



HAL
open science

Jazz ou musique de bastringue? Expertise puriste et radiomorphose du jazz – (1932-1949)

Lucas Le Texier

► To cite this version:

Lucas Le Texier. Jazz ou musique de bastringue? Expertise puriste et radiomorphose du jazz – (1932-1949). *Transversales*, 2020, Dispositifs et modalités de l'expertise, 16, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dispositifs_modalites_expertise/L_Le_Texier.html. hal-02496923

HAL Id: hal-02496923

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02496923>

Submitted on 3 Mar 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.

Jazz ou musique de bastringue ?

Expertise puriste et radiomorphose du jazz – (1932-1949)

Lucas Le Texier

RÉSUMÉ

Bien que la France ne fût pas le pays où l'histoire du jazz se fit, elle fût certainement l'endroit qui l'écrivit en premier (Chris Goddard, *Jazz Away from Home*, New York, Paddington Press, 1979, p. 139). Mais au lendemain de la Grande Guerre, le mot renvoie non pas à un style aux contours esthétiques bien définis, mais davantage à une réalité polymorphe, composée d'« un mélange de variété américaine, de “musique traditionnelle”, de ragtime instrumental, de jazz symphonique, de musique de danse [et] de gags vocaux, et de ce que les musiciens français des années 30 appelleront du jazz “pur nègre” » (Philippe Gumpłowicz, « Au Hot Club de France, on ne faisait pas danser les filles » dans Philippe Gumpłowicz, Jean-Pierre Klein [dir.], *Paris, 1944-1954 : artistes, intellectuels, publics, la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, 1995, p. 169), une métaphore de la modernité musicale aux accents syncopés dans l'Entre-deux-guerres (Pascal Ory, « 3. Notes sur l'acclimatation du jazz en France », *Vibrations, revue d'études des musiques populaires*, n° 1, avril 1985, p. 99).

Le Hot Club de France (HCF), une association d'amateurs-puristes, se constitue en 1932 avec pour but de défendre leur conception de cette musique : grâce au développement d'un dispositif complet et complexe, ils disqualifient une partie du réservoir musical qui constituait le jazz à l'époque pour ne valoriser que celui considéré comme « authentique », tentant de contrôler l'étiquette « jazz » et ses appositions. L'expertise de ces amateurs-puristes, relativement stabilisée à la fin des années trente, se retrouve contestée par l'émergence du dispositif radiophonique d'État à la Libération. Alors que les puristes cherchaient à l'identifier comme un art, la radio d'État redonne au jazz des évocations éclectiques. L'instabilité des acteurs et des programmes – auxquels le HCF participe –, la création de nouvelles émissions, l'incorporation de néo-producteurs, l'insertion du jazz dans des playlists musicales variées ou dans des spectacles de music-halls et télé-crochets radiophoniques font coexister de multiples représentations du jazz qui remettent en cause l'expertise du HCF.

La comparaison entre le dispositif du HCF et le dispositif radiophonique « ordinaire » (Emmanuel Pedler, Jacques Cheyronnaud [dir.], *Théories ordinaires*, Paris, EHESS, coll. « Logiques Sociales », 2013, p. 24), et les tensions nées entre l'appréciation puriste du jazz et sa radiomorphose, permettront de mettre en relief, par la coexistence de plusieurs régimes théoriques, la polymorphie de la musique de jazz et la (dé)construction de l'expertise du HCF des années trente jusqu'à la fin des années quarante.

SOMMAIRE

Introduction

I. Réseau d'expertise et exclusivité du jazz hot

- 1) Les jazzmen noirs-américains au centre du dispositif d'appréciation puriste
- 2) Le développement du dispositif du Hot Club de France

II. Les arrangements du dispositif radiophonique par le HCF

- 1) Retour et insertion à la radio (1944-1946)
- 2) Des récits musicaux aux débats musicologiques (1946-1949)

III. Une expertise contrariée (1944-1949)

- 1) Le jazz dans la programmation musicale. Une radiomorphose musicale indispensable au dispositif radiophonique
- 2) Orchestres maisons et animateurs américains à la radio

Conclusion

TEXTE

« Ce que les Européens appelaient “jazz” au sortir de la Première Guerre mondiale se composait d'un mélange de musique “traditionnelle”, de ragtime instrumental, de jazz symphonique, de musique de danse, de gags vocaux, et de ce que les musiciens français des années 30 appelleront du jazz “pur nègre” »^[1].

À la sortie de la Grande Guerre, le mot « jazz », de nature instable et polysémique, fait référence à un ensemble de styles musicaux et d'activités liés à l'*entertainment* français qui ne permet pas de le désigner comme une forme musicale.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la création par un groupe d'individus d'une association, le Hot Club de France (HCF), travaillant à la reconnaissance d'une façon spécifique de jouer du jazz et qui sera appelée le « jazz hot ». Cette « identification d'un art^[2] » est rendue possible par la stabilisation et la maîtrise d'une production musicale *via* l'édification de dispositifs de différentes natures. La construction d'un dispositif par le HCF doit permettre de répondre aux problématiques liées à la production, à la diffusion et à la réception de la musique de jazz. Nous entendons par « dispositif » le concept foucauldien qui permet de « penser les structures visibles et invisibles qui juxtaposent le pouvoir et le savoir^[3] » ; il permet aussi de mettre en lumière les jeux et arrangements en son sein, là où le concept de structure paraît plus opaque et davantage rigide.

Dans une histoire faite du jazz en France qui reste ancrée autour des membres les plus prestigieux de cette association – et de leurs héritiers –, il nous apparaît pertinent de questionner ce que le terme « jazz » recèle pour ceux-ci. Pour nous aider dans notre démarche, nous nous appuyons sur la définition du musicologue italien Franco Fabbri qui fait correspondre le genre musical à « un ensemble d'événements musicaux régulés par des conventions acceptées par une communauté^[4] ». Loin d'éradiquer les considérations sur le « son » pour définir un genre, Fabbri fait plutôt de lui un élément d'identification parmi d'autres, tout en montrant qu'il ne peut faire l'objet d'une attention exclusive pour définir un genre musical. Cette approche permet ainsi de

différencier ce qui relève d'un style musical – l'idiome musical et musicologique – et ce qui appartient au genre musical – qui évoque une communauté et des arrangements sociaux entre participants engagés autour d'un projet collectif. Notre propos ne consiste pas à disqualifier le goût musical, mais plutôt à montrer qu'un genre musical constitué et la production symbolique qui en découlent ne peuvent être exclusifs à l'idiome musical auquel ils se réfèrent. Si l'on suit cette logique dans notre cas, contrairement à ce qu'affirment les amateurs-puristes du HCF, le genre du « jazz hot » constitue « seulement » une des variantes possibles du jazz.

En d'autres mots, il existe d'autres discours sur le jazz qu'il faut repérer, en dehors de ceux du réseau du HCF et de leur expertise. On ne peut donc pas se contenter de qualifier les membres du réseau du HCF comme seulement des amateurs de musique^[5], mais comme des amateurs-puristes. Le puriste, c'est celui « qui est très soucieux de respecter les règles de l'art, d'atteindre un modèle idéal ; qui est très attaché à la pureté d'une doctrine^[6] ». Dans l'établissement d'un genre, le puriste semble être la figure qui garantit à la fois la recherche de conventions musicales de son goût et leur pérennisation. Pour ce groupe des années trente, le « jazz hot » n'est pas une forme de jazz, mais il correspond au jazz dit authentique, au « vrai » jazz^[7].

L'expertise de ces amateurs-puristes consiste alors en la « production de connaissances spécialisées^[8] », mobilisables lors d'une situation problématique, qui « requiert un savoir de spécialiste et qui se traduit par un avis^[9] ». L'une des manières d'interroger plus clairement cette expertise est de la mettre en relation avec le dispositif radiophonique et les « objets ou personnes qui [lui] résistent^[10] » ; les tensions qui y apparaissent, découlant de la nature instable de l'expertise^[11], permettent de mettre en exergue des discours et usages différents de la musique de jazz.

Je montrerai d'abord comment se construit le dispositif d'expertise du HCF dans les années trente et sa relative stabilisation à l'aide d'un appareillage éclectique^[12]. Dans les années trente, la question principale à laquelle l'association cherche à répondre reste celle de savoir si telle musique peut être appelée « jazz », et le succès de son entreprise va lui permettre de gagner en légitimité. Puis, nous verrons comment les puristes parviennent à s'insérer dans le dispositif radiophonique et à modifier les contenus qu'ils proposent pour distiller au mieux leur expertise. Enfin, nous nous attarderons sur la mise en ondes du jazz en dehors de ces émissions puristes, qui vient contredire l'exclusivisme d'un discours sur la musique de jazz qui ne serait tenu uniquement que par les puristes.

I. Réseau d'expertise et exclusivité du jazz hot

1) Les jazzmen noirs-américains au centre du dispositif d'appréciation puriste

Les amateurs-puristes de jazz hot fondent une association, le Hot Club de France en octobre 1932, qui a pour ambition de déployer un dispositif lui permettant de capter, contrôler et de distribuer la production musicale sur laquelle il se concentre. En effet, le HCF se dévoue entièrement pour une manière particulière de jouer du jazz nommée « jazz hot ». Il faut pour comprendre revenir à l'état du jazz dans l'Entre-deux-guerres. Au cours des années vingt, les orchestres de jazz façon Paul Whiteman ou Jack Hylton étaient très populaires en France. Ces groupes, composés de musiciens blancs, ont contribué à diffuser le jazz en proposant des sonorités moins tapageuses et plus consensuelles que la musique que l'on pouvait entendre dans les groupes de musiciens noirs-américains^[13]. Au-delà d'une transformation du son, le succès de ces orchestres de musiciens blancs (qui se réclamaient du jazz) a commencé à altérer

l'association du jazz comme une musique « noire » ; cette association empêchait le public français d'imaginer que les musiciens blancs pouvaient aussi pratiquer ce style de musique^[14].

Au contraire, le Hot Club de France réaffirme le lien qui unit les musiciens africains-américains avec le jazz par le biais du jazz hot, dont l'origine du style correspond d'abord à un style d'improvisation de groupe sans instrument(s) leader(s) en particulier^[15]. Le terme « hot » est ainsi utilisé par les musiciens eux-mêmes pour définir cet arrangement spontané comme le fera Louis Armstrong avec *The Hot Five* ou *The Hot Seven*^[16].

Mais au-delà de la composante musicale du jazz hot qui est appréciée par les amateurs-puristes du HCF, le « hot » vient aussi se définir contre le « straight », qui serait alors le jazz qui se joue « droit » et qui consisterait en une lecture stricte de la partition^[17]. Malgré les tentatives de définir les deux styles dans les années trente et quarante par celui qui est alors le chef de file du HCF, le critique Hugues Panassié, « c'est la composition des orchestres par des instrumentistes blancs ou noirs qui [va] détermine[r] presque systématiquement leur qualification comme straight ou hot^[18] ». La sensibilité puriste se manifeste alors dans la volonté d'isoler la musique hot à la suite de la frustration de constater qu'elle n'est qu'une partie, aux proportions jugées injustes, du réservoir musical que l'on sous-entend par jazz ; cette variation ne serait pas reconnue à sa juste valeur en étant mêlée et étiquetée à des musiques qui n'en seraient pas dignes.

