Vox geographica

Joël Pailhé
5 juin 2010

Du jazz et des lieux

Joël Pailhé, l'UMR 5222 E.E.E., professeur des Universités émérite, Académie du jazz,

Le discours sur le jazz affectionne les mentions spatiales désignées par des noms de villes ou d'aires. La Nouvelle-Orléans, Chicago, New York, Detroit, la West Coast, différencient styles et tendances de l'évolution artistique. On signale les lieux de naissance des musiciens, et le suivi de leur itinéraire : de la Nouvelle-Orléans à Chicago, du Texas à la Californie. On portera ici l'attention sur les *lieux-événements* à la source de la production artistique, en raison d'un aspect fondamental de la singularité du jazz : l' uvre n'existe qu'une fois le dernier son produit au cours d'une *performance* donnée (concert, enregistrement). Chaque performance est distincte de l'autre et constitue à chaque fois une uvre distincte (Cugny, 2009, p. 41), à la différence de la musique classique occidentale, où le primat de la composition implique que l' uvre musicale est différente de toutes ses interprétations. A travers son histoire, le jazz est traversé par les lieux de sa production. Un premier élément discriminant est celui de la présence d'un public (« *live* ») face à l'enregistrement en studio. Mais les prestations en public peuvent elles aussi être conservées par le disque, et dépendent donc de l'évolution historique des techniques d'enregistrement et de support, des premières cires au fichier dématérialisé (le terme général de disque désignera ici tout support d'enregistrement). Ensuite, la présence d'un public offre des conditions différentes selon les circonstances. On retiendra au total le logement, le club, la salle de concert, le festival, le studio d'enregistrement, autant de lieux « où quelque chose se trouve ou/et se passe » .

