

GROSMAN, Romain, « Whiplash : du sang et des larmes », *Jazz News*, Jan.-Fév. 2015

HENTOFF, Nat, « Duke Ellington's Mission », *Jazz Times Magazine*, N°05/01/1999

LAUNET, Edouard ; QUEILLÉ, Dominique ; DE FILIPPIS, Vittorio, « Jazz à l'envie à la mort », *Libération*, 26 septembre 2014

MOUËLLIC, Gilles, « Jazz et cinéma », *Cahiers du Cinéma*, Coll. « Essais », N°03/2000, 256 p.

- **Web**

Blog de Nicholas Payton : <https://nicholaspayton.wordpress.com>

- « *On Why Jazz Isn't Cool Anymore* » (27/11/2011)

- « *Why Jazz Still Isn't Cool* » (08/11/2013)

Site de Jazz Refreshed (brand manifesto)

<https://www.jazzrefreshed.com/about>

VICE - *Les cool kids se réapproprient enfin le jazz* (20/10/2016)

<https://i-d.vice.com/fr/article/vbv7vj/les-cool-kids-se-reapproprient-enfin-le-jazz>

THE GUARDIAN - *Is jazz entering a new golden age?* (08/07/2016)

<https://www.theguardian.com/music/2016/jul/08/is-jazz-entering-a-new-golden-age>

LIBÉRATION - *Le jazz trouve un nouveau souffle* (23/02/2018)

http://next.liberation.fr/musique/2018/02/23/le-jazz-trouve-un-nouveau-souffle_1631952

ROLLING STONE - *Jazz's New British Invasion* (02/03/2018)

<https://www.rollingstone.com/music/features/new-london-jazz-shabaka-hutchings-nubya-garcia-moses-boyd-w516682>

Sources

- **Statistiques**

Global Music Market Report, IFPI (International Federation of the Phonographic), 2017 - <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>

« *Les publics de jazz* », Enquête sur Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, DEPS (Département des Études de la Prospective et des Statistiques), Ministère de la Culture, 2008 - http://www.culture.gouv.fr/content/download/94845/852560/version/1/file/6-07_Repères%20Jazz.pdf

« *Les Français et la musique* », Sondage CSA Research, 2015 - <https://www.csa.eu/media/1104/opi20150616-les-francais-et-la-musique.pdf>

- **Radio**

FINCH, Russel, *Things Called Jazz That Are Not Jazz*, BBC Radio 4, Dernière diffusion le 11/03/2017 (<https://www.bbc.co.uk/programmes/b07q7lzc> - Consulté le 27/06/2018)

Que fait le jazz à La La Land ?, Emission 'Le Petit Salon', France Culture, Diffusion le 23/02/2017 (<https://www.franceculture.fr/emissions/le-petit-salon/que-fait-le-jazz-la-la-land> - Consulté le 27/06/2018)

Corpus

- **Films**

Whiplash, réalisé par Damien Chazelle, 2014 (106 minutes)

La La Land, réalisé par Damien Chazelle, 2016 (128 minutes)

- **Séries**

Les Simpsons, série créée par Matt Groening

Saison 1, Episode 06 « *Ste Lisa Blues* » (première diffusion : 11/02/1990)

Saison 6, Episode 22 « *Round Springfield* » (première diffusion : 30/04/1995)

- **Publicités**

- « *Live Jazz* », spot publicitaire réalisé par Kuntzel & Deygas et produit par Jean Baptiste Mondino, 1998 (Musique : Live Jazz, Dimitri From Paris)