L'association est d'ailleurs créée dans le but de promouvoir « toute initiative susceptible de servir la cause de la véritable musique de jazz » et, même si les membres ne sont sans doute pas tous aussi intransigeants sur les considérations esthétiques, beaucoup ont été marqués par le jazz des orchestres noirs-américains : Hugues Panassié s'est peu à peu orienté vers le jazz hot à la suite de rencontres avec des musiciens français (Christian Wagner, Philippe Brun) mais surtout grâce à l'américain Mezz Mezzrow et son admiration sans borne pour les jazzmen noirs-américains ; Charles Delaunay a été immédiatement charmé par l'orchestre de Duke Ellington découvert dans l'émission de Jacques Canetti sur le Poste Parisien^[19] ; Jacques Bureau, qui anime une émission de jazz sur la radio privé Radio L-L. (Lucien Lévy) à partir d'avril 1932 la compose uniquement à partir de disques fournis par Panassié^[20] ; Pierre Gazères évoquait son amour pour Louis Armstrong, Duke Ellington, Fletcher Henderson ou encore King Oliver^[21]. Le premier concert de Duke Ellington en France Salle Pleyel en juillet 1933 fut une expérience unique pour ces puristes^[22].

Car édifier un style à la manière de Panassié ne suffit pas à créer les conditions matérielles – et non simplement sensibles – pour l'apprécier. Pour se faire, les puristes doivent passer par la disqualification des autres expertises qui les empêchent d'orienter la production musicale où ils le souhaitent, et par la consolidation de leur propre expertise grâce à la maîtrise complète du medium nécessaire à la jouissance du jazz hot – c'est-à-dire le disque. En somme, lorsqu'est constatée l'insuffisance des ajustements dans les dispositifs existants – l'orchestre de jazz doit partager la scène avec l'orchestre de tango dans les dancings^[23], ou encore l'orchestre de jazz doit alterner son répertoire avec des morceaux *hot* et des morceaux jugés « sirupeux » ou « commercial » pour satisfaire le public –, les puristes développent un dispositif qui répond à leur sensibilité, une forteresse dont ils sont les seuls à connaître les rouages et qui leur permet de mettre en place les moyens concrets pour pratiquer leur amour pour cette musique.

2) Le développement du dispositif du Hot Club de France

Vers un monopole de l'organisation des concerts

Les membres du HCF disposent pour leurs premiers concerts en 1933 du sous-sol du disquaire de La Boîte à Musique à Paris. L'issue de chaque représentation est incertaine : certaines se soldent par une salle comble quand d'autres peinent à réunir le public et les musiciens censés jouer... L'association dispose dès 1934 de la petite salle de l'École normale de musique (250-300 personnes), et d'un public peu nombreux mais fidèle^[24]. Avec 76 concerts organisés entre 1933 et 1939, force est de constater que le Hot Club de France ne chôma pas au vu des moyens de l'époque^[25].

À côté de l'organisation de concerts, le Hot Club de France tente d'encadrer les pratiques des jazzmen français avec la formation de son propre groupe, le Quintette du Hot Club de France dont les deux musiciens les plus célèbres sont le guitariste Django Reinhardt et le violoniste Stéphane Grappelli. Rencontrant rapidement le succès à la suite de leurs premières représentations à partir de 1934, mais surtout grâce aux séances d'enregistrement chez Ultraphone réalisées par Charles Delaunay en septembre^[26], le Quintette réussit à proposer un jazz hot avec une orchestration originale composée de cordes et non d'instruments à vents ou de batterie, ce qui permet de faciliter son appréciation par le public français. La formation connaît un succès croissant en France et à l'étranger dans les années trente et pendant la Seconde Guerre mondiale^[27].

« *Intimidation culturelle* » et contrôle des corps, le jazz comme un art

Pascal Ory qualifie la mise en place du dispositif d'expertise du Hot Club de « procédure d'intimidation intellectuelle^[28] ». En effet, la constitution d'une expertise par le HCF passe par une disqualification progressive puis systématique des goûts du public, et de l'expertise des autres critiques musicaux, voire des musiciens. Panassié fustige le comportement inapproprié – cris, rires – ou les goûts incompréhensibles du public – goût pour le sirupeux, le « commercial^[29] ». Il attaquera également les critiques musicaux, notamment dans la revue de presse qu'il tient au sein de l'une des premières revues des années trente qui évoque le jazz – entre autres musiques de danse de l'époque – *Jazz-Tango*^[30].

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la fondation de leur propre revue consacrée uniquement à leur variation préférée du jazz : *Jazz Hot* est fondée en mars 1935. La fondation de *Jazz Hot* permet de répondre au besoin d'isoler le jazz hot des autres musiques de danse avec lesquelles il est associé dans *Jazz-Tango* – à la même manière d'Hugues Panassié qui tâchait de le définir musicalement pour en faire une forme musicale à part entière – ; et ensuite de contester l'expertise d'un jeune homme qui fait avancer par ses propres moyens la cause du jazz hot : Jacques Canetti. Ses rôles sont multiples, puisqu'il est directeur artistique de la compagnie discographique Brunswick, anime une émission de jazz sur le Poste Parisien – poste plus populaire que Radio L.L. où officie le HCF –, et devient l'agent pour les premières dates parisiennes de Louis Armstrong en novembre 1934 à la Salle Pleyel^[31] ainsi que son manager pour sa tournée européenne de 1934-1935^[32]. Lorsque Louis Armstrong quitte de façon inattendue l'Europe à la suite d'un problème de lèvres en janvier 1935 qui l'empêche de continuer sa tournée, Canetti va violemment attaquer le trompettiste dans les deux revues où il contribue, *Jazz-Tango* et la revue britannique *Melody Maker*^[33]. C'est à la suite de ces attaques contre Louis Armstrong d'une part, et à la rivalité entre Panassié et Canetti pour s'occuper des activités liées au jazz hot d'autre part que la revue *Jazz Hot* est créée^[34]. Alors que *Jazz-Tango* s'adressait d'abord aux groupes de danse français et à leurs musiciens, *Jazz Hot* voulait toucher les amateurs et les fans de jazz, un souhait qui correspondait à l'objectif du HCF d'éduquer les

goûts du public^[35]. *Jazz Hot* est alors une revue militante et consacrée uniquement à la musique de jazz dont les objectifs sont clairs : mener une « croisade en faveur du jazz^[36] » ; s’engager dans une « “ lutte pour la défense et l’illustration de la vraie musique de jazz”, en ne faisant “aucune concession musicale” et distinguer le jazz de la musique de variétés qui se par[ait] abusivement de ce nom à des fins lucratives^[37] ».

Pour se faire, *Jazz Hot* va se présenter dès le début comme une revue d’avant-garde. Le jazz se déploie au sein de « photos au parti-pris esthétisant^[38] », de dessins par Charles Delaunay, par le prisme cinématographique et surtout par celui de la littérature au détour de nombreux poèmes de la part des jazzfans. Si l’on y ajoute les influences artistico-littéraires de certains membres – Delaunay par sa famille, Panassié par sa fréquentation du groupe parasurréaliste *Orbes* ou encore Jacques Bureau par son appartenance au groupe littéraire *Réverbères* qui gravite entre Dada et surréalisme –, il est clair que le jazz et son geste sont rapprochés ou envisagés dans des pratiques qui les éloignent de la musique populaire de danse. En cela, la revue *Jazz Hot* répond très clairement aux ambitions d’anoblir la musique de jazz par ses rapprochements avec des formes artistiques d’avant-garde ou légitimes^[39].

Cette démarche de la part des membres du HCF peut se heurter également aux sensibilités des musiciens. Ce fut le cas lors de la formation d’un grand orchestre français, « Jazz à Paris » en 1941, par le tandem Charles Delaunay et le saxophoniste Alix Combelle^[40]. L’orchestre se concentre alors sur un répertoire de thèmes issus de l’ère swing. L’entente entre les deux hommes ne dura pas longtemps, car si Combelle se plaint de ne jouer que dans les music-halls et manifeste son désir de jouer dans des salles ou situations de concerts, Delaunay souhaiterait ne plus voir la formation se comporter comme un orchestre de danse et limiter les effets exhibitionnistes afin de « se concentrer sur la qualité musicale^[41] ». Le critique fustige alors de manière plus générale le commercialisme et le phénomène de vedettariat pendant la guerre qui a, selon lui, fait baisser la qualité du jazz ; de même, il affiche la volonté de conserver le label jazz et sa capacité à l’attribuer ou non, et conteste son apposition sur des orchestres qu’il juge indignes^[42].

Une expertise discographique qualitative et quantitative

Au-delà de la revue et de l’organisation de concerts, la maîtrise du medium disque et de ses enjeux par les membres du HCF constituent l’un des piliers de l’expertise des amateurs-puristes.

Le phonographe débute son insertion dans les espaces domestiques à partir des années 1890, mais le phénomène ne devient massif qu’après la Grande Guerre ; par son utilisation, il engendre la naissance d’un ensemble de techniques propres au dispositif discographique qui, une fois maîtrisées^[43], doivent permettre de « faire advenir l’émotion^[44] ». Avec l’arrivée de l’enregistrement électrique en 1925-1926, et la naturalisation de la nouvelle matérialité sonore qui y est associée^[45], l’idéal acoustique du disque ne concerne plus la reproduction à l’identique d’une salle de concert mais se spécifie à lui-même : les amateurs deviennent convaincus par l’« artificialité » du *son* phonographique, et en tirent des plaisirs différents et nouveaux *via* une sensibilité nouvelle développée auprès du dispositif discographique^[46].

Les disques de jazz hot étant une production marginale du marché musical, et les tournées des musiciens africains-américains sporadiques, les collectionneurs deviennent alors les autorités capables de fournir les moyens techniques et didactiques d’écouter et d’apprécier la musique hot^[47]. L’expertise des membres du HCF se fonde donc en partie sur leur capacité à réunir un nombre important de disques. Panassié commence à constituer sa collection en allant puiser dans

les catalogues des firmes états-uniennes tout en consacrant du temps pour connaître les données des disques en sa possession^[48] (leaders, interprètes, morceaux, solos, firmes, années, etc.). Idem pour Charles Delaunay, qui avait une collection impressionnante dès le milieu des années trente^[49] doublée, à l'instar de Panassié, d'une expertise hors-pair dans la (re)connaissance de ceux-ci et du personnel jouant sur les disques^[50].

Ces collections discographiques attirent un nombre important d'amateurs de jazz hot vers ceux qui les possèdent. Delaunay se charge même de monter une « bourse aux disques » initiée dans la revue *Jazz Tango* en 1934^[51] : elle permet de faciliter les échanges et recherches de disques pour les membres du HCF et de les recenser au passage – notamment les plus rares, ce qui permet de commander de nouveaux pressages de ceux-ci auprès des firmes phonographiques existantes^[52]. Delaunay sera même à l'origine de la première entreprise discographique, dont le but était de répertorier les morceaux de jazz parus et de préciser musicien(s), date(s) et lieu(x) des séances d'enregistrement^[53] : il sort la première édition de sa *Hot Discography* en 1936^[54].

Ce sont ces ressources qui ont rendu possible la tenue de causeries-auditions (ou conférences-auditions), première véritable activité régulière – hebdomadaire^[55] – du HCF parisien, et qui deviendra un modèle de référence pour les filiales provinciales. Ces conférences permirent de former et d'orienter le goût des auditeurs dans leur distinction entre le « bon » et le « mauvais » jazz, ainsi que de faciliter la diffusion des disques de jazz hot auprès de nouveaux publics^[56]. L'aboutissement de cette maîtrise du médium disque s'ancre par la création de la compagnie Swing, filiale de Pathé-Marconi, en 1937 présidée par Delaunay, auquel Panassié s'associe. Outre de nombreuses séances d'enregistrement nombreuses – 71 séances d'enregistrement pour 90 faces publiées entre 1937 et 1939 –, Delaunay et Panassié interfèrent dans le processus créatif, préfigurant le rôle de directeur artistique : en plus de suggérer des standards, des musiciens ou des instruments à enregistrer au sein d'une séance, ils n'hésitent pas à croiser le jazz avec de la poésie ou de la musique classique^[57] ; ces démarches prouvent une nouvelle fois la volonté du HCF de faire du jazz un art, en le mêlant de nouveau à des formes artistiques anoblies tout en l'éloignant des variétés.