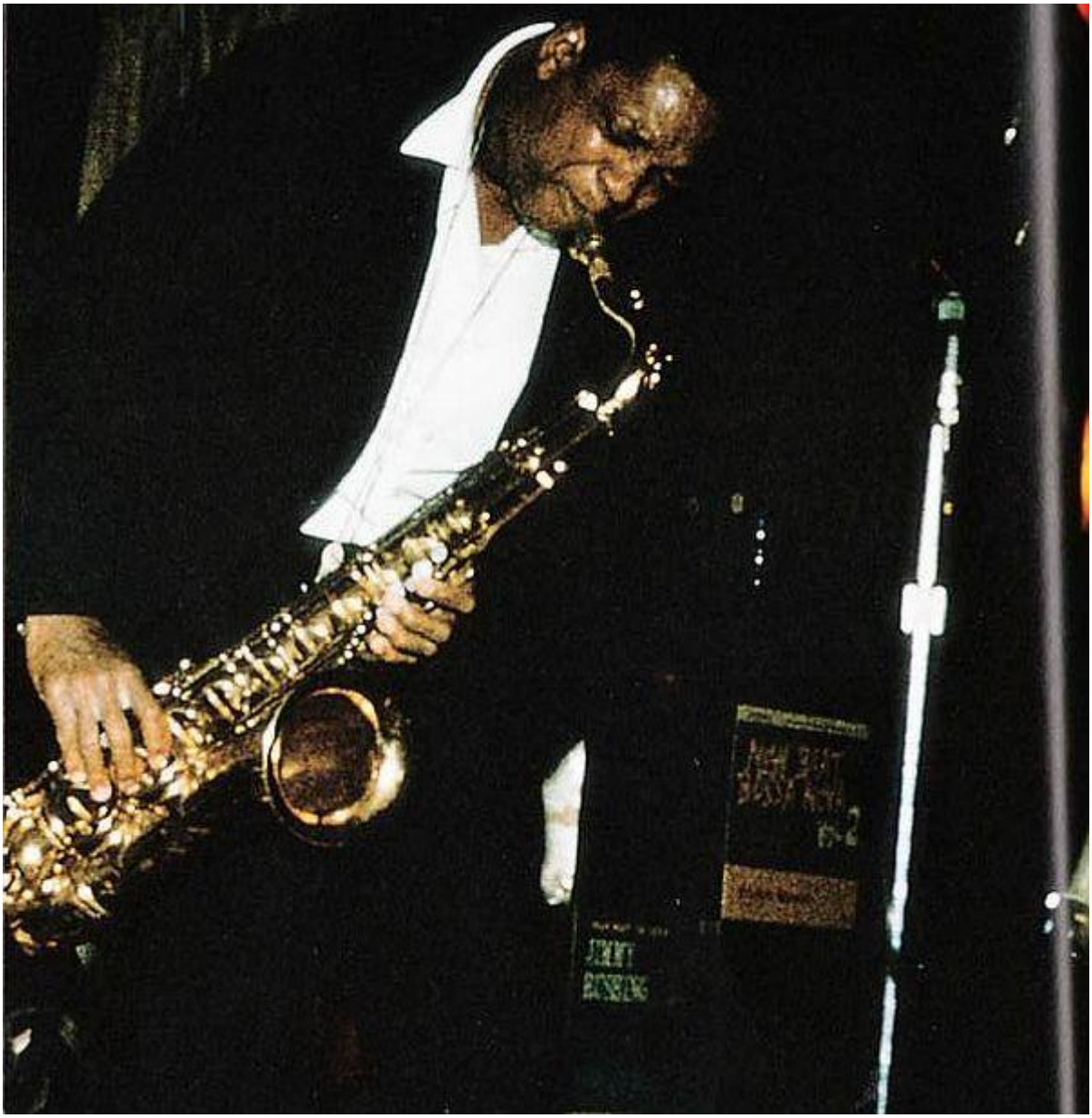
De la *house rent party* au *loft*

Les musiciens de jazz travaillent souvent leur instrument chez eux. Observation banale qui prend toute son importance dans le cas, par exemple, de John Coltrane, dont la biographie souligne l'intensité du travail quotidien : « Je pense qu'il me faudrait quatre heures de travail par jour (...) Mais après quatre heures je pourrais y arriver et peut-être déboucher sur quelque chose de neuf », déclare t-il (cité par Porter, 2007, p. 272). Le sous-sol sert également de refuge pour les répétitions. L'appartement est aussi, sur la marge, un lieu de production, tout en ayant changé de dimension au cours de l'histoire. Dès les années 20, cimentant la communauté noire fraîchement immigrée de l'intérieur, à Chicago notamment, les *house rent parties* étaient des soirées musicales où les auditeurs invités apportaient une contribution financière destinée à payer le loyer. Au menu figurait l'inévitable plat de pied de porc (*Gimme a Pigfoot*, chantait Bessie Smith en 1933). On est vraiment très loin du salon de musique bourgeois. L'objectif résidait dans la convivialité, et non dans la réalisation d'un opus. Plus tard, le disque, avec de nombreuses coupures, a recueilli des *Apartment sessions*, réalisées par Charlie Parker en 1950, dans une pièce de « 25 pieds sur 40 » Gers Yowell, 1977) en sous-sol d'un immeuble au carrefour de Broadway et de la 136 ieme Rue. Le pianiste Lennie Tristano a enregistré chez lui, dans son propre studio, publié par le label Atlantic, ce qui le situe en dehors de la prestation privée. Les témoignages enregistrés font apparaître une maîtrise identique à celle des enregistrements en studio, une certaine décontraction, , le tout, le plus

