

LE JAZZ, MONDIALISATION ET TERRITORIALITÉ

Joël Pailhé *

RÉSUMÉ. *Le jazz est aujourd'hui un phénomène artistique mondial. Sa diffusion inégale s'effectue aussi bien au niveau des créateurs qu'à celui de son public. Aux États-Unis, le rapport au territoire des musiciens de jazz est fortement lié à la dynamique des transformations artistiques, mais aussi à des dynamiques socio-économiques, dont la convergence constitue la territorialité du jazz.*

• ÉTATS-UNIS • ESPACE MUSICAL • JAZZ • MODÉLISATION GRAPHIQUE • MONDIALISATION • TERRITORIALITÉ

ABSTRACT. *Jazz has become a global artistic phenomenon, with an uneven distribution of artists and audience. In the United States, the relationship between jazz musicians and territory is largely conditioned by dynamics of artistic transformation, but also by socio-economic dynamics : the convergence of these factors makes up the territoriality of jazz.*

• GLOBALISATION • GRAPH MODELLING • JAZZ • MUSICAL AREA • TERRITORIALITY • UNITED STATES

RESUMEN. *Hoy día, el jazz es un fenómeno artístico mundial. Su desigual difusión se realiza tanto al nivel de los autores como al de su público. En los Estados Unidos, la relación al territorio de los músicos de jazz está fuertemente atado a la dinámica de las transformaciones artísticas, pero también a dinámicas socioeconómicas, cuya convergencia constituye el ámbito espacial del jazz.*

• ESTADOS UNIDOS • ESPACIO MUSICAL • JAZZ • MODELIZACIÓN GRÁFICA • MUNDIALIZACIÓN • TERRITORIALIDAD

«Le jazz est une forme de musique artistique qui vit le jour aux États-Unis grâce à la rencontre des Noirs et de la musique européenne». Cette définition, proposée par J. E. Berendt (1986), permet de situer un art dans sa dimension spatiale et de ruiner d'une manière que l'on voudrait définitive le mythe de la musique-du-peuple-noir-des-États-Unis. Sans qu'existe la moindre donnée statistique sur la «race» des musiciens de jazz, aux États-Unis et ailleurs, l'impression laissée face à la production actuelle est bien celle d'une majorité de «blancs» parmi les artistes professionnels reconnus. Le jazz n'est en rien une musique dite ethnique, en ce sens que son origine et son développement se sont toujours nourris d'apports extérieurs à une communauté et à un territoire identifiés, et que de nom-

breux musiciens dans le monde se sont approprié son langage, en apportant leur propre culture. Mais la mondialisation du jazz n'en fait pas une *World Music*, regroupant sous une uniformisation technologique des apports éclectiques de la variété internationales et de musiques traditionnelles (Martin, 1996). S'il est possible, dans le cas de la musique classique européenne, de dresser les contours d'une géographie (Lévy, 1994), la question spatiale est amplifiée dans le cas du jazz, dès le niveau du discours. Les mentions de lieux reviennent avec insistance, jusque dans les sobriquets des musiciens, surtout les plus anciens, et les diverses écoles sont fréquemment désignées en termes de «styles» localisés (Nouvelle-Orléans, Chicago, Kansas City, West Coast).