Le HCF parvient à être le prescripteur d'un genre musical en France, le jazz hot. À côté de la section parisienne, les filiales provinciales se multiplient et l'association peut continuer ses activités – conférences-auditions, orchestres d'amateurs-membres, festivals – assez librement jusqu'à la fin de 1943^[58]. Le jazz trouva également sa place dans le programme radiophonique vichyste : Panassié et Delaunay seront présentateurs jusqu'en 1942 avant deux ans d'abstinence radiophonique, et diffuseront du jazz joué par des musiciens noirs-américains^[59] ; mais ce sera surtout au travers des prestations des nombreux orchestres français que le jazz résonnera pendant l'occupation^[60].

II. Les arrangements du dispositif radiophonique par le HCF

1) Retour et insertion à la radio (1944-1946)

Disparu au milieu de l'Occupation du dispositif radiophonique, le Hot Club de France ne va pas mettre longtemps à y revenir. Peu après la Libération de Bordeaux de l'Occupation allemande et la reconstruction sommaire du réseau radiophonique à la fin du mois d'août de 1944^[61], Frank Ténot, l'une des figures de la section bordelaise du HCF, obtient une émission tous les dimanches soir appelée *Du jazz en jazz*^[62]. En novembre 1944, c'est au tour de la section parisienne

d'obtenir une émission hebdomadaire à partir du jeudi 9 novembre 1944 avec *Hot Club Actualités*, de 18h15 à 18h30, animée entre autres par Charles Delaunay^[63].

Le retour d'une émission du HCF à la radio n'est pas surprenant, sachant que l'association disposait déjà d'un temps d'écoute à l'avant-guerre. Mais il y a également une raison pratique : avant la création de la discothèque centrale de la Radio en 1939, la Radio d'État louait l'ensemble des disques dont elle avait besoin. Dans l'immédiat après-guerre, la discothèque n'a pas rattrapé le retard entraîné par sa pratique de location d'avant-guerre^[64].

Faire appel à Delaunay pour Paris et Ténot pour Bordeaux afin d'animer des émissions permettait de suppléer à cette carence grâce à l'utilisation de leur collection de disques personnelle^[65]. La radio encouragea d'ailleurs cette initiative, par la présentation par Charles Delaunay d'un *Concert de disques* de Fats Waller, le mercredi 13 décembre 1944 entre 22h00 et 22h30^[66] ; cette expérience se répète un temps, avec la diffusion par exemple le mercredi 27 décembre 1944 à 22h00 d'un concert du chef d'orchestre Jimmy Lunceford^[67], puis du pianiste Teddy Wilson le jeudi 11 janvier 1945 de 17h00 à 17h30^[68].

En parallèle, Panassié et Delaunay écrivent des articles traitant du jazz au sein de l'hebdomadaire officiel de la Radiodiffusion française, *Radio 44*^[69]. On trouve dès le numéro 2 un article d'Hugues Panassié, (qui serait selon la revue l'un des chapitres du futur livre du critique « censuré » par les autorités allemandes) *La musique de jazz et le swing*^[70], en exclusivité pour l'hebdomadaire^[71]. Les dimensions prescriptives des amateurs-puristes se retrouvent dans le ton et le but de l'article ; Panassié tient à donner une liste indiquant seulement des disques de jazz qui serait d'une grande valeur, car la plupart des amateurs ont :

« [d'une part] une idée faite et souvent assez fausse de l'échelle des valeurs. D'autre part, musiciens ou mélomanes désireux de connaître le vrai jazz sont noyés au milieu de la masse d'enregistrements d'une valeur très inégale, et risquent de se faire une fausse idée de cette musique en la jugeant sur des disques de qualité inférieure^[72]. »

La liste comprend les productions de Louis Armstrong, Duke Ellington, Fats Waller, King Oliver, Bessie Smith, Earl Hines, Django Reinhardt et des disques de la marque *Swing*. Le lecteur est donc orienté vers le genre de prédilection du Hot Club, le jazz hot, dont la liste se compose en très large majorité de jazzmen africains-américains, et de disques du label maison du HCF, *Swing*. Au côté de l'article, un encadré précise qu'il y a la diffusion de *Concerts de jazz* toute la semaine exception faite du dimanche. Impossible de savoir la programmation précise puisque les grilles mentionnent seulement « Jazz » en guise d'étiquette stylistique, mais l'on peut supposer qu'au vu du format (une demi-heure environ) et du fait que cela soit évoqué dans un article du Hot Club de France, qu'il correspondra au *Concert de disques* animé par Charles Delaunay quelques temps après – et donc que le HCF renvoie une nouvelle fois ses lecteurs à son propre réseau de diffusion et d'expertise.

Le premier article de Delaunay apparaît dans le numéro 9 sorti à la fin de décembre 1944^[73] ; le critique y fustige la perte d'originalité du jazz à la suite de l'arrivée de musiciens blancs dans les années trente qui ont orienté cette musique « vers la catastrophe du jazz symphonique^[74] » ; il déplore tout autant la vogue du « swing », un terme qui désigne les artistes de chansons françaises ayant adopté l'idiome musical du jazz^[75]. Pour Delaunay, le « swing » comme ingrédient stylistique est maintenant répandu et ne peut plus être ce qui « distinguait immédiatement les musiques valables^[76] ». Au contraire :

« Il est exploité et truqué par les plus charmants volontaires de la bêtise et nous avons vu que les profiteurs mobilisent et contaminent les meilleures vedettes. On pourrait s’y tromper. Mais il faut compter avec les maîtres qui n’ont pas failli^[77]. »

Et ces maîtres-ci correspondent en partie à la liste établie par Panassié ci-dessus. Quoiqu’il en soit, les membres du HCF ne semblent pas ici modifier leur régime d’appréciation. Ils vont d’ailleurs riposter de façon plus ferme devant ce qu’ils estiment être un mauvais traitement radiophonique du jazz par la Radiodiffusion française.

2) *Des récits musicaux aux débats musicologiques (1946-1949)*

La « radiomorphose », c’est ce qui désigne la transformation d’une source extérieure dans la réalité propre à la radio. En cela, la radio est par excellence le « media-type », car elle a besoin pour exister de reproduire une réalité qu’elle enregistre : elle devient alors un idéal de la médiation sans transformation voire une sorte de « hi-fi social » comme l’expliquent Cécile Méadel et Antoine Hennion^[78]. Pour eux, la programmation musicale correspond à la reconstruction par la radio de son propre catalogue sonore d’après ceux envoyés par les compagnies discographiques, grâce à de multiples arrangements^[79].

Grâce aux archives de l’Ina (Institut national de l’audiovisuel), on peut accéder de façon partielle aux émissions qui ont été produites à partir de 1946, et ainsi s’interroger sur la manière dont les émissions au sujet de la musique de jazz furent menées. D’après notre analyse, nous pouvons différencier deux manières d’évoquer le jazz dans les programmes radiophoniques de la seconde moitié des années quarante.

Dans le premier cas, la musique garde une place centrale par rapport à la sobriété des commentaires de l’animateur ; ces derniers ont surtout une fonction transitionnelle entre les morceaux. Exemple avec l’émission d’Hugues Panassié, *Jazz 46*, à partir du 13 novembre 1946^[80]. Panassié aborde dans cette série quasi-exclusivement les musiciens africains-américains, et peut consacrer plusieurs émissions à un musicien en fonction de l’importance de celui-ci et de la taille de sa discographie. Si l’on n’a pas d’éléments précis sur la durée de cette série en 1946, on peut cependant observer dans les archives de l’Ina que cette série en 1948 (*Jazz 48*) et en 1949 (*Jazz 49*) durait entre 20 et 30 minutes. La musique occupe une place écrasante dans l’émission, Panassié ne se réduisant qu’à prononcer deux phrases entre les morceaux : une pour préciser le titre qui vient juste d’être diffusé ; une pour présenter le prochain, assortie d’un court commentaire esthétique, historique ou qui concerne le personnel du disque. Panassié peut aussi se contenter de présenter uniquement le prochain titre, réduisant encore plus l’intervention vocale du présentateur entre les titres diffusés^[81].

Second exemple, l’émission *Soirée à Harlem* de Henri Gedovius, alors connu comme animateur radiophonique et comme propriétaire du magasin de disque *The Music Shop* ; l’émission existait déjà sur le poste privé de Radio-Cité à l’avant-guerre et va se retrouver sur les grilles radiophoniques à la rentrée de 1945 du programme parisien, la seconde chaîne de la Radio^[82]. Les textes d’émission que nous avons pu nous procurer^[83] font état d’un programme diffusé sur la Chaîne parisienne, de 22h30 à 23h^[84]. L’écriture et la construction du programme relèvent du même acabit que les séries *Jazz 46* de Panassié. Pour les deux émissions qui concernent le pianiste Thomas « Fats » Waller, Gedovius débute son programme le 23 avril 1946 en lisant en introduction une courte nécrologie rédigée par Delaunay dans *Jazz Hot* ; le 30 avril 1946, il entame son émission en revenant sur l’éducation musicale de Fats Waller et sur ses talents de

compositeur. Ces deux émissions comprennent ensuite 8 titres, qui sont entrecoupés – sauf à de très rares exceptions où deux disques sont diffusés à la suite –, comme chez Panassié, de commentaires historiques, esthétiques ou sur les musiciens qui accompagnent Fats Waller.

Dans notre cas, ces disques issus des collections personnelles des présentateurs sont arrangés de façon à former des thématiques, autour de musiciens précis ; l'émission se construit autour d'un récit dont le présentateur est le garant de la bonne organisation et du bon déroulement. L'écoute musicale est prétextée par l'histoire contée du présentateur, garant des extraits sonores et des transitions entre ces derniers. Bien souvent, les sujets des émissions concernent des monographies de musiciens, mais d'autres thématiques peuvent être à l'œuvre, comme un sujet autour d'un instrument de musique en particulier^[85]. On comprend en écoutant ces émissions que le présentateur n'est que secondaire par rapport à la place du disque dans l'émission : ses interventions entre les morceaux excèdent rarement les 10 secondes, ce qui fait que l'émission est largement composée d'écoutes de disques. De plus, son propos ne forme qu'une mise en bouche pour la musique à venir : Gedovius, lorsqu'il lit la nécrologie de Fats Waller rédigée par Delaunay, diffuse dans le même temps en guise de fond sonore la version de « Rockin chair^[86] » du jazzman, un morceau à tempo lent qui esthétise la mort du pianiste au rythme de son piano et de son chant. Dans le même temps, cette juxtaposition de la voix de Gedovius avec celle de Fats Waller fait du présentateur ce lien particulier qui nous permet « d'accéder » au pianiste pendant l'émission. S'il s'efface pour laisser place à la musique, il est néanmoins indispensable pour l'introduire, et faire office de transition entre les disques. On se trouve alors avec une première manière de radiomorphoser le jazz : une émission radiophonique qui se compose d'un récit musical centré autour de l'artiste, jalonnée par/de ses disques, et dont le présentateur se porte garant du bon déroulement du programme pour que l'auditeur s'y épanouisse.