souvent, sur des titres connus des participants, le principe de plaisir étant au premier rang. Au cours de la décennie 1970, est apparu une *loft generation*, lorsque, dans une situation économique difficile, surtout pour les artistes héritiers de la période *free* des années 1964-1969, souffrant du peu d'engagements dans les clubs et de faibles ventes de disques, des artistes ont investi ds ateliers désaffectés aux loyers peu élevés au sud de Greenwich Village, notamment SoHo (South Houston Street). Les *lofts* sont à la fois des lieux de répétition, des *workshops* (ateliers conceptuels), relevant d'une pratique alternative, mais aussi de concerts, dont certains sont enregistrés et diffusés. Le *loft* se présente comme un lieu de pratique alternative, pas forcément liée à l'avant- garde la plus radicale. Les plus connus sont l'Artist House d'Ornette Coleman et le Studio RivBea, de Beatrice et Sam Rivers. On se doute qu'on ne perçoit au résultat aucune concession aux goûts du public du moment, même réduit à celui des amateurs de jazz, sans qu'on puisse assimiler la *Loft Generation* à une école.
Le logement se situe en définitive en amont du processus de production artistique, au stade de travail préparatoire d' uvres, avec des participants et des auditeurs réduits à l'entourage des artistes, auprès desquels sont testées les pièces futures. Le logement est au départ de la forme *jam-session* (le *b uf,* en France) l'équivalent en jazz de l'impromptu ou de la schubertiade viennoise. Il s'agit d'une réunion d'artistes partageant la même esthétique, jouant pour le plaisir sur des thèmes faisant consensus. La forme s'est institutionnalisée et pratiquement codifiée dans des lieux ouverts au public (clubs, cabarets), et figure dans les festivals, avec les manifestations après les spectacles (*after hours)*. Il s'agit donc d'une formule transversale, qui a aussi ses entrées dans les studios d'enregistrement, notamment dans les années 50 et 60 avec les compagnies Blue Note ou Prestige, produisant des disques à peu de frais, sans pratiquement effectuer de répétitions, avec des musiciens aux conceptions identiques.

Le club, lieu emblématique

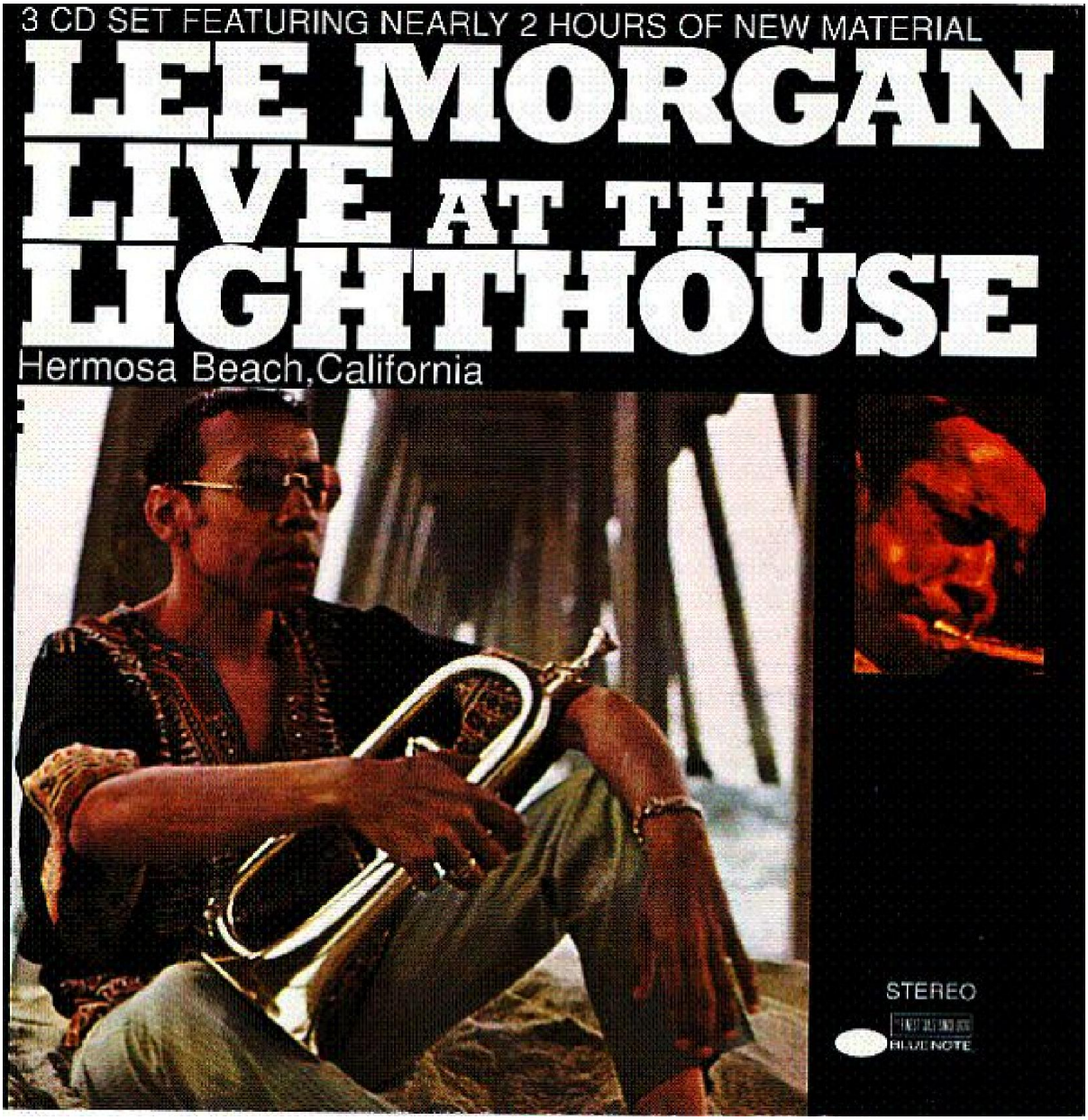
Une salle étroite, souvent en sous-sol, évidemment enfumée dans sa vision traditionnelle, avec les spectateursà proximité immédiate des musiciens, bref la « boîte de jazz » chantée par Michel Jonasz est associée à la ville, la nuit, et modifie considérablement la forme concert. Le club, terme désignant un établissement aux formes les plus diverses (du débit de boisson programmant de manière épisodique un concert de jazz à l'établissement sélect connu et reconnu, en passant par le bar branché), où on ne vient pas seulement pour écouter dans le silence (et les quintes de toux, spécificité des concerts de musique classique), mais aussi pour consommer et globalement se distraire, d'où les appréciations condescendantes sur l′ *entertainment music* ou les « pianistes de bar ». Le club, ou le cabaret, n'est pas exclusif au jazz, bien sûr, mais il s'identifie à lui, avec les exemples de conceptions esthétisées dans le roman (*Un soir au club* de Christian Gailly, 2002), ou le cinéma (*Autour de Minuit*, de Bertrand Tavernier, 1986). Avec le risque de véhiculer bien des idées reçues, comme celle d'une proximité entre les musiciens et le public, facteur éminemment favorable à la spontanéité, surtout dans l'improvisation. C'est oublier qu'un artiste jouant en club est soumis à des contraintes d'horaires, que l'improvisation ne dispense pas de reprendre des solos note pour note d'une soirée à l'autre, et que le public n'est pas obligatoirement constitué de connaisseurs attentifs.