Annexe 1

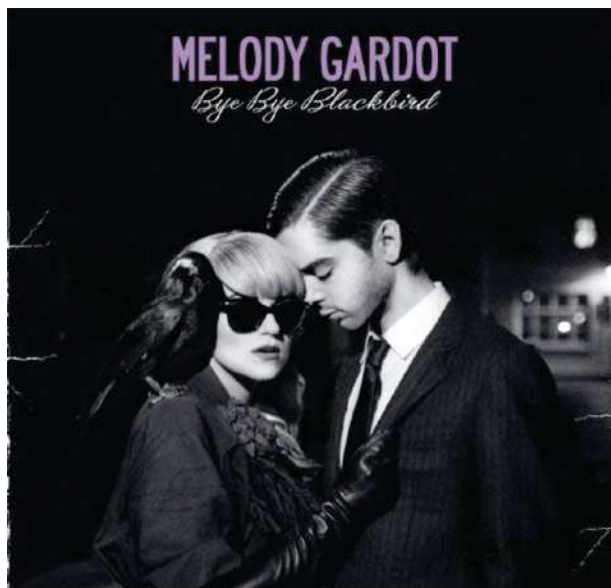


Bill Bailey à la revue du Cotton Club.

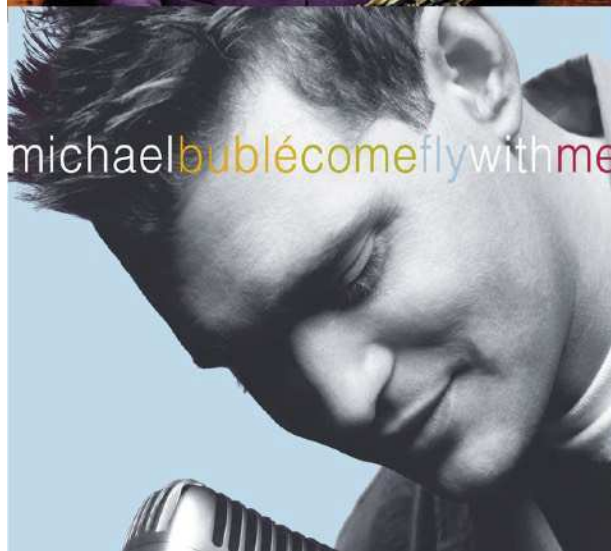
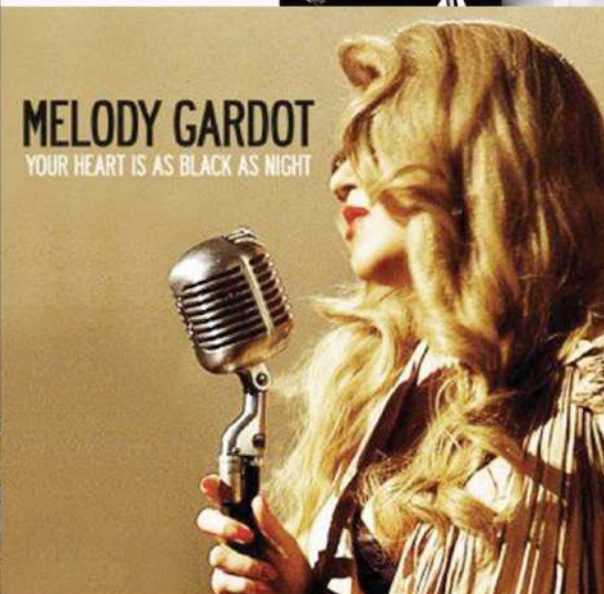
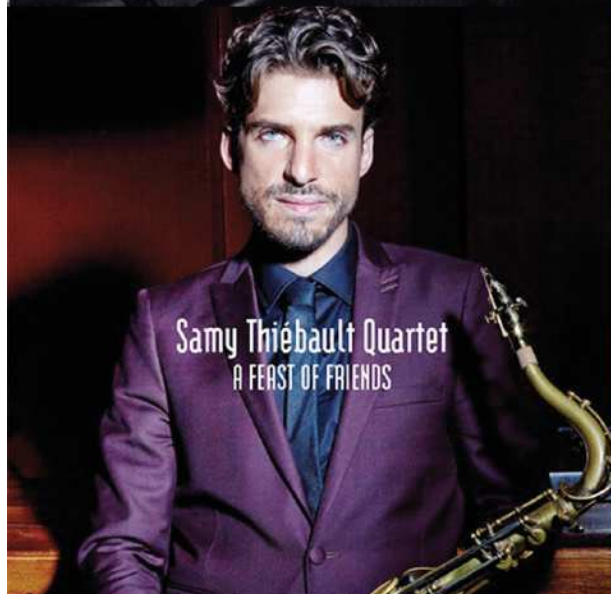
Annexe 2