Cependant, une deuxième manière de radiomorphoser le jazz va s'établir à l'après-guerre. Cette conception va se rapprocher des considérations du poète Jean Tardieu, directeur du Club d'Essai, qui proposait de nouvelles manières de pratiquer l'art radiophonique : il ne fallait pas nécessairement chercher à présenter à tout prix des éléments artistiques et culturels avant-gardistes, mais tâcher de présenter d'une façon avant-gardiste des éléments qui n'étaient pas forcément d'avant-garde^[87]. En ce sens, le producteur André Francis arrivé au Club en 1946 et le musicien-critique-théoricien du jazz André Hodeir initient en 1948 l'émission le *Club du jazz*, qui s'inspire de *Le Club des amateurs de disques* (programme créé en 1946, qui prendra vite le nom de *La Tribune des critiques de disques*) ayant pour propos la musique classique^[88]. Dans les émissions que nous avons consultées au sein des archives de l'Ina (1948 et 1949), diffusées sur Paris-Inter, André Francis se cantonne au rôle de présentateur et d'animateur du débat tandis qu'André Hodeir introduit les extraits sonores et donne son avis avec l'invité pour l'occasion. Ces participants sont des collectionneurs de disque, et semblent être liés aux réseaux du Hot Club de France : Guy Montassut^[89] (collaborateur à *Jazz Hot* et saxophoniste dans l'orchestre de Boris Vian au Tabou), Léon Cabat^[90] (co-fondateur avec Delaunay et Albert Ferreri du label *Vogue* qui succède à *Swing*) ou encore Frank Ténot^[91]. L'émission, selon les extraits, dure entre 30 et 40 minutes.

Alors que les émissions *Jazz 46* d'Hugues Panassié et *Soirée à Harlem* d'Henri Gedovius mettaient le musicien au centre de l'émission avec un présentateur nécessaire mais effacé pour garantir le bon déroulement du programme, le *Club du jazz* inverse ce rapport hiérarchique. On continue de parler de jazz, mais ce sont les extraits sonores qui font maintenant office de transitions entre les échanges et les débats par les participants. Le propos n'est plus de raconter

une histoire afin de lier des extraits sonores dans une trame scénaristique, et ceci s'en distingue en deux points : d'une part, il s'agit de décortiquer le style d'un musicien. Ce dernier n'est plus au centre du programme car il se retrouve rapproché d'un panthéon d'autres artistes, un panthéon propre à chacun des interlocuteurs, où il peut être adoube ou critique selon les sensibilités du locuteur. D'autre part, l'émission colle à l'actualité et cherche à rendre visible le jazz qui se déroule *aujourd'hui* – il n'est plus question d'évoquer les vieux disques de Fats Waller, mais bien, par exemple, d'évoquer dans l'émission du 8 juin 1948 les premiers concerts du nouveau courant de jazz, le bebop, par l'orchestre de Dizzy Gillespie en février 1948 à la salle Pleyel^[92].

Ce format d'émission, qui se compose avec des gens issus ou en relation avec le monde de la critique de jazz, radiomorphose la querelle d'art, reproduisant avec les propriétés propres à la radio les débats autour des considérations esthétiques et des questions de légitimité d'une forme musicale. L'idée des controverses entre intervenants radiophoniques n'est cependant pas d'emporter la conviction – à l'instar de leur démarche face à ce qu'ils estiment être illégitimement qualifiés de « jazz » – mais plutôt de permettre que chaque critique expose son point de vue : les différences qui y seront exprimées doivent permettre à l'auditeur, « dont le plaisir musical est fait de jugements catégoriques qui l'autoproclament sujet de goût^[93] », de se trouver un porte-voix, une représentation radiophonique de lui-même^[94].

Précisons qu'au cours des années quarante, le dispositif des amateurs-puristes ne se limitera plus uniquement à la valorisation du jazz hot ; la scission du Hot Club de France en 1947 entre ceux qui accueillent le bebop comme une innovation jazzistique bienvenue et ceux qui le rejettent comme un courant déviant induit forcément des changements dans le dispositif des amateurs-puristes. L'enjeu à partir de la décennie ne sera plus seulement de diffuser au-delà des cercles de jazzfans le jazz hot ou le bebop, mais consistera surtout à utiliser le dispositif forgé dans les années trente et consolidé dans les années quarante pour être considéré comme *auctoritas* dans le domaine de la musique de jazz^[95].

III. Une expertise contrariée (1944-1949)

1) *Le jazz dans la programmation musicale. Une radiomorphose musicale indispensable au dispositif radiophonique*

Si l'on a pu rendre compte de l'insertion des puristes à la radio et de leur capacité à rendre radiophonique leurs débats de spécialistes, on ne peut s'arrêter à eux pour évoquer le jazz à la radio. Pour comprendre où nous souhaitons en venir, intéressons-nous aux premiers sondages d'écoute fiables (du point de vue de la méthode utilisée) datant de 1952 ; une enquête de l'Institut national de la statistique et des études économiques et du Service des relations avec les auditeurs de la Radio-télévision française, portant sur 3 778 possesseurs de postes déclarés, recherchait principalement les goûts des auditeurs et leurs préférences : si l'on n'a pas le classement de préférence exact pour la catégorie jazz parmi les 15 disponibles en tout, André-Jean Tudesq a cependant pris le soin de synthétiser une partie des réponses. À la question posée aux auditeurs afin de savoir si pour telle catégorie d'émissions il en fallait plus, autant, moins ou « ne sait pas », 52 % du panel s'accorde à dire qu'il faudrait moins de jazz, 23 % autant et 11 % plus. Pour donner un ordre de comparaison, ce même panel s'accorde à 54 % pour demander plus de chansons contre 5 % pour ceux qui en souhaiteraient moins ; en ce qui concerne les variétés, ils sont seulement 27 % à en demander plus, mais ils sont peu à en demander moins, 9 %... En

réalité, sur ce tableau, le jazz est la catégorie d'émissions où les auditeurs s'entendent le plus pour dire qu'il en faudrait moins à la radio^[96].

Cependant, on ne peut s'arrêter à cette analyse parce que ces étiquettes que l'on peut trouver dans les programmes radiophoniques ne signifient pas grand-chose. Par exemple, la plupart des playlists musicales mélangent plusieurs styles musicaux en les englobant autour de termes vagues comme « musique de danse » ou « variétés » : Cécile Méadel avait d'ailleurs déjà remarqué ce phénomène pour la radio des années trente^[97].

Si l'on veut réfléchir au jazz et à son existence au sein de la radio, on doit autant le cerner comme un genre musical à catégoriser qu'un idiome musical dans lequel un nombre important de productions artistiques vont puiser. L'analyse du dispositif radiophonique nous permet d'observer alors la juxtaposition des émissions qui concernent ce style musical et qui relèvent d'approches, de conceptions et de considérations multiples du jazz :

« Avant la radio, coexistent la musique du cirque et la musique des cours de piano, la musique militaire et le jazz, mais les espaces de recoupements sont limités, voire inexistantes. On ne la pratique pas au même endroit, il ne s'agit pas des mêmes gens, les professionnels, comme les amateurs n'ont pas reçu la même formation et n'appartiennent pas aux mêmes réseaux culturels, ils n'ont pas nécessairement les mêmes instruments, ils n'ont pas le même public, même s'il existe des regroupements. Avec la radio, le genre même de musique devient une unité [...]. Littéralement, on n'entend plus la musique de la même manière et on n'entend plus la même musique^[98]. »

En somme, ce que nous montre le dispositif radiophonique, c'est que d'autres acteurs, hors des conceptions et des conventions partagées par le réseau du Hot Club de France peuvent nous aider à saisir toute la dimension des représentations du jazz – par leur intérêt pour des « genres furtifs » (non légitimes ou canoniques), et/ou par leur pratique, travail, usages de la musique de jazz^[99].

Penchons-nous d'abord sur la fonction de liant que possède la programmation musicale entre les programmes parlés. Dans le Club d'Essai par exemple, les émissions de variétés « ont un double rôle », dont l'un est de « ménager des transitions entre des émissions d'une haute tenue mais parfois assez sévère^[100] ». Ceci explique l'existence de programmes courts comme *Improvisation jazz au piano*^[101] sur le Club d'Essai mais aussi des émissions sur le programme national ou parisien – *Un quart d'heure de piano-jazz avec Charles Henry*^[102]. La seconde peut être consultée et dure une quinzaine de minute : la musique y tient une grande place, puisqu'on y note simplement la présence d'une speakerine qui se contente d'intervenir entre chaque morceau pour présenter le suivant. Ce programme permet alors d'assurer la transition entre deux émissions plus longues, tout en ayant pour tâche de maintenir l'auditeur à l'écoute en lui proposant un temps musical, sans présentateur ni long discours^[103].

Le jazz peut aussi être utilisé au sein d'émissions radiophoniques pour faciliter la transition entre des rubriques. Noël Chiboust et son orchestre dans l'émission *Les jeux de la semaine* présentée par Saint-Granier et Arlette Peters^[104], font entendre un air de jazz énergique et bref (entre cinq et dix secondes) à chaque nouvelle épreuve. On voit ici comment la musique de jazz s'insère dans une programmation musicale, indispensable à la radio car elle lui sert de « point de repère, [de] marque de continuité et peut-être [de] signe de pause^[105] ». La musique permet de rendre compte à tous de l'état d'avancement d'une émission tout en participant à son dynamisme.

Si l'on distingue comme nous l'avons fait au préalable le genre musical du style musical, on peut authentifier le jazz dans le jeu des artistes français des années quarante comme un idiome musical

qui peut être utilisé/pratiqué pour une prestation/un morceau, sans pour autant qu'il soit exclusif au répertoire de l'orchestre^[106]. À notre sens, c'est aussi une des raisons – en plus d'une appréciation liée à la couleur de peau du jazzman – pour laquelle les amateurs-puristes du HCF n'ont jamais réellement considéré ces orchestres ou chanteurs français au même titre que les musiciens africains-américains : alors que leur dispositif d'appréciation puriste des années trente consistait à isoler la *variation préférée* du jazz qu'est le jazz hot que les amateurs-puristes retrouvaient dans les orchestres de jazz noirs-américains, les orchestres français de l'époque (Raymond Legrand, Jo Bouillon, Noël Chiboust, Jacques Hélian, etc.) l'ont inséré dans un répertoire musical éclectique.

C'est ce que nous montre l'émission de la *Kermesse aux chansons*^[107], d'une durée de 30 à 40 minutes. L'orchestre de Paul Durand, qui accompagne les chanteurs et chanteuses lors de cette émission musicale, se retrouve à alterner entre plusieurs styles musicaux : jazz (swing et symphonique), samba, et des ambiances musicales dont le style est difficile à caractériser – souvent une musique intimiste, à tempo lent, la voix de l'interprète et des réponses ainsi que des ornements par des cordes. Le jazz n'y est jamais seul, et n'a pas pour but d'être exclusif : en cela, il est d'abord assujéti aux chanteurs et chanteuses qui sont au centre de l'attention de l'émission. C'est ainsi que l'orchestre s'efface derrière les voix des interprètes, et que le jazz se mêle aux autres styles pour ne constituer qu'un pan des musiques d'une émission dite de variétés. Il participe au bon déroulement d'une émission qui fonctionne justement parce que cette dernière stimule et surprend toujours l'auditeur au travers de paysages esthétiques multiples. C'est grâce à l'observation de ce jonglage entre les styles musicaux opéré par les orchestres que l'on comprend d'une part que les catégories des émissions comme « musique légère » ou « musique variée » distillent un ensemble d'idiomes musicaux et que d'autre part, pour le chercheur travaillant sur le jazz, la seule étude des émissions estampillées de cette étiquette ou s'en revendiquant comme telle ne peut être suffisante pour comprendre la production, la diffusion et la réception de cette musique. Les catégories issues du sondage de 1952 ci-dessus deviennent caduques dans le sens où des émissions catégorisées comme « chansons » et « variétés » pouvaient donc comporter du jazz en tant que style musical.