John Coltrane au Village Vanguard, novembre 1961
Source : Impulse records, photo Ray Ross

Le club est fortement ancré dans l'histoire du jazz, avec des périodes d'activité variables, les âges d'or alternant avec les périodes de marasme. La prohibition a précédé le marasme de la crise de 1929, sauf dans des secteurs privilégiés comme Kansas City sous l'administration Pendergast, où l'alliance des politiciens locaux et du milieu assurait la prospérité des divers établissements où le jazz, était roi. Mais New York est très vite devenu le point nodal de l'activité des clubs dans les années 30, avec par exemple l'Onyx Club, dans la 52ème Rue (Billard, 1989, p. 47-49). La grande mutation esthétique qu'a représenté le Be Bop dans les années 40 a été préparée lors des réunions *after hours* des jeunes musiciens new-yorkais au *Minton's Playhouse* de Harlem. Pendant les décennies 1950-60, se construit le modèle du club, avec l'alternance de formations maison avec artistes invités, et d'engagements ponctuels des plus grands noms : Charlie Parker au *Birdland*, Thelonious Monk et Eric Dolphy au *Five Spot*. D'autres, moins connus comme *l'Open Door*, le *Cafe Bohemia*, le *Village Gate*, ont eu lleurs heures de gloire et leurs hôtes de marque. La forme club connaît des variantes en Californie, avec le *Lighthouse* d'Hermosa Beach à Los Angeles, avec ses concerts le