Annexe 3



SEAL STANDARDS



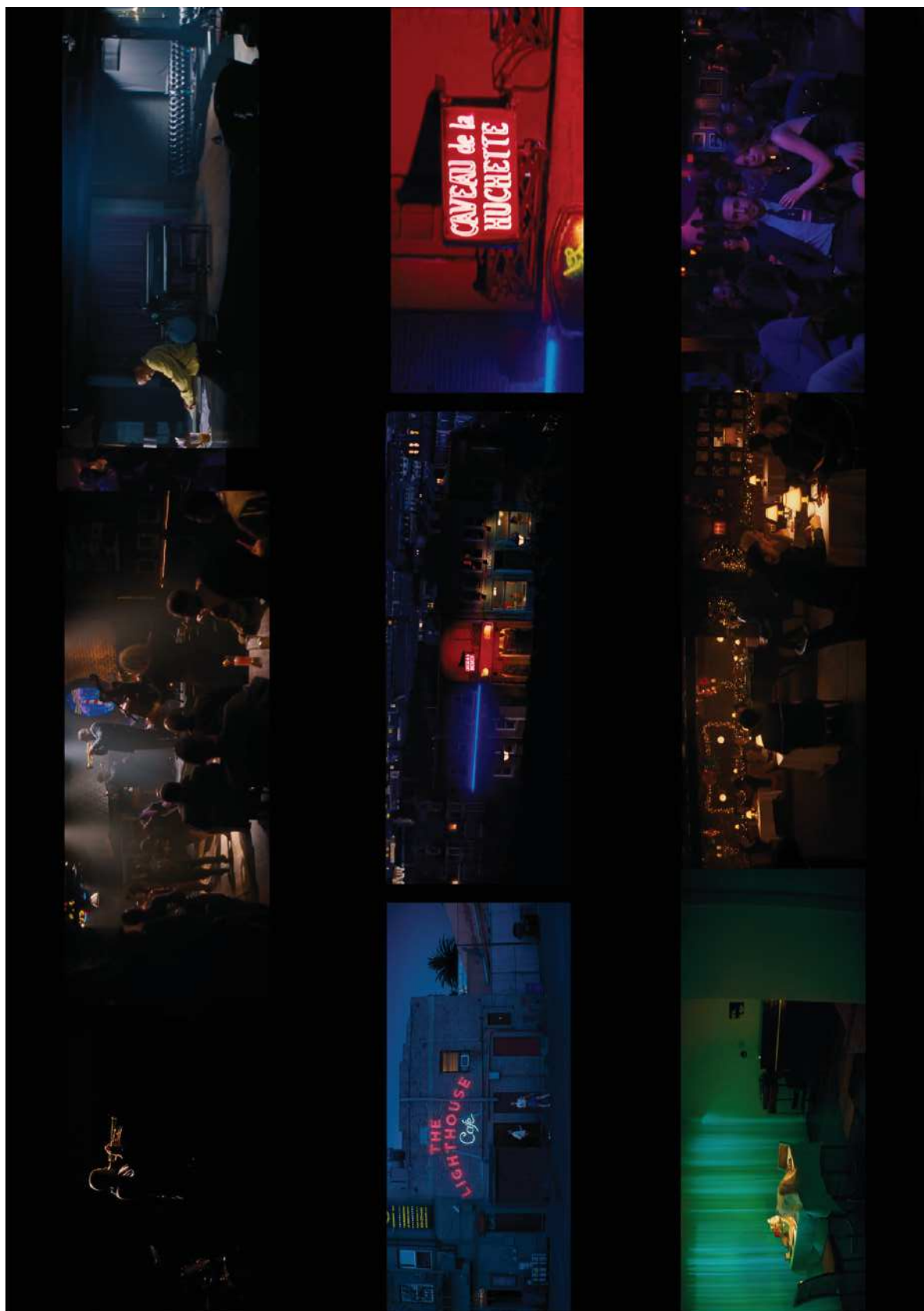
Annexe 4



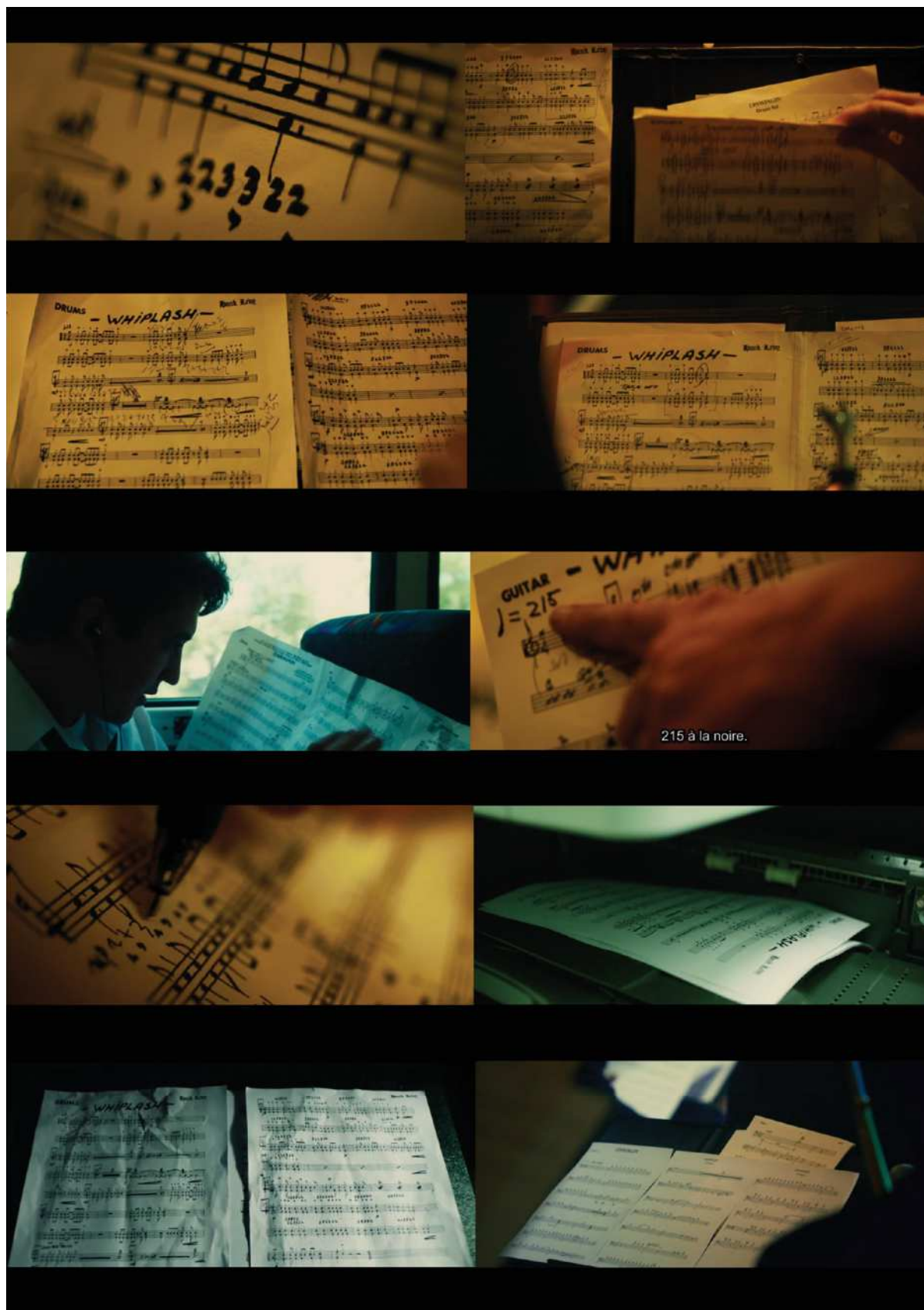
Annexe 5



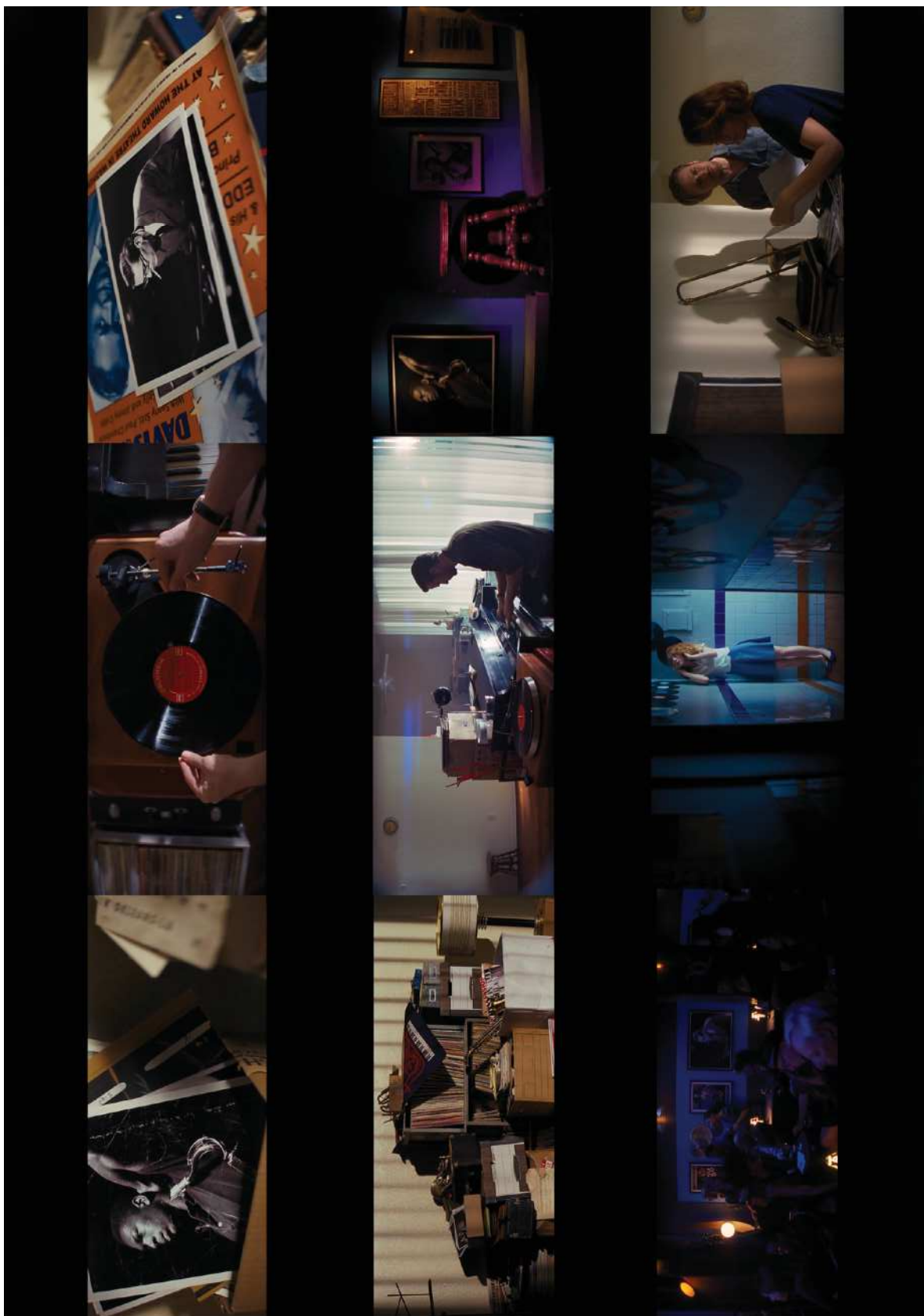
Annexe 6



Annexe 7