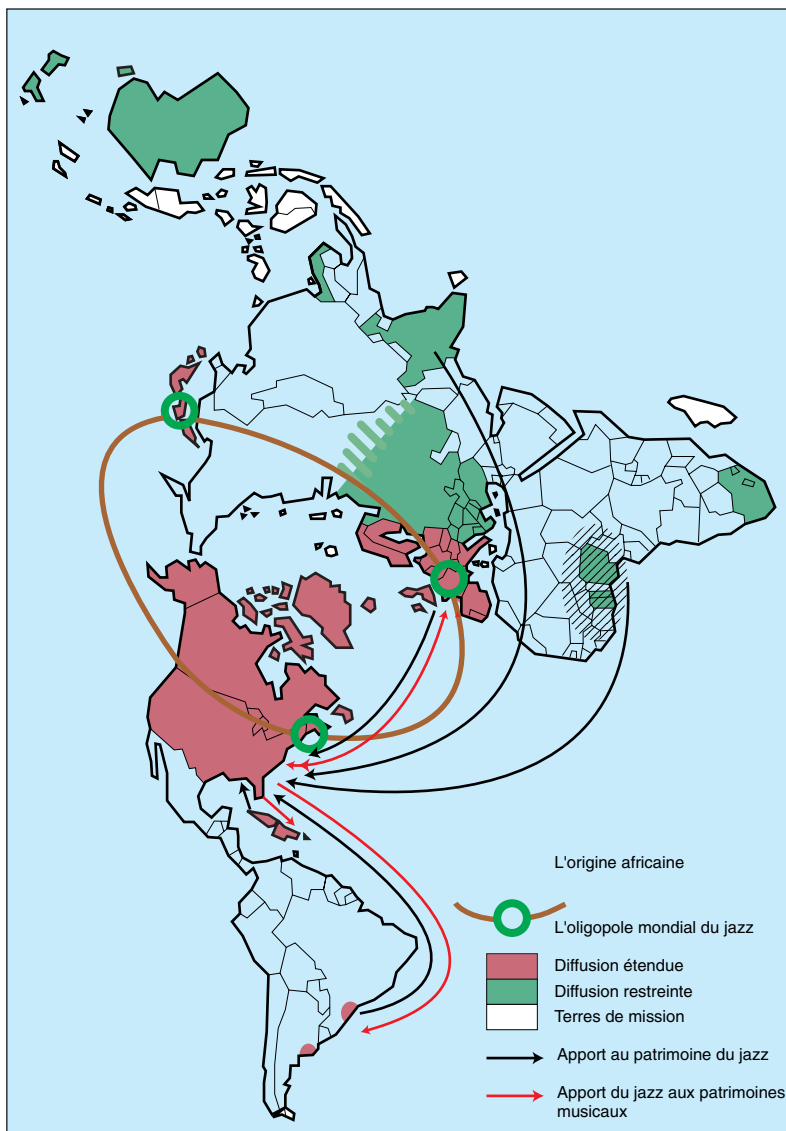
* Territorialité et identité dans le domaine européen (TIDE), UMR 6588 MIGRINTER-IERS-TIDE, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Esplanade des Antilles, 33405 Talence cedex.

Cartographie : Danielle Castex (TIDE).

Inégalités d'une mondialisation

La mondialisation du jazz concerne à la fois les artistes et leurs publics. On entend par là que le jazz n'est nullement confiné dans son aire d'origine. Dès les années 1920, sa diffusion s'est effectuée en Europe, et de très nombreux musiciens de grand talent sont apparus, créant une musique originale, en ne se contentant pas de reproduire les recettes des musiciens américains. Aujourd'hui, le magazine spécialisé le plus lu dans le monde n'est pas américain mais japonais ; les festivals d'été drainent des foules importantes en Europe, qui devient, avec le Japon, une terre d'élection des musiciens de jazz, qui sont aux États-Unis médiatiquement marginalisés. Surtout, de très nombreux artistes français, belges, britanniques, allemands, scandinaves, tchèques, sud-africains, vietnamiens, confirment le caractère non seulement mondial mais universel du jazz.