dimanche après-midi, où certains auditeurs venaient en maillot de bain, contribuant à la naissance du style *West-Coast* alliant professionnalisme et insouciance. Beaucoup d'établissements connaissent des fortunes diverses, et de l'ensemble des survivants actuels figure le *Village Vanguard* à Greenwich Village, 178, Septième Avenue, lieu de pèlerinage de l'amateur européen ou japonais, où ont défilé tous les grands noms du jazz depuis 1936, et dont certains enregistrements captés sur place ont eu une importance véritablement historique. En juin 1961, le pianiste Bill Evans révolutionne la forme trio (piano-contrebasse-batterie) dans l'indifférence polie et les tintements de verres des consommateurs, tandis qu'à l'automne de la même année, John Coltrane explore le concept de jazz modal sous les maigres applaudissements des derniers noctambules. On pourrait citer ainsi de nombreux enregistrements mémorables (en 2009 pour les plus récents, avec les prestations de Lee Konitz, vétéran promulgateur du jazz *cool* et de Paul Motian, ancien partenaire de Bill Evans habitué des lieux. Au point que l'on pourrait évoquer une magie du lieu. Il n'en est rien. Les prestations de Keith Jarrett au *Village* ne figurent pas parmi ses meilleures.
La forme club s'est internationalisée, avec des noms qui rivalisent avec les lieux new-yorkais : le *Ronnie Scott Club* à Londres, le *Café Montmartre* à Copenhague, le *Sunset/Sunside* , 60, rue des Lombards, Paris 1er arr. figurent parmi les plus emblématiques. La carte des clubs révèle au fil du temps de grands changements au micro-échelon des parties centrales des grandes métropoles, au gré des ouvertures et des disparitions. Au total, le club, lieu d'exécution, mais aussi de création, entre dans l'univers des représentations du jazz et de son *iconographie*, au sens de Jean Gottmann.



Lee Morgan
Source : Blue note records, photo joel Franklin

Le concert, de la révélation à la consécration

Le concert, séquence musicale face à un public, présente une grande variété de formes. On peut opérer une distinction entre le concert dans une salle de spectacle spécifique, et celui réalisé dans un autre lieu de rassemblement (salle de sports, stade, église, musée...). Dans l'histoire du jazz, alternent les « galères » de salles vétustes et délabrées aux pianos désaccordés et les salles de la plus haute distinction, empruntées par un artiste consacré : Keith Jarrett enregistre le 26 novembre 2008 Salle Pleyel pour filer à Londres le 1er décembre au Royal festival Hall. La salle de concert peut devenir un lieu de mémoire : « J'y étais », se rappellent les rescapés du concert du concert du grand orchestre de Dizzy Gillespie à l'Olmypia le 28 février 1948, ou celui de Charlie Mingus en 1964 au Théatre des Champs-Élysées. Parmi les concerts historiques, conservés par l'enregistrement, on relève « From Spirituals to Swing », du 23 décembre 1938 au Carnegie Hall de New York. La prestigieuse salle s'ouvre à l' « American Negro Music », selon le programme, sous l'égide de

l'hebdomadaire de gauche *New Masses*. Dans la plaquette- programme du spectacle, figurent, un appel à la collecte de fonds pour l'aide alimentaire aux « Childre in Loyalist Spain », l'annonce de films soviétiques, des publicités pour les livres du *Workers Book Shop*, parmi lesquels *Man's Hope*, d'un certain André Malraux... Dans ce contexte militant, l'objectif du concert est de montrer la continuité du jazz, avec le voisinage de chanteurs de blues et des formations situées aux avant-postes. Le signal est clair : le progressisme affiché des organisateurs et celui des musiciens se situe en héritage direct d'une tradition, et investit un lieu marqué par la distinction.