Le succès de ces émissions peut aussi s'expliquer par l'accroche tendue à l'auditeur : celle qui correspond aux émissions de débats entre collectionneurs (le *Club du jazz*) nécessite au préalable une certaine expertise discographique et une connaissance du panthéon des jazzmen africains-américains adoué par la critique de jazz et/ou le réseau du HCF. Mais dans la *Kermesse aux chansons*, la proposition d'écouter du jazz est facilitée par son insertion dans un récit. L'émission fait correspondre le jazz avec les représentations auxquelles il fut associé dès son arrivée en France : la modernité d'une part, l'exotisme de l'autre^[108]. Ce lien est très clair lorsque Jacqueline Clair, la présentatrice, prétexte un voyage qui sert de fil conducteur pour l'auditeur. Après une « chanson paisible » de Pierre Malar, Jacqueline Clair vante le calme dans lequel nous nous trouvons et elle nous invite à écouter une chanson douce cette fois-ci chantée par Rose Mania :

« On ne peut pas laisser Pierre Malar seul avec sa chanson médiévale et sa mélancolie : on l'emmène ! Plus on est de fous, plus on chante ! Et cependant que ronronne le moteur de notre Torpedo de rêve... Aaah que l'on est bien dans cette brume légère, entourée de quatre horizons bien calmes, bien sages, silencieux, qui nous protègent de la ville grouillante, et de ses bruits, et de ses excentricités. Adieu le chahut des boulevards, les taxis, le métro, les sirènes d'usines... Vive le calme. Plus de be-bop, plus de festival du jazz, plus de swing déchainé ; nous sommes pour la douceur et la poésie. Et voici que nous arrive par le petit poste radio de notre voiture, la voix de la

Kermesse aux chansons, avec Rose Mania et une mélodie que nous espérons pleine de paisible tendresse » [lancement de la chanson “Le feutre taupé”].

Sous le registre donc de l’inattendu, c’est la chanson « Le feutre taupé », que Paul Durand reprend en l’arrangeant pour son grand ensemble en jazz, à tempo *medium-up*. Jacqueline Clair nous faisait espérer une chanson calme, on se retrouve avec un morceau qui nous ramène justement à la modernité : les rythmes de la ville, le travail (métronomique avec la référence temporelle faite à la sirène), les infrastructures et les transports, et la musique de jazz qui y est associé (le bebop, le swing déchainé, le festival). La chanson raconte l’histoire d’un jeune homme pressé (« *Il était très imprudent/Car il risquait de se faire écraser tout l’temps* »). Pour renforcer encore plus le lien avec la musique de jazz, une formule de scat^[109] revient à intervalles réguliers dans la chanson. Il y a donc un effet de surprise pour le spectateur, qui se retrouve avec une musique complètement différente de celle décrite au préalable par la présentatrice Jacqueline Clair.

Dans une deuxième chanson de l’émission, le jazz va être associé à l’exotisme. En effet, nous nous déplaçons cette fois-ci en bateau vers une contrée que la présentatrice décrit ainsi :

« Puisque nous voyageons paraît-il, d’après le texte de présentation, je ne vois pas pourquoi on se refuserait quelque chose. Le Morvan, la Vendée, les Pyrénées... Après tout, ça fait un peu voyage [payé ?]. Si nous prenions le bateau ? Parlez-moi d’un coin bien tropical, et d’un dimanche parmi les paillottes, au milieu d’une tribu de nègres géants, nourris de noix de cocos et de [?] de lions. Je vous présente Bongo : il a deux mètres de haut, un anneau dans le nez, et une ficelle pour tout pantalon. Je lui ai parlé des bienfaits de la civilisation, les boulevards, les métros, les grands magasins, mais... Il m’a ri au nez. On lui a déjà fait le coup paraît-il... Et voici ce qu’en pense à peu près notre Bongo » [lancement de la chanson “Civilisation”].

Après nous avoir dépeint un endroit empreint de l’imaginaire colonial^[110], Jacqueline Clair diffuse la chanson « Civilisation » chantée par les Sœurs Étienne – l’arrangement est très similaire à la version américaine de Danny Kaye avec les Andrew Sisters. En écoutant la chanson, on comprend que l’on se trouve au Congo (« *Mais Bongo Bongo Bongo/Moi pas vouloir quitter Congo* ») ; après qu’un missionnaire lui ait évoqué les « bienfaits » de la « civilisation », le personnage de la chanson, « Bongo », évoque les dangers et les vacarmes de la ville ainsi que ce qui correspondrait aux futilités de la vie moderne en comparaison à son existence qu’il jugerait à la fois plus simple et suffisante en dehors de la modernité.

Contrairement aux émissions de spécialistes où l’on suppose – voire attend – de l’auditeur qu’il possède des connaissances et une expertise sur le jazz, les émissions de variétés comme celle de Jacqueline Clair utilisent le jazz en invoquant les représentations qui y sont associées depuis le début de sa réception : la modernité (la ville) et l’exotisme (l’Afrique fantasmée et idéalisée). De plus, l’idiome musical du jazz est associé ici à des chansons françaises chantées par des chanteurs francophones, ce qui favorise la connexion entre l’enregistrement et l’auditeur français, facilitant pour ce dernier sa capacité à faire sienne une interprétation^[111].

Si l’on se réfère aux représentations que l’on se faisait du jazz après la Grande Guerre, sommes-nous si loin du polymorphisme évoqué au début, et ce, trente ans plus tard ? Dans un contexte où le jazz se retrouve mêlé à d’autres musiques qui forment ensemble un espace cohérent au sein des émissions de variétés, il n’apparaît plus aussi juste de le circonscrire aux émissions des spécialistes, ni de le recenser uniquement par ces émissions-ci. Quand on sait que les horaires de ces émissions de variétés s’insèrent plus facilement à des heures de grande écoute – et c’est

notamment le cas pour la *Kermesse aux chansons*, un dimanche midi^[112] – que les émissions des spécialistes^[113], que les disques (surtout américains) restent des denrées rares jusqu’à la fin de la décennie, et qu’un nombre d’auditeurs, bien qu’ayant des habitudes d’heures d’écoutes, avaient du mal à trouver « le nom du poste qu’ils écoutaient^[114] » au moins jusqu’en 1948, on peut se demander légitimement si la majorité de l’idiome musical jazz entendu à la radio ne provient pas de ces émissions de variétés.

2) *Orchestres maisons et animateurs américains à la radio*

L’enjeu est ici de comprendre comment le dispositif radiophonique et les arrangements en son sein constituent une première contrariété des critiques de jazz ; ces derniers voient leur échapper les appropriations de l’étiquette jazz, dans un monde où la critique prend une place importante :

« La critique est la discipline indispensable qui doit discerner dans la masse le gemme qui contient le diamant et que cachent souvent les éclats de quelque verroterie de bazar. La critique précède le Temps, qui mieux qu’un juge établit contre tous les jugements humains la juste échelle des valeurs^[115]. »

On voit déjà à quelle place se positionne le monde des critiques de jazz du HCF en France à l’après-guerre, plus ou moins en faiseurs de rois (du jazz). Comme l’observe le philosophe des sciences et épistémologue Ian Hacking sur son travail à propos de ce(ux) qui classifie(nt), « des gens qui étaient classés par des experts selon leurs propres critères d’experts se mettent à revendiquer cette expertise pour eux-mêmes. Ils déclarent qu’ils sont eux-mêmes les experts de cette catégorie de gens, la classe dont ils sont les membres^[116] ». Dans la logique d’une expertise reconnue et légitimée grâce aux branches du dispositif mis en place par le réseau du HCF, les membres de cette association se placent comme experts de leur « classe » – vocable propre à Hacking que l’on pourrait traduire ici par celle des « critiques de jazz » certes, mais surtout celle de la communauté jazzistique française. Puisque leur représentation du jazz ne correspond pas à celle proposée par le dispositif radiophonique, ils s’attaquent directement à celui-ci.

Dès le premier numéro de l’après-guerre, *Jazz Hot* consacre plus d’une page entière à sa rubrique « Radio » et évoque le sort du jazz au sein de la radio d’État^[117]. Il apparaît qu’il existe un fossé entre leur conception et ce que la radio nomme « jazz » :

« Les dirigeants de la Radio semblent trop s’imaginer que s’ils distribuent des “émissions de jazz”, les amateurs de cette musique devront être satisfaits. Il est vrai que dans leur esprit ils ne font aucune différence entre le jazz de qualité et l’autre [...] Il est regrettable que nous ayons à rappeler aux dirigeants de notre radio cette vérité élémentaire^[118]. »

Deux points sont abordés dans cet article : dans un premier temps, il s’agit de critiquer les orchestres régulièrement invités dans les programmes radiophoniques que *Jazz Hot* considère non pas comme mauvais mais dénonce le fait de les appeler ou de nommer la musique qu’ils font « jazz ». C’est ainsi que l’on ne donne pas assez de « moyens techniques^[119] » à Noël Chiboust pour qu’il puisse prétendre jouer du jazz ; Jo Bouillon est un « orchestre de scène parfaitement distrayant [...] mais la direction artistique de la radio [doit] savoir ce qu’elle peut obtenir d’un tel orchestre, c’est-à-dire des émissions de variétés, et non soi-disant [de] jazz pur » ; idem pour Camille Sauvage qui est peut-être « un chef d’orchestre de valeur et ses musiciens sont sans doute excellents, mais absolument pas dans le genre “swing” ». Selon eux, il suffit que le Radiodiffusion fasse preuve de bonne volonté pour que ces orchestres puissent produire du jazz... et cela passe par recourir naturellement au HCF :

« Il aurait été trop simple de faire appel à Hugues Panassié ou à Charles Delaunay, dont la compétence est mondialement reconnue^[120]. »

Cette citation nous permet de relier directement le point d'Hacking, illustrant une expertise qui devient auto-suffisante et qui se justifie par elle-même. En réalité, le véritable problème pour les critiques du HCF et les collaborateurs de *Jazz Hot* se personnifie chez deux présentateurs américains qui vont animer des émissions de radio sur le jazz, sorte d'ironie de l'histoire : alors qu'ils ont été peut-être les premiers à s'intéresser au jazz comme un genre musical^[121], à l'objectiver comme un art, à reconnaître le talent des musiciens africains-américains, avant la majorité des critiques états-uniens, ils sont à l'immédiate après-guerre dépossédés de leur expertise par ces mêmes américains blancs au sein du dispositif radiophonique.