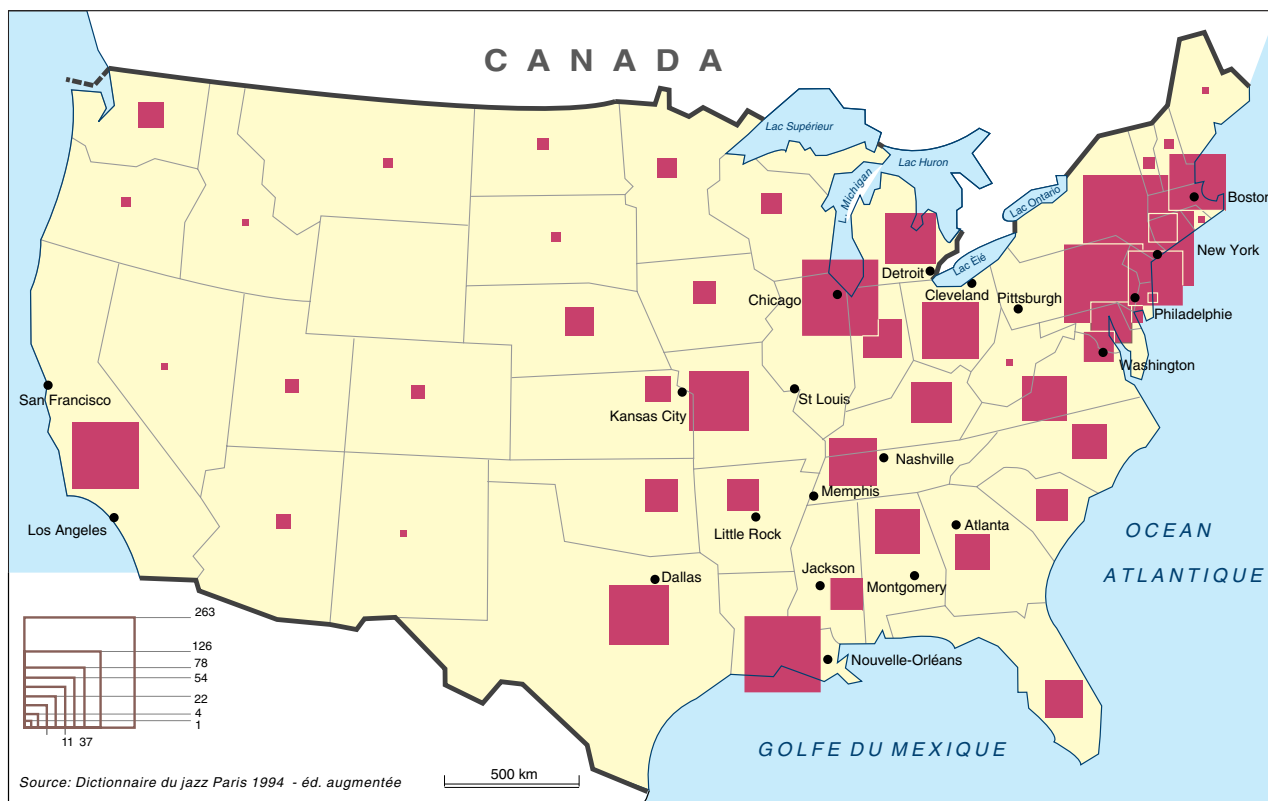
On peut distinguer (fig. 1) un véritable *oligopole mondial* du jazz, comprenant les États-Unis et le Canada, l'Europe occidentale et le Japon, occupant une position dominante dans la production artistique et la diffusion. On doit souligner ici le vecteur constitué par l'armée américaine, à la Libération et au hasard des bases de l'OTAN avant leur fermeture en 1966 (diffusion de disques, tels les légendaires *V. Discs*, destinés spécialement à l'armée, devenus objets de culte chez les amateurs, contacts avec des musiciens sous les drapeaux). Le monde caraïbe peut y être associé en raison de l'importance historique de son apport artistique. La Russie, la Turquie et les Balkans se situent en retrait, dans une zone de diffusion restreinte, bien que des musiciens de talent s'y soient révélés, ainsi qu'en Inde ou au Viêt-nam. En Amérique latine, le jazz est relativement peu diffusé, bien que, là encore, des apports à son patrimoine soient indéniables (musique brésilienne, tango argentin). Reste le cas de l'Afrique, terre de mission inattendue, le jazz étant réduit à des formes d'emprunts secondaires chez les musiciens, qui s'orientent plus fréquemment vers la *World Music*. La référence à l'Afrique chez les musiciens améri-



1. Inégalités d'une mondialisation

cains est essentiellement identitaire, et secondairement artistique. La relation Afrique-États-Unis ne fonctionne que dans un seul sens, alors que les rapports avec l'Amérique latine se caractérisent par leur réciprocity. Par contre, la diffusion du jazz en Afrique du Sud semble reliée aux conditions de la vie sociale de la population noire (mais on compte aussi de nombreux musiciens blancs), qui présente des similitudes assez grandes avec celles des villes américaines. L'exemple sud-africain fait apparaître ici le primat du social sur l'éthique.