The New Masses Presents

AN EVENING OF AMERICAN NEGRO MUSIC

"From Spirituals to Swing"

(DEDICATED TO BESSIE SMITH)

FRIDAY EVENING, DECEMBER 23, 1938

Carnegie Hall

SEVENTH AVENUE AND 57TH STREET, NEW YORK CITY

Couverture du programme du concert de Carnegie Hall

Un autre concert mémorable a lieu dans ce même Carnegie Hall le 23 janvier 1943, avec la création de la suite de Duke Ellington *Black, Brown and Beige*, que l'on peut considérer comme une fresque historique de la communauté noire américaine.. Le concert ouvre sur *The Star Sprangled Banner* joué par l'orchestre d'Elligton. Cette fois, l'association du jazz et d'un lieu hautement symbolique apporte sa contribution, en pleine guerre, à la perspective d'intégration des Noirs à la nation.
Très différents, on s'en doute, apparaissent les concerts réalisés au Judson Hall, petite salle au confort très relatif, mais à l'excellente acoustique, située précisément en face de Carnegie Hall, en octobre et décembre 1964. Ils sont organisés par la « Jazz Composers Guild », et se présentent comme des concerts-manifestes de la « révolution d'octobre » du mouvement Free, marqué par l'expressionnisme musical et le rejet de tout académisme. La guerre du Viet-Nam est entrée dans une phase nouvelle avec le début des bombardements du Nord-Viet-Nam, Martin Luther King a été assassiné quelques mois auparavant, la situation ans les quartiers noirs dans les grandes villes est explosive. En dé pit de la proximité spatiale, on est vraiment très loin de Carnegie Hall.
Tous les concerts de jazz n'ont évidemment pas cette valeur symbolique. Le plus souvent, il s'agit de tournées nationales et internationales ne donnant pas lieu à des créations, mais à des exécutions d'un répertoire, où alternent des uvres enregistrées récentes et des reprises de succès, où l'auditeur averti reconnaît la première mesure, avec le rituel des applaudissements en fin d'intervention en solo, et le rappel quasi-obligatoire en fin de concert. Bien des musiciens ont été révélés lors de concerts de tournées, notamment dans les premières parties des spectacles. Au total, le concert est rassembleur du monde du jazz selon des codes certes différents de ceux de la musique classique ou du rock, mais qui les rejoint en tant que manifestation identitaire culturelle.

Le festival, variante démultipliée du concert

Le festival est au concert ce que le colloque est à la table ronde : il est organisé sur plusieurs jours, parfois généraliste et diversifié, parfois spécialisé, affichant la couleur : traditionnel, manouche, avant-garde, fusion etc. Le festival a aussi ses produits dérivés, ateliers, master classes, animations de rues, manifestations *off*, forums de discussion. Comme lors d'un colloque, on trouve des reprises de travaux antérieurs, mais aussi l'ouverture de pistes nouvelles. Les discussions sont passionnées, des contacts se nouent, des projets s'élaborent. La métaphore fonctionne à plein. Mais après tout, la géographie a aussi son festival. Le plus souvent, l'été est la saison des festivals, avec une prédilection pour les stations balnéaires, le festival de Newport, Rhode Island, ouvert le 17 juillet 1954, avant que l'appellation Newport Fesival se replie à New York en 1972 a pu servir de modèle avant son extension mondiale et sa diffusion hors des littoraux et des limites saisonnières. Face aux innombrables festivals d'ambition locale ou régionale, les grands festivals affichent les programmes internationaux les plus prestigieux, de Vienne (Isère) à Montréal, les manifestations étant soigneusement répertoriées dans la presse spécialisée, et figurant en bonne place dans les programmes culturels et festifs. Le festival peut se situer sur plusieurs lieux, comme les *Banlieues Bleues* qui dispersent les manifestations dans 18 communes de Seine-Saint-Denis, avec Pantin pour épicentre, tout comme le Grenoble Jazz Festival (sur 15 communes, jusqu'à Vizille et Bourgoin-Jaillieu). Plus que le concert, le festival est une rencontre avec les publics, où se côtoient amateurs avertis (fidèles, exigeants, prompts à l'enthousiasme, blasés, les portraits sont variés) et estivants néophytes aux réactions parfois imprévisibles. Le lieu du festival, du