Les cibles de ces critiques sont deux américains qui se font rapidement une place au sein de la Radiodiffusion française : Bravig Imbs et Simon Copans, d'abord engagés comme soldats dans les sections radios de l'*Office of War Information*, puis embauchés dans l'agence civile qui lui a succédé à la fin de la guerre dénommée *United States Information Service*^[122]. La mission principale de ces agences consiste à véhiculer une image positive des États-Unis dans la perspective de construire une relation de confiance avec les pays occupés ou libérés grâce à la production et la mise en valeur de programmes radiophoniques, de journaux, de magazines, de films, de programmes télévisuels, ou encore de photographies^[123]. Dès la rentrée radiophonique de 1944, Bravig Imbs se retrouve à animer et coanimer avec des animateurs(trices) français(es) un nombre d'émissions conséquent qui traite surtout de jazz (mais pas que) et ce, jusqu'à sa mort dans un accident de jeep en mai 1946. Mais les puristes le jugent très sévèrement vis-à-vis de ses connaissances musicales :

« Nous avons eu tous les orchestres de l'armée américaine, dont aucun poste américain même de la ville la plus reculée du quarante quatrième État ne voudrait... Il est vrai que la Radio française obtient leur concours gracieux grâce à l'infatigable M. Bravig Imbs, qui depuis bientôt un an s'acharne à nous imposer les "Snow Drops" qui ne valent pas un de nos orchestres amateurs [...] Il ne suffit pas d'appartenir aux Services d'Informations Américains, ni de lire "Esquire" pour connaître le jazz et surtout en parler... même à des Français !^[124] ».

D'ailleurs, Bravig Imbs a le droit à son article personnel dans *Jazz Hot* où les critiques vont railler ses connaissances en matière de jazz dans son émission *Initiation au jazz* – l'article s'appelant « Initiation... À M. Bravig Imbs^[125] ». Le pilier sur lequel le purisme et l'appréciation exclusive de ce réseau d'expert s'est forgé est doublement ébranlé par les façons de faire d'Imbs, qui regarde le jazz comme une « musique populaire américaine^[126] », faisant fi de l'antagonisme profond qui existerait entre le jazz blanc et le jazz noir pour les critiques de jazz français, mais aussi de sa spécificité en tant que forme musicale à part entière, et par la reconnaissance dont il bénéficie au sein du dispositif radiophonique alors que l'influence du HCF en son sein est réduite à peau de chagrin.

Il en sera de même pour le second américain, ami et collaborateur d'Imbs, Simon Copans. D'abord chargé des relations avec la Radio française pour le compte de *La Voix de l'Amérique* (*The Voice of America*) à la Libération, il est ensuite sollicité par la Radiodiffusion française pour diriger, entre autres, les programmes consacrés à la musique américaine^[127] et se voit confier sa première émission en 1947^[128] à la suite de la création de la station radiophonique Paris-Inter, *Panorama du jazz américain*. Cette émission mélangeait les styles musicaux : du jazz certes, mais aussi des negro spirituals, des variétés, de la country ou encore les musiques de Leonard

Bernstein et d'Aaron Copland^[129]. Cet éclectisme fut vivement critiqué par la revue *Jazz Hot* et ses critiques, notamment André Hodeir pour qui ce n'était pas une émission de jazz et que Sim Copans « ne savait pas très bien de quoi [il] parlait^[130] ».

Conclusion

Dans la deuxième moitié des années quarante, les conditions quant à l'exercice de la prescription culturelle pour le Hot Club de France ont changé. Avant la Seconde Guerre mondiale, l'expertise des membres du HCF se concentrait dans un espace plus restreint : des clubs de jazzfans qui profitaient et mettaient en commun des collections de disques ; une revue *Jazz Hot* qui comptait environ 1 500 souscripteurs sur les cinq continents^[131] ; *Swing*, un label discographique qui leur permet de produire des enregistrements répondant à leur vision du jazz ; la création de formations amateurs dans les hot clubs locaux, ainsi que l'organisation de concerts, dont les plus importants furent sans doute ceux de la section. Mais l'œuvre du HCF qui lui permet d'accéder à la postérité provient de la formation qui portait son nom et qui reste un des groupes les plus célèbres et influents dans l'histoire du jazz^[132].

À l'après-guerre, la radio apparaît comme un moyen parfait de continuer l'éducation du public au « vrai » jazz. Cependant, le dispositif radiophonique implique des contraintes qui vont fragiliser l'expertise des membres du HCF : d'une part, ils héritent la plupart du temps de plages horaires aux moindres heures d'écoutes ; d'autre part, ils sont en concurrence avec d'autres représentations et pratiques du jazz. Bravig Imbs et Simon Copans font du jazz une composante de la musique populaire américaine, et n'hésitent pas à diffuser la musique de jazz jouée par les musiciens blancs qui sont alors relégués dans les bas-fonds du panthéon jazzistique des critiques de jazz français ; quant aux orchestres dits de « variétés » ainsi que les chanteurs et chanteuses à la mode, ils font du jazz un élément de leur répertoire sans lui accorder l'exclusivité, ce qui contredit le dispositif d'appréciation puriste qui s'est justement constitué sur la jouissance exclusive du jazz hot. Toute l'entreprise qui animait dans les années trente le Hot Club de France, à savoir celle de séparer d'abord le jazz des autres musiques, mais surtout de faire de leur variation préférée du jazz le « véritable » jazz, est fragilisée par la nature même du dispositif radiophonique qui instaure un espace sonore commun et de partage.

En d'autres mots, le dispositif radiophonique nous permet de mettre en lumière de nouveaux discours sur le jazz et d'autres usages de celui-ci. Par ce biais, nous pouvons alors interroger sous quelles modalités l'expertise se joue, et par extension les enjeux liés à la prescription culturelle^[133] du Hot Club de France.

Un autre facteur, cette fois-ci interne, rentre en compte dans l'étude de l'expertise des amateurs-puristes : la scission au sein du Hot Club de France en 1947 participa à fragiliser la représentation unique de ce qui correspondrait au « vrai » jazz chez les amateurs-puristes ; celle-ci ne contribua pas cependant à poser immédiatement un nouveau regard sur les orchestres français populaires diffusés à la radio ou sur les émissions de Imbs et de Copans – au contraire, elle déplaça le regard une nouvelle fois sur les musiciens africains-américains qui créèrent le bebop.

En guise de point final, il faut à notre avis remarquer comment le dispositif radiophonique permet d'illustrer la capacité du jazz à tendre vers ce que la philosophe Agnès Gayraud appelle « l'utopie de la popularité », c'est-à-dire une musique qui s'illustre par une facilité apparente tout en étant en réalité sous-tendue par une complexité ne s'imposant pas à l'auditeur^[134]. C'est ce que nous permet de comprendre la radio : d'une part, en montrant que le jazz fait partie du langage des

orchestres dits de variétés sans être exclusif ; en observant son insertion dans des émissions de variétés au sein de trames scénaristiques, de récits musicaux qui évoquent la modernité et une certaine légèreté de vie en lien avec la fin progressive des pénuries et des privations de l'immédiate après-guerre^[135] ; et en cernant sa capacité à inviter à la danse sur des thèmes de chansons populaires (françaises ou américaines) qui pénètrent facilement les esprits. D'autre part, il permet à tout passionné de jazz de pouvoir se forger une connaissance profonde de cette musique qui se joue dans les capacités à reconnaître les morceaux, les interprètes, ou encore le disque qui est en train d'être diffusé ; et cette connaissance peut être mise à profit grâce à des émissions qui proposent des controverses esthétiques autour des éléments constitutifs de la musique de jazz à l'instar de l'émission du *Club du jazz*.

Ainsi, un des critères permettant au jazz d'être à l'apogée de sa popularité au milieu du XX^e siècle correspond à sa capacité à mettre à la disposition de tous des accroches pour l'écouter et l'aimer, et c'est ce que le dispositif radiophonique de l'après-guerre nous dévoile.

NOTES :

[1] Philippe Gumpłowicz, « Au Hot Club de France, on ne faisait pas danser les filles », dans Philippe Gumpłowicz, Jean-Pierre Klein [dir], *Paris 1944-1954 : artistes, intellectuels, publics, la culture comme enjeu*, Paris, Autrement, 1995, p. 169.

[2] Philippe Gumpłowicz, « 5. Le jazz serait-il de la musique ? Identification d'un art, 1930-1934 » dans *Musique et politique : Les répertoires de l'identité* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996 : <http://books.openedition.org/pur/24571>.

[3] Angelica Gonzalez, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges*, 20 | 2015, [en ligne], 1^{er} mars 2017, p. 2, disponible sur : <https://journals.openedition.org/marges/973>, page consultée le 3/07/2019.

[4] Franco Fabbri, « Music Taxonomies : An Overview », [en ligne], p. 12, disponible sur : https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview, consulté le 23/01/2019.

[5] Les amateurs sont « usagers de la musique (c'est-à-dire des pratiquants actifs d'un amour de la musique, que celui-ci passe par le jeu, la fréquentation d'un groupe, l'assistance au concert ou l'écoute de disques et de la radio) ». Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objet, pratiques de l'amour de la musique d'aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000, p. 51. Cette définition participe à annihiler l'opposition entre « amateurs » et « professionnels », car les deux manifestent des expertises dans des dispositifs techniques permettant de maximiser leur plaisir musical.

[6] « Puriste » (s. d.), dans CNRTL, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/puriste>.

[7] Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 143.

[8] Michel Castra, « Expertise », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, [en ligne] 1^{er} juin 2012, disponible sur : <https://journals.openedition.org/sociologie/1211>, page consultée le 01/09/2019. L'article est tiré de Michel Castra, « Expertise », dans Serge Paugam [dir.], *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? ».

[9] *Ibid.*

[10] Alain Quemin, Jean-Yves Trépos, « La sociologie de l'expertise », *Revue française de sociologie*, 1997, 38-1, p. 169.

[11] Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

[12] Il s'agit de voir, comme dans les dires de Jacques Cheyronnaud, quelle « organisation théorique d'orientations et de contraintes encadre la spécialisation de l'étiquette que nous avançons », Jacques Cheyronnaud, « Le genre artistique comme théorisation. Le Grand Récit du Music-Hall », dans Emmanuel Pedler, Jacques Cheyronnaud [dir.], *Théories ordinaires*, Paris, EHESS, coll. « Logiques Sociales », 2013 p. 171.

[13] Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & Londres, Duke University Press, 2003, p. 112.

[14] *Ibid.*, p. 25.

[15] Pour définir stylistiquement le *jazz hot*, je me réfère à la description de l'historien du jazz américain Ted Gioia : « Le moment le plus caractéristique dans ces enregistrements du début du jazz [*early jazz*] a lieu lorsque les instruments leaders, habituellement le cornet, la clarinette, et le trombone, engagent des contreponts spontanés. Le trombone joue dans le registre grave, fournissant une mélodie basse grave et délibérée ; la clarinette joue des figures musicales plus complexes, qui se composent souvent d'arpèges ou d'autres traits rapides sous les doigts ; le cornet sonne la plupart du temps dans le registre medium, jouant des mélodies moins élaborées que la clarinette, mais dynamise l'ensemble par les lignes mélodies swinguantes. » (ma traduction). Ted Gioia, *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 50. Citation repérée dans Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French...*, *op. cit.*, p. 155.

[16] Jeffrey H. Jackson, *op. cit.*, p. 155.

[17] Olivier Roueff, *op. cit.*, p. 129.

[18] *Ibid.*, p. 130. Il faut noter qu'Hugues Panassié est le premier auteur français, et sans doute le premier auteur tout court, qui tenta de définir le *jazz hot* d'une manière systémique avec *Le Jazz hot* (1934). Mais ses tentatives de définitions, motivées d'abord comme moyen de mettre à part le *jazz hot* des autres musiques, insistent surtout sur la capacité des noirs-américains à pouvoir jouer cette musique grâce à des qualités innées. Panassié va d'ailleurs confirmer sa pensée par *La Véritable musique de jazz* (1942), en se montrant encore plus enthousiaste à propos de la culture noire(-américaine) qui lui aurait apporté le jazz. Voir Jeffrey H. Jackson, *op. cit.*, p. 175-176.