L'Europe constitue un point d'observation privilégié de la mondialisation du jazz dans les dimensions territoriales de la



3. Lieux de naissance des musiciens américains de jazz (1871-1973)

Louisiane. Six seulement sont nés à New York. Dès le début du siècle, et cela pour chaque décennie, s'affirme le déclin de la Louisiane, la progression parallèle de l'Illinois et du Missouri d'une part, de New York d'autre part, signes évidents de la grande migration noire, qui prend sa plus grande ampleur avec le développement industriel de Chicago, précédant l'entrée en guerre des États-Unis en 1917, avant que la migration ne se déplace vers Detroit, la Pennsylvanie et évidemment New York. Les musiciens ont donc participé à cette grande migration sud-nord, donnant naissance à la ghettoïsation des villes du Nord (Wacquant, 1993). Par la suite, s'observe un mouvement de déconcentration des lieux de naissance et leur généralisation sur l'ensemble du territoire des États-Unis dans tous ses États (l'Alaska et le Wyoming exceptés), avec l'apparition de la Côte ouest, et le renforcement constant du pôle new-yorkais, qui compense le tassement de Chicago. Les lieux de naissance connaissent un glissement constant, avec la montée régulière de la Californie, et le renforcement de l'axe Detroit-Pittsburgh. Les cartes figurant dans l'atlas *This Remarkable Continent* (Rooney, Zelinsky, Louder, 1982), dressées pour les décennies 1900-1909 et 1920-1929

font apparaître l'amorce de ce glissement. Une constante demeure : les lieux de naissance des musiciens sont indifférents de leur « couleur ». Il existe certes une spécificité « blanche » pour la Californie, ou « noire » pour la Pennsylvanie, mais l'abondance des exceptions décourage toute prétention à une loi de répartition entre artistes blancs et noirs. En définitive, la carte des lieux de naissance des musiciens tend à se calquer sur la répartition de la population urbaine américaine.

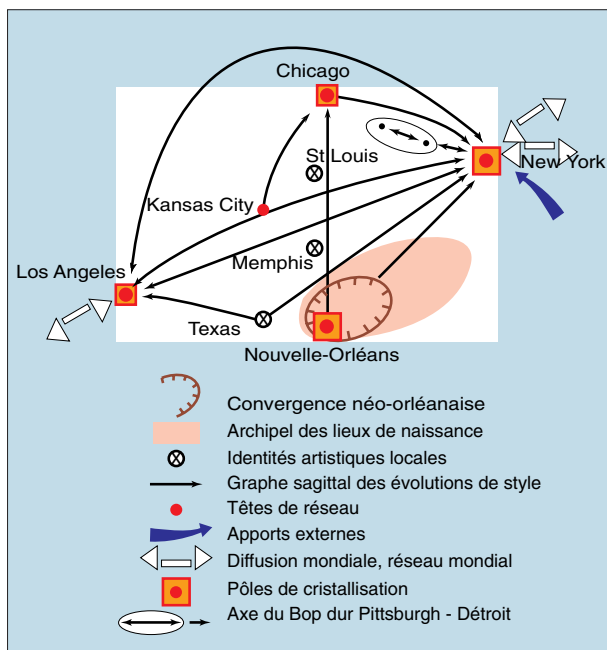
Dynamiques artistiques et socio-économiques

La diversité du jazz aujourd'hui est évidemment liée à son processus artistique qui voit se succéder des « styles » par accumulation. Mais précisément, chaque étape renvoie parfois de manière explicite à une notation spatiale : la Nouvelle-Orléans, Chicago, Kansas City, West Coast, Greenwich Village. Un modèle localisé des dynamiques artistiques (fig. 4) dans le territoire américain résume ce processus, à partir de l'archipel sudiste des lieux de naissance du jazz à la fin du XIX^e siècle convergeant à la Nouvelle-Orléans. L'évolution du jazz aux États-Unis se traduit par