point de vue de l'artiste, entre dans le cadre d'une tournée, suivant un itinéraire défiant la théorie des graphes, où l'on pourrait trouver quelque analogie avec le circuit des tournois de tennis ou des grands prix de Formule 1, ou les salons du livre et plateaux télévisés, où les auteurs viennent assurer la promotion de leurs ouvrages (mais dans le cas des festivals, les artistes reprennent les titres de leur dernier disque. Ils ne viennent pas pour en parler).
La couverture territoriale des festivals, en France notamment, s'est considérablement élargie. Toutes les régions ont leur festival de jazz, même si, pour des raisons d'affichage, des artistes étrangers à l'univers jazzistique sont présents, ce qui permet à la fois d'attirer un public , et de bénéficier de subventions, pour un art qui possède sa distinction par rapport aux « variétés » (ce qui peut entraîner des frictions avec les collectivités territoriales, à l'exemple des démêlées de Bernard Lubat et du Conseil général de la Gironde pour son festival d'Uzeste). Signalons enfin le paradoxe du festival de Marciac, chef-lieu de canton du Gers, né de l'action d'un véritable militant, Jean-Louis Guilhaumon, principal du collège qui a construit un festival devenu incontournable mais qui est aussi, grâce en partie à l'enseignement du jazz ayant permis le maintien du collège, un agent du développement local en milieu non métropolisé, et cela tout au long de l'année.
Les témoignages enregistrés rendent souvent compte de l'atmosphère conviviale, des passions du moment, des effets d'artistes ne résistant pas à la tentation démagogique. Ils peuvent marquer des émergences et des résurrections, comme celle de Duke Ellington en 1956 à Newport, ou encore être des lieux de cristallisations des tensions du moment, comme en 1965, toujours à Newport, avec le discours véhément d'Archie Shepp face à un public médusé. On dépasse ainsi le cadre du souvenir des spectateurs. L'élargissement du public le temps du festival ne signifie pas sa fidélisation, matérialisée par l'assistance aux concerts ou l'achat de disques. Mais cette diversification participe à l'oxygénation du petit monde du jazz.

Le monde clos du studio

Depuis le premier enregistrement de l'Original Dixieland Jass (sic) Band fin janvier 1917 dans les studios Columbia au coin de Broadway et de la 60ème Rue, l'histoire du jazz a été fortement liée à l'enregistrement en studio. Avec la disparition de sessions d'enregistrement à la radio, à destination d'un public en dehors de toute présence réelle, le studio est devenu le seul lieu de création jazzistique hors de tout public (limité aux proches, qui assistent « derrière la vitre »). Le studio d'enregistrement est un instrument de transcription de la musique, laquelle est toujours conçue en amont (Cugny, 2009, p. 70), même si de nombreuses compositions onr été élaborée juste avant l'enregistrement. Il se présente comme un lieu clos, indépendant de toute localisation, en pleine ville comme en milieu rural, passant du stress de la centralité de Power Station au calme du château de La Borie en Limousin. Les disques du label ECM possèdent un « son » nettement identifiable, attribué aux conceptions de son fondateur Manfred Eicher, quelle que soit la localisation des enregistrements (Allemagne, Norvège, Etats-Unis) et des ingénieurs. À l'inverse, Rudy Van Gelder est l'ingénieur du son le plus connu, célèbre pour son savoir-faire, critiqué aussi pour avoir en définitive imposé un « son maison » , notamment pour les enregistrements de compagnies indépendantes comme Blue Note ou Prestige. Installé à Hackensack, New Jersey, il déménage en 1959 pour Englewood Cliffs, N. J., en bordure de l'Hudson, dans un secteur encore rural à l'époque. Le studio, et son toit en ogive, offre les meilleures conditions techniques, et aujourd'hui encore, de jeunes musiciens comme Christian Scott se félicitent d'être enregistrés par Rudy Van Gelder.
Déconnecté de l'environnement local et de la présence du public, le studio d'enregistrement permet la plus grande concentration des artistes, ce qui n'empêche pas la spontanéité créative. Les comparaisons entre sessions de studio et prestations en public ne sont pas, dans le plus