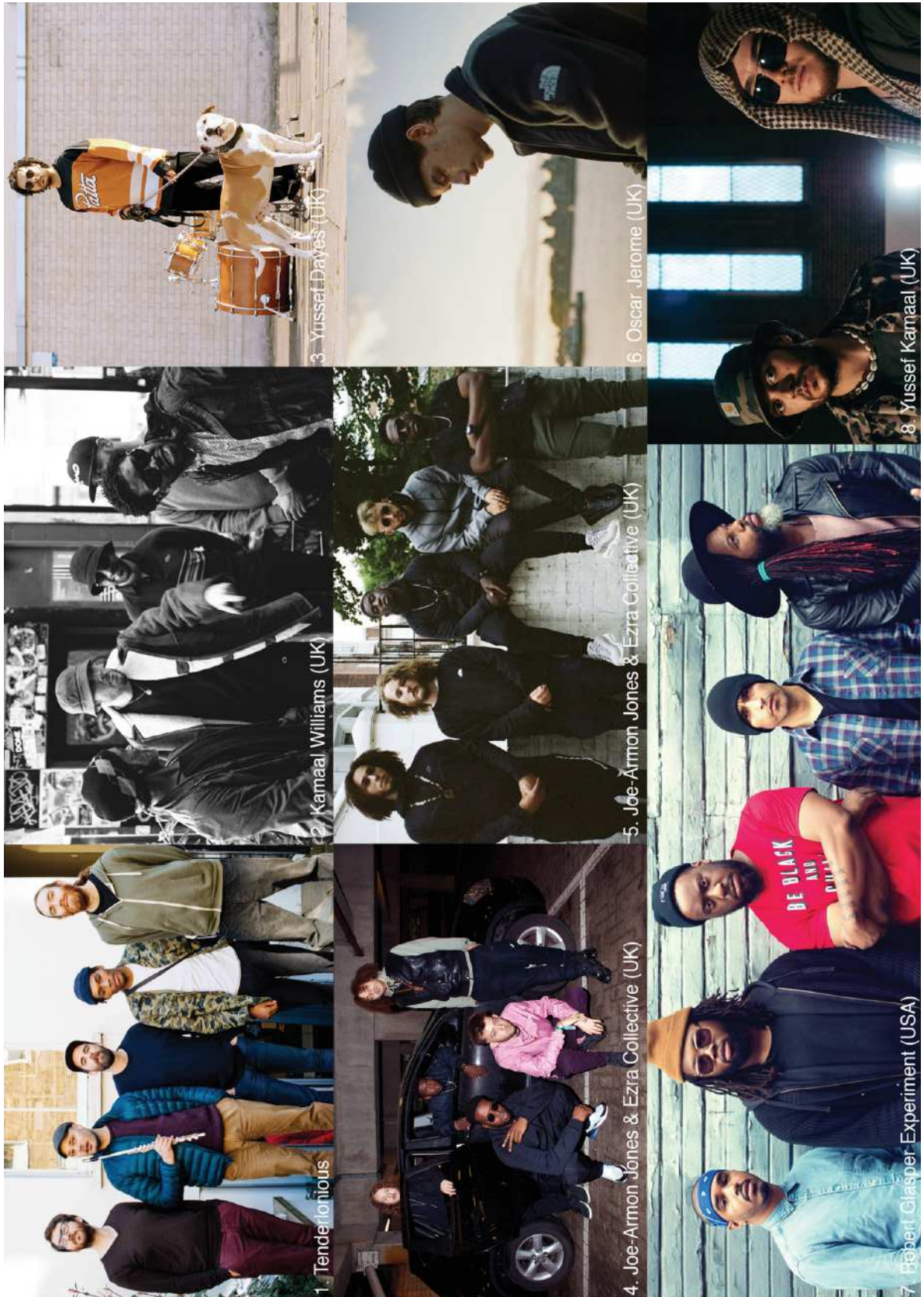
Annexe 8



Annexe 9



Annexe 10



Résumé

Alors que le jazz vient d'avoir cent ans, comment est-il représenté et perçu aujourd'hui ? Musique d'ascenseur ou musique savante, ancrée dans son époque ou passéiste ? Alors qu'il connaît un renouvellement créatif profond et est une source intarissable d'inspiration pour les autres genres de musique actuels, le jazz peine toutefois à s'émanciper de certains stéréotypes intrinsèquement liés à son histoire et à une imagerie entretenue par les médias et l'industrie de la musique elle-même.

Mots clés : jazz, stéréotypes, identité, musique, clichés, renouvellement