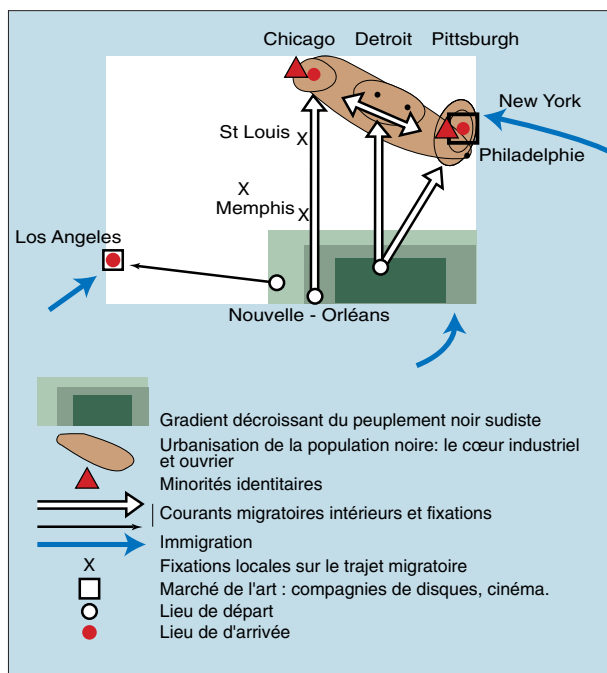
une série de graphes sagittaux appuyés sur des têtes de réseaux, comme Kansas City, ville fonctionnant comme un isolat au début des années 1930, avant la diffusion des éléments caractéristiques de son identité stylistique. À un échelon plus élevé, se placent les pôles de cristallisation comme Chicago et Los Angeles, New York étant à la fois un point de convergence, ainsi qu'un pôle d'impulsion et de diffusion avec une capacité de réceptivité des apports extérieurs, dont les plus évidents sont ceux des Caraïbes. À cela s'ajoutent des systèmes locaux, espaces-lieux de villes identifiées par une « école » (Saint Louis), aires (Texas), ou axes d'interactions dont le plus évident est constitué par les villes industrielles de Detroit et de Pittsburgh, à l'origine d'un traitement expressionniste « dur » du jazz au milieu des années 1950, contrastant avec les styles plus feutrés du « Cool » et de la « West Coast ». Le modèle localisé semble convenir à l'évolution du jazz jusqu'à la fin des années 1960, au moment où l'hégémonie new-yorkaise équivaut à une déregionalisation artistique, comme le montrent les déclinis de la Nouvelle-Orléans, de Chicago et de la West Coast en tant que lieux de production artistique identifiée. En fait, l'héritage des styles localisés se développe hors de leur aire d'origine, comme par exemple le primat du groupe sur l'individu dans le travail de l'*Art Ensemble of Chicago*.

Mais les dynamiques artistiques sont produites par des artistes, et dans un environnement socio-économique, non assimilable certes à une fatalité (comme celle des vertus apaisantes du climat californien sur la musique pratiquée !), dont les effets se traduisent sur la pratique artistique parfois sans médiation (fig. 5). La localisation de la population noire et ses transformations sous l'effet des migrations internes, avec des lieux de fixation sur les trajets migratoires est le premier élément d'une territorialité du jazz. Dans les villes, s'effectue la rencontre avec les artistes blancs, issus souvent de minorités immigrées depuis peu, pour lesquelles le choix assumé du jazz révèle une dimension identitaire et une forme d'intégration, indirectement assumée, à la société américaine (Irlandais, Italiens, Russes, Juifs Ashkénazes surtout), dont l'apport, avec les Cubains et Portoricains a été décisif à chaque instant du trajet du jazz. Los Angeles et New York sont aussi les lieux fondamentaux du marché du jazz, clubs, salles de concerts, studios d'enregistrements, sièges de compagnies de disques, ce qui renforce leur centralité.

Ainsi peut être proposée la représentation d'une territorialité américaine du jazz (fig. 6), résultante des deux composantes



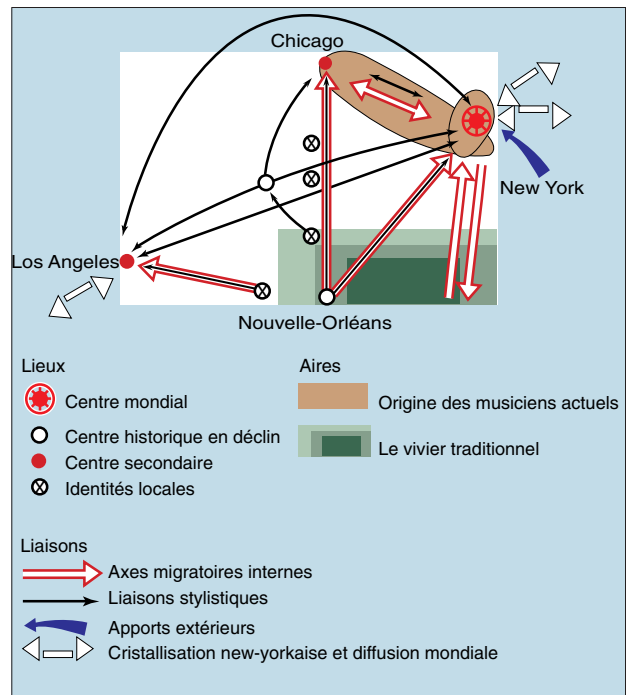
4. Dynamiques artistiques



5. Dynamiques socio-économiques

artistiques et socio-économiques. Apparaît dans son évidence l'importance du Nord-Est des États-Unis, qui confine à un rang secondaire aujourd'hui les anciens pôles de cristallisation comme La Nouvelle-Orléans, Kansas City ou