grand nombre de cas, en faveur de ces dernières pour la qualité du produit. Les *alternate takes*, non retenues pour l'édition phonographique originale, sont publiées dans le cadre d'« intégrales », ou de *bonus tracks* des éditions en CD, en ajoutant même, ce qui fait un titre supplémentaire, les faux-départs des exposés de thèmes, ou les prises incomplètes. Parfois sans grand intérêt par rapport à la *Master take*, les prises rejetées se révèlent passionnantes pour mesurer les capacités de renouvellement instantané des plus grands improvisateurs. Le studio est donc aussi un lieu de travail d'élaboration de l' uvre, et l'amélioration des techniques permet de multiplier les manipulations, procédés que l'on retrouve aussi dans le rock ou l'opéra enregistré. À la fin des années 60, une étape est franchie par les enregistrements de Miles Davis, qui se présentent comme des séances de studio informelles, quelques indications sommaires sont fournies par le leader à ses collègues, les bandes tournant sans discontinuité. La matière sonore est ensuite retaillée au montage, effectué par le producteur Teo Macero, avec l'accord de Miles Davis. Ce qui, avec l'inclusion de fragments provenant de séances antérieures, constitue un produit qui défie la notion même d' uvre. Le studio est alors seulement le lieu d'une phase préparatoire à la construction du produit artistique.
Longtemps considéré comme secondaire dans le processus de création (le lieu d'enregistrement a longtemps été ignoré des renseignements discographiques), le studio révèle l'importance des conditions matérielles dans le développement du jazz. Les grèves de l'enregistrement comme celles de 1943 ou de 1948, ont exercé leur effet, en creux, sur la situation du jazz de l'époque. Lieu clos, le studio n'est cependant pas un monde aseptisé. Il peut être un champ de conflit entreparticipants, à l'exemple de la célèbre session du 24 décembre 1954 , où les conceptions de Miles Davis affrontent celles de Thelonious Monk , aboutissant au silence de ce dernier, silence qui a été à l'origine de nombreux commentaires et d'analyses. Le jazz *live* n'est pas réservé à la présence du public. Le studio est un lieu de vie artistique.

Il n'existe pas d'effet magique du lieu sur la valeur artistique. Le lieu apparaît en tant que contrainte, c'est-à-dire, par analogie avec la mécanique, comme grandeur caractérisant l'intensité des interactions (et non comme inconvénient à surmonter). L'examen distancié des productions ne permet pas de faire apparaître de détermination spatiale étroite. Le lieu participe à la mise en scène du jazz, et cristallise un instant dans la trajectoire de l'artiste. Plus globalement, le rapport au jazz contribue à la réflexion sur le lieu en géographie, de la catégorie au concept. Le *haut lieu* (Debarbieux, 1995 et 2003, Gentelle, 1995) du jazz à forte valeur symbolique est un espace-point (le *Village Vanguard*), mais aussi une ligne (la 52ème Rue à New York, la rue des Lombards à Paris), un réseau artistique territorialisé (Greenwich Village, Hermosa Beach à Los Angeles). Le rapport lieu-acteurs nourrit le débat sur la question du sujet et de son expérience dans l'espace des sociétés. Au total, l'ensemble des pratiques combinées de ses lieux, unités spatiales complexes, à travers leur évolution historique et leurs processus de transformation, est un élément constitutif de l'identité du jazz.

Billard François (1989), *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Hachette, 333 p.
Cugny, Laurent (2009), *Analyser le jazz*, Paris, ed. Outre Mesure, 576 p.
Debarbieux, Bernard (1995), Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique, *L'Espace géographique*, tome 24, nème2, p. 97-112
Debarbieux, Bernard, « Haut lieu », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, (J. Lévy et M. Lussault dir.), p. 448-449.
Gentelle, Pierre(1995), Haut Lieu, *L'Espace géographique*, tome 24, nème2, p. 135-138.

Porter, Lewis (2007), *John Coltrane. Sa vie, sa musique*, trad.française de Vincent Cotro, Paris, ed. Outre Mesure, 368 p.
Yowell Gers (1977), *liners notes* du disque *Apartment Sessions*, Spotlitle SPJ 146

© Les Cafés Géographiques - cafe-geo.net