[19] Charles Delaunay, *Delaunay's Dilemma*, Macon, Éditions W, 1985, p. 56.

[20] Olivier Roueff, *op. cit.*, p. 133. Roscoe Seldon Suddarth, *French Stewardship of Jazz : The Case of France Music and Culture* (Mémoire de maîtrise de musicologie – University of Maryland) [En ligne], mars 2008, p. 31, disponible sur : <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/8049>, page consultée le 03/11/2019.

[21] Félix W. Sportis, « Pierre Gazères. Il était une fois le jazz », *Jazz Hot*, 25 février 2010. Disponible en ligne : <http://www.jazzhot.net/PBEvents.asp?ActionID=67240448&PBMIItemID=14497/>.

[22] *Duke Ellington à Paris, L'Humanité, 4 août 1933*. Émission « C'était à la une », animée par Emmanuel Laurentin, diffusé le 15/09/2017, Paris, France Culture. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/cetaut-la-une/duke-ellington-paris-lhumanite-4-aout-1933>. Voir aussi Charles Delaunay, *op. cit.*, p. 81 ; Hugues Panassié, *Douze années de jazz (1927-1938). Souvenirs*, Paris, Corrèa, 1946, p. 107-119. Sur la perception d'un élément « noir » de la musique de jazz et sur ce que cela provoque chez ces premiers amateurs, voir Jackson, Jeffrey H., *op. cit.*, p. 92-97.

[23] Hugues Panassié, *op. cit.*, p. 16.

[24] Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 47.

[25] Ludovic Tournès, *ibid.*, p. 50. Il faut cependant remarquer que cela concerne largement Paris et la section du Hot Club issue de la capitale.

[26] Anne Legrand, « Musique », *Études* [En ligne], 2003/7 (Tome 399), p. 114-117. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-7-page-114.htm>.

[27] Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 50 ; Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 179.

[28] Pascal Ory, « 3. Notes sur l'acclimatation du jazz en France », *Vibrations, revue d'études des musiques populaires*, n° 1, avril 1985, p. 99, p. 101.

[29] « L'enthousiasme affiché par certains jeunes gens était même fort importun lorsqu'il se manifestait par des cris, des applaudissements en plein milieu exécution, soi-disant pour saluer les mérites d'un soliste, en réalité pour le plaisir de faire du bruit – de telle sorte que le passage suivant était impossible à entendre. Quant à ces gens qui rient bruyamment pendant les solos de trompette et de trombone de Cootie et de Tricky Sam et empoisonnent le plaisir des autres auditeurs, ce sont ces mêmes gens qui vous jettent des regards furibonds et vous traitent de malotru si vous êtes pris d'un fou-rire – cependant silencieux – devant les braillements et la bouche en cul-de-poule d'un ténor ventripotent poussant le grand air de la Tosca », Hugues Panassié, *op. cit.*, p. 113.

[30] *Ibid.*, p. 66. La revue se nommera ultérieurement *Jazz-Tango Dancing*.

[31] Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 47.

[32] Jeffrey H. Jackson, *op. cit.*, p. 184.

[33] *Ibid.*, p. 184.

[34] *Ibid.*, p. 184-85.

[35] *Ibid.*, p. 161.

[36] Charles Delaunay, *op. cit.*, p. 61. Repéré par Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 42.

[37] Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 42. Les citations sont tirées du numéro de *Jazz Hot* de novembre 1938.

[38] *Ibid.*, p. 43.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*, p. 75.

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*, p. 76.

[43] Cette maîtrise passe par la création de manuels, de revues d'amateurs et de réunions entre « gramophiles », qui deviennent alors « le lieu de débats sur le bien-fondé et les modalités d'une écoute à inventer ». Cf. Sophie Maisonneuve, « “La Voix de son Maître” : entre corps et technique, l'avènement d'une écoute musicale nouvelle, au XX^e siècle », *Communications*, 2007, 81, p. 51.

[44] *Ibid.*, p. 52-23.

[45] Le son de l'enregistrement électrique se caractérise par « un volume sonore inédit, un spectre harmonique nouveau (des timbres entendus comme des « bruits ») [et] des sensations inouïes ». La « naturalisation » de cette nouvelle matérialité sonore consiste à produire des ajustements dans le dispositif auditif (objets techniques, corps, dispositions de l'auditeur), nécessaire pour l'auditeur afin qu'il s'habitue à ce nouveau type de son. Cf. *Ibidem*.

- [46] *Ibid.*, p. 51-55.
- [47] Olivier Roueff, *op. cit.*, p. 144 et p. 146.
- [48] *Ibid.*, p. 138-139.
- [49] Félix W. Sportis, *op. cit.*
- [50] « Le disque tint une très grande place dans mon existence : simple auditeur, documentaliste, discographe, collectionneur ou promoteur de firmes phonographiques, je lui ai consacré, à une certaine époque, jusqu'à dix et douze heures par jour », Charles Delaunay, *op. cit.*, p. 226.
- [51] Olivier Roueff, *op. cit.*, p. 149.
- [52] Charles Delaunay, *op. cit.*, p. 230.
- [53] *Ibid.*, p. 238.
- [54] « Il ne suffisait pas d'isoler le hot, encore fallait-il le faire exister à travers ses musiciens. Panassié, suivi dans cette tâche par Charles Delaunay, entreprit un travail de nomination des musiciens, en un temps où aucune maison de disque ne s'avisait de mentionner les noms des musiciens qui figuraient dans les enregistrements », Philippe Gumpłowicz, 1996, *op. cit.*, pagination non spécifiée.
- [55] Ludovic Tournès, « Les Hot Clubs : des sociétés savantes au service de la diffusion du jazz », dans Ludovic Tournès, Loïc Vadelorge [dir.], *Les sociabilités musicales*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 1997, p. 108.
- [56] Ce mode de diffusion était nécessaire dans un contexte où les disques de jazz hot sont publiés pour la plupart aux États-Unis, rendant rares et chers leur disponibilité en France. Cf. Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 45.
- [57] Une lecture du poème *Fonds secrets* de Pierre Reverdy avec le trompettiste Philippe Brun ; un enregistrement par Django Reinhardt et les violonistes Stéphane Grappelli et Eddie South d'une partie du *Concerto pour deux violons en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach. Cf. Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 52.
- [58] Gérard Régnier, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 75.
- [59] *Ibid.*, p. 72-75.
- [60] *Ibid.*, p. 70-71.
- [61] Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision - Tome 2*, Paris, Comité d'Histoire de la Radiodiffusion - La Documentation française, 1994, p. 39.
- [62] Frank Ténor, *Celui qui aimait le jazz*, Paris, Fondation Frank Ténor / Édition du Lateur, 2009 [éd. originale : 1997], p. 83-84.
- [63] « Programmes de la Radiodiffusion française », *Radio 44*, n° 2, 5-11 novembre 1944. En décembre 1944, elle est diffusée le mercredi.
- [64] Je vous renvoie ici au post de blog que j'ai effectué sur la question : « Discothèque et pick-up américain », par Lucas Le Texier. Publié sur *Ondes de jazz*, 23/06/2019. URL : <https://ondesdejazz.hypotheses.org/50>.
- [65] Jean-Jacques Ledos, « Frank Ténor », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 75, Janvier-Mars 2003, p. 155.
- [66] « Programmes de la Radiodiffusion française », *Radio 44*, n° 7, 10-17 décembre 1944.
- [67] Charles Delaunay, « Jazz 44 », *Radio 44*, n° 9, 24-30 décembre 1944.
- [68] « Programmes de la Radiodiffusion française », *Radio 45*, n° 11, 7-13 janvier 1945, p. 14.
- [69] L'hebdomadaire change de nom en fonction de son année de publication (Radio 44 pour 1944, Radio 45 pour 1945, etc.).

- [70] Hugues Panassié, *La musique de jazz et le swing*, Paris, Corr a, 1945.
- [71] Hugues Panassié, « Pour une collection de disques de jazz », *Radio 44*, n  2, 5-11 novembre 1944, p. 8-9.
- [72] *Ibid.*, p. 8.
- [73] Charles Delaunay, 1944, *op. cit.*
- [74] *Ibid.* On appelle généralement « jazz symphonique » une musique qui mélange les techniques du jazz et de la musique classique. L'exemple le plus typique est la *Rhapsody in Blue* (1924) de George Gershwin.
- [75] Boris Vian, *En avant la zizique... Et par ici les gros sous*, Paris, Fayard, 1996 [1^{ère} édition : 1958], p. 171.
- [76] Charles Delaunay, 1944, *op. cit.*
- [77] *Ibid.*
- [78] Antoine Hennion, Cécile Méadel, « Programming Music : Radio as Mediator », *Media, Culture & Society*, n  3, juillet 1986, p. 287.
- [79] *Ibid.*, p. 286.
- [80] Jean-Jacques Ledos, Lise Mansion, « Le jazz et la radio, une union durable », *Cahiers d'histoire de la Radiodiffusion*, n  75, Janvier-Mars 2003, p. 51.
- [81] « Milton Mezz Mezzrow », *Jazz 48* [ mission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 06/02/1948, Paris, Programme national. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PHD86064829 ; « Louis Armstrong », *Jazz 48* [ mission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 20/02/1948, Paris, Programme national. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PHD86064830.
- [82] Gérard Regnier, « Jazz et société sous l'Occupation (1940-1944) », Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 78. Merci   Alain Gedovius, fils d'Henri Gedovius, de m'avoir transmis ce document. En plus du programme national, la radio d'état se dote d'un second programme appelé « programme parisien » en janvier 1945. Cette station se veut plus « légère » que sa grande s ur et propose un programme autonome par rapport à son aînée, composé de plus d'émissions de variétés et de musiques, en octobre 1945. D'abord réservée à la région parisienne, elle devient progressivement audible sur le territoire métropolitain au cours des années quarante.
- [83] Je remercie ici Alain Gedovius pour les documents et les informations communiqués à ce sujet.
- [84] Ceci est valable pour les émissions d'avril à mai 1946, selon les textes d'émission entre notre possession, qui sont diffusées le mardi soir. L'émission semble avoir été rabet e d'un quart d'heure par rapport à ses débuts, si l'on en croit la programmation radiophonique de la rentrée de 1945. Elle semble aussi avoir changé de jour, puisqu'elle était diffusée le lundi en octobre 1945. Cf. « Programmes de la Radiodiffusion française », dans *Radio 45*, n  51, 14-20 octobre, p. 12. Quoi qu'il en soit, *Soirée   Harlem* ne semble pas avoir été reconduite à la rentrée 1946 – bien que Gedovius anime encore un nombre conséquent de programmes à la radio d'état.
- [85] «  minents spécialistes du saxo alto », *Jazz 48* [ mission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française 1948, émission du 04/09/1948, Programme National. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PHD85009244.
- [86] Fats Waller, « Rockin'Chair' ». Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ixpKjJO-4qU>.