Chicago. Les termes de mondialisation et territorialité résumant la dialectique du jazz contemporain. Musique enracinée dans le territoire américain, mais liée à la centralité de la grande agglomération, comme le montre la cristallisation new yorkaise, son rayonnement mondial n'est nullement limité à la sphère des auditeurs-amateurs-consommateurs, ni à celle des musiciens, imitateurs ou créateurs authentiques. Mais ce rayonnement mondial s'est effectué hors des catégories de la diffusion d'une hégémonie culturelle américaine, les pratiques artistiques et la vie quotidienne des musiciens se situant dans une certaine marginalité (Newton, 1966, Becker, 1963, Billard, 1989), qui sied à une expression artistique reconnue, mais seulement en voie de légitimation. Sans tomber dans un dogmatisme de la subordination de l'expression artistique aux processus sociaux, le lien entre les dynamiques artistiques et les dynamiques socio-économiques se renforce considérablement dans le cas du jazz. La mondialisation du jazz n'est pas celle d'un produit d'exportation standardisé, précisément parce qu'elle résulte de la convergence de ses dynamiques spatiales, qui concourent à la construction de sa territorialité, aux États-Unis comme dans l'ensemble du monde.



6. Territorialité américaine du jazz

Références bibliographiques

ANQUETIL P., (dir.), 1996, *Eurojazz Book 96/97*, International Jazz directory, Paris.

BAILLY A., DOREL G., 1992, *Les États-Unis*, Géographie universelle, Paris : Belin.

BECKER H.S., 1985, *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, trad. française, Paris.

BERENDT J.-E., 1986, *Le Grand Livre du jazz (Das Grosse Jazzbuch)*, Paris : Éd. du Rocher.

BILLARD F., 1989, *La Vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris : Hachette.

CARLES P., CLERGEAT A., COMOLLI J.-L., 1994, *Dictionnaire du Jazz*, Paris : Robert Laffont.

LÉVY J., 1994, « Adorno, Vienne, Schönberg », *Espace Temps*, n° 55-56, p. 108-126.

MARTIN D.-C., 1996, « Who's afraid of the big bad world music ? », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 9.

NEWTON F. (pseudonyme d'E. HOBSBAWM), 1966, *Une sociologie du jazz*, Paris : Flammarion.

ROONEY J.F., ZELINSKY W., LOUDER D.R., 1982, *This Remarkable Continent. An Atlas of United States and Canadian Society and Cultures*, Texas A & M University Press, College Station.

WACQUANT L.J.D., 1993, « De la Terre promise au Ghetto », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 99, Paris.

CES LIEUX DONT ON PARLE

La croissance russe en 1997 : un résultat sans lendemain ?

Au début de l'année, quand les données sur l'évolution du PNB pour 1997 ont été publiées à Moscou, on a pu croire que l'économie russe était enfin sur la bonne voie. Après des années de récession brutale, on avait enregistré une croissance de 0,4%. La publication de ce chiffre encourageant déclencha cependant une vive discussion. Il prenait pourtant en compte l'importance de « l'économie de l'ombre », comme on dit en Russie, dont la contribution a été estimée officiellement à 25%. De bons esprits affirment qu'elle est

en réalité de 40%, voire davantage. On peut gloser à l'infini sur ce sujet et il fallait bien fournir une estimation.

On fit à l'époque remarquer que, malgré la modestie du chiffre, la façon dont il avait été obtenu était intéressante. La croissance était revenue malgré une poursuite de la baisse des investissements, ce qui est *a priori* paradoxal. C'était en fait un très bon signe : l'efficacité de l'économie s'accroissait, tournant le dos à la vieille fatalité du système économique soviétique, où l'on programmait des investissements gigantesques pour des résultats très modestes. La violente crise monétaire du mois d'août va sans aucun doute casser net cette timide reprise, au moment où la nouvelle économie russe semblait enfin faire l'apprentissage de l'efficacité. – Denis Eckert