- [87] Robert Prot, *Jean Tardieu et la nouvelle radio*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 77.
- [88] *Ibid.*, p. 79 ; Pierre Fargeton, « Monsieur X... ou les années d'apprentissage d'André Hodeir », *Sken&graphie*, 3 | Automne 2015, p. 6, [En ligne], 30 novembre 2016, disponible sur : <https://journals.openedition.org/skenographie/1212> ; DOI : 10.4000/skenographie.1212, page consulté le 26/11/2018.
- [89] « L'Orchestre Duke Ellington », *Le Club du jazz* [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 11/12/1949, Paris, Paris Inter. Consultable à l'INAtèque, identifiant : PHD86039529.
- [90] « Charlie Parker : 1^{ère} partie », *Le Club du jazz* [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Télévision Française 1949, émission du 14/03/1949, Paris, Programme National. Consultable à l'INAtèque, identifiant : PHD86040684.
- [91] « Tribune autour des disques du commerce », *Le Club du jazz* [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 27/07/1948, Paris, Programme National. Consultable à l'INAtèque, identifiant : PHD86040517.
- [92] « Débat autour du concert de Dizzy Gillespie », *Le Club du jazz* [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 08/06/1948, Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, Chaîne non spécifiée. Consultable à l'INAtèque, identifiant : PHD86040468. Certaines émissions de Panassié peuvent néanmoins évoquer des actualités récentes ou à venir : c'est notamment le cas lorsqu'il présente les formations de Louis Armstrong et de Mezz Mezzrow à l'occasion de leur venue au festival de Nice de 1948.
- [93] Hervé Barbelin, Antoine Hennion, « 4. Désaccords parfaits : France Musique et la fabrication du goût », *Vibrations*, n° 3, 1986, p. 153.
- [94] Sur le modèle de la controverse radiophonique ayant pour objet la musique, voir Hervé Barbelin, Antoine Hennion, *ibid.*, p. 152-153.
- [95] Cela va notamment leur permettre de profiter des opportunités professionnelles qui naissent à la fin des années quarante et dans les années cinquante. Voir sur ce point Ludovic Tournès, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, 2001, vol. 617, n° 1, p. 123-124. DOI 10.3917/rhis.0110109.
- [96] André-Jean Tudesq, « L'audience de la radiodiffusion sous la IV^e République », dans Collectif, *Religion, société et politique : mélanges en hommage à Jacques Ellul*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 835-836.
- [97] Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Economica/INA, 1994, p. 316.
- [98] Cécile Méadel, *ibid.*, p. 329.
- [99] Emmanuel Pedler, Jacques Cheyronnaud, « Penser les théories ordinaires », dans Emmanuel Pedler, Jacques Cheyronnaud, *op. cit.*, p. 13-24.
- [100] « Le Club d'Essai de la Radiodiffusion française », note de présentation publiée dans le *Bulletin de Documentation et d'Information générale*, n° 6, septembre-octobre 1946, p. 49-53. Reproduit dans Pierre-Marie Héron, *La radio d'art et d'essai en France après 1945*, fonds Pulm, p. 284.
- [101] Émission évoquée dans une note de présentation pour la rentrée 1946 du Club d'Essai. Cf. Jean Tardieu, « Note pour Monsieur le Directeur Général, », Centre des Archives Contemporaines, 19950218, carton n° 26, dossier n° 1, *Club d'essai, directeur Jean Tardieu* ;

correspondance, rapports du service du Club d'essai à la direction générale (mars 1946-décembre 1953), note du 15 avril 1946.

[102] « Un quart d'heure de piano jazz avec Charles-Henry » [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 22/09/1946, Paris, Chaîne inconnue. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PDH85008874.

[103] Hélène Bousser-Eck relevait que ces petites séquences musicales, « de 20 à 25 minutes exécutées par de petites formations de variétés » étaient appelées des « intermèdes ». Voir Hélène Bousser-Eck, « La Radiodiffusion française sous la IV^e République : monopole et service public (août 1944-décembre 1953) », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Jean-Jacques Becker, Paris, Université Paris Nanterre, 1997, p. 643.

[104] « Les jeux de la semaine du 7 octobre 1945 » [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 07/10/1945, Paris, Programme Parisien. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PHD86031145.

[105] *Ibid.*, p. 326.

[106] Ainsi que l'illustre Catherine Rudent, le genre « chanson française » est un genre qui se caractérise par une collection de singularités plutôt que des conventions musicales définies. Le jazz eut un rôle prépondérant pendant les années quarante et cinquante. Cf. Catherine Rudent, « Chanson Française. A Genre Without Musical Identity », dans Gêrôme Guibert, Catherine Rudent (Éditeurs), *Made In France. Studies in Popular Music*, New York/Londres, Routledge, 2017, p. 148.

[107] « Kermesse aux chansons : émission enregistrée le 29 février 1948 » [Émission radio], Producteur, Paris : Radiodiffusion Française, émission du 29/02/1948, Paris, Chaîne inconnue. Consultable à l'INAthèque, identifiant : PHD85025176. Les extraits entre parenthèses dans le reste de cette sous-partie en sont issus, sauf indication contraire. Selon les notices écrites de l'Ina, adjointes aux archives sonores, l'émission semble avoir été diffusée sur les deux canaux principaux de la radio d'État, soit sur le Programme National le dimanche 25 janvier de 13h18 à 14h00 et sur le Programme parisien le dimanche 31 octobre 1948 entre 13h35 et 14h00.

[108] Pour un aperçu dans les années vingt, voir l'article de Isabelle Perreault, « De l'américanisme en France : le statut paradoxal de la musique jazz (1920-1930) », *Babel* [En ligne], n° 28, juillet 2013, disponible sur : <http://journals.openedition.org/babel/3513>, page consultée le 03/07/2019.

[109] « Style vocal, propre au jazz, qui consiste à remplacer les paroles par des syllabes dépourvues de signification, et choisies en raison de leur valeur rythmique et phonétique ». Cf. « Scat » (s. d.), dans CNRTL, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/scat>.

[110] Sylvie Chalaye, « Imaginaire colonial : fantasme et nostalgie », *Africultures* [en ligne], n° 43, décembre 2001, disponible sur : <http://africultures.com/imaginaire-colonial-fantasme-et-nostalgie/>, page consultée le 27/06/2019.

[111] Simon Frith, « Towards an aesthetic of popular music », dans Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously*, London, Routledge, 2007, chapitre 16 (p.257-273), p. 269.

[112] Selon les données sur les audiences qui émanent des sondages réalisés sous la IV^e République, trois temps fort d'écoute existaient : à 20h00 (70 % à 80 % des détenteurs de poste écoutait la radio), à 13h00 (50 à 60 %) et autour de 8h00 (entre 30 et 40 %). Le dimanche est un cas particulier, car il culmine de meilleur taux d'écoute que les autres jours de la semaine entre 9h et 11h et à 13h. Même si l'on ne peut développer ici, précisons que les émissions des critiques de jazz se déroulent à des heures souvent tardives par rapport aux émissions dites de « variétés »,

comme la *Kermesse aux chansons* qui se déroulait le dimanche midi, ce qui est plutôt un bon horaire pour avoir de l'audience. André-Jean Tudesq, *op. cit.*, p. 834-835.

[113] Voir le dossier « Un demi-siècle de jazz sur les radios francophones 1932-1982 », établi par Jean-Jacques Ledos, « Quelle place pour le jazz à la radio ? », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 75, Janvier-Mars 2003, p. 103.

[114] *Ibid.*, p. 834.

[115] Charles Delaunay, « La musique de jazz... Cette prostituée ! », *Jazz Hot*, n° 2, novembre 1945, p. 5.

[116] Ian Hacking, « Façonner les gens II », *Philosophie des concepts scientifiques* [en ligne], p. 389. Résumés annuels des cours donnés au Collège de France en 2004-2005 disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/ian-hacking/resume-des-cours.htm/>.

[117] Georges Brisson, « Le jazz et la Radio française », *Jazz Hot*, octobre 1945, n° 1, p. 13. Les extraits suivant en sont issus, sauf indications contraires.

[118] *Ibid.*

[119] *Ibid.* Toutes les citations du paragraphe sont issues de cet article, sauf indication contraire.

[120] *Ibid.*

[121] Il semblerait que le jazz aux États-Unis soit jusqu'à la Seconde Guerre mondiale moins proche d'un genre artistique délimité et largement accepté qu'un « segment du marché de l'*entertainment* musical au spectre esthétique large et relativement flou », Olivier Roueff, *op. cit.*, p. 30. L'historien du jazz James Lincoln Collier a cependant rejeté le mythe de Panassié qui se serait intéressé au jazz avant les critiques américains. Cf. *The Reception of Jazz in America: A New View*, New York, Institute for Studies in American Music, 1988, p. 2-3. Repéré par Jeffrey Jackson, *op. cit.*, p. 247.

[122] Voir Emmanuelle Loyer, « La “Voix de l'Amérique” – Un outil de propagande aux mains d'intellectuels français », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002, vol. 76, n° 4, p. 86-90, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-4-page-79.htm> ; et « Discothèque et pick-up américain », par Lucas Le Texier. Publié sur *Ondes de jazz*, le 23 juin 2019. URL : <https://ondesdejazz.hypotheses.org/50>.

[123] *OWI in the Eto. A report on the activities of the Office of War Information in the European Theatre of Operations. January 1944-1945*, p. 3. Document consultable au Fonds Simon Copans à Souillac, boîte « II-SC-13 : Plaquette : “O.W.I. In the European Theatre of Operations, January 1944 – January 1945” » ; U.S. national Bureau Of Standards (eds), *Federal Government : Civilian Agencies*, U.S. Washington D.C., Departement of Commerce Publication, décembre 1971, p. 277.

[124] Georges Brisson, « Le jazz et la Radio française », *Jazz Hot*, n° 1, octobre 1945, p. 13. Les extraits suivants en sont issus, sauf indications contraires ; « À l'écoute », *ibid.*

[125] Jean Michaux, « Initiation... À M. Bravig Imbs », *Jazz Hot*, n° 1, octobre 1945, p. 21.

[126] C'est l'un de ses titres d'émission.

[127] Jean-Jacques Ledos, « Sim Copans (1912-2000) », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 75, Janvier-Mars 2003, p. 133.

[128] Michel Laplace, « Sim Copans : une Voix de l'Amérique (1912-2000) », *Souillac en jazz*, disponible sur : http://www.souillacenjazz.fr/FR/_366_sur_le_site_de_jazz_hot.html.

[129] Entretien avec Sim Copans, conduit par Michel Oriano dans « “Play it again, Sim” : Sim Copans, ambassadeur de la musique américaine », *Revue française d'études américaines*, 2001/5

(Hors-série), p. 21, [En ligne], 01/05/2015, disponible sur : <https://doi.org/10.3917/rfea.hs01.0006>.

[130] Michel Laplace, « Sim Copans : une Voix de l'Amérique (1912-2000) », *op. cit.* Sim Copans avait déjà commenté cet épisode dans une interview donnée à *Jazz Hot* : Philippe Koechlin, « Sim Le Sage », *Jazz Hot*, n° 207, mars 1965, p. 19.

[131] Jeffrey H. Jackson, *op. cit.*, p. 191.

[132] *Ibid.*, p. 164.

[133] François Ribac, « La prescription culturelle en question(s) », dans *La prescription culturelle en question*, François Ribac [dir.], Territoires contemporains – nouvelle série [en ligne], 15 juillet 2019, n° 11, disponible sur : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/prescription-culturelle-question/Francois-Ribac.html>.

[134] Agnès Gayraud, *Esthétique de la pop et composition* : Set Séminaires MaMuPhi, 18 novembre 2017, IRCAM. Disponible en ligne : <https://medias.ircam.fr/x2330ee>. C'est ainsi qu'elle définit les « hits », une manière de montrer que les chansons les plus simples ne sont pas (forcément) des chansons faciles à écrire pour autant il n'y a pas d'équivalence entre la « facilité de la facture » et la « facilité de l'effet ».

[135] Jean-Pierre Rioux, « L'adieu aux larmes », dans Maurice Fréchuret, Laurence Bertrand Dorléac, Serge Guilbaut, Musée Picasso, 1946, *L'art de la Reconstruction*, Genève & France, Skira, 1996, p. 91-98.