

### 3. Le déclin des contre-cultures musicales (1960-1967)

[Dernière version du chap. 3, d'abord titré « Essor : le temps des micro-cultures »]

*« Le jazz était un lieu d'intersection entre des milieux très différents, dans le sens d'une mobilité sociale [...] Je me souviens que quand on voyageait à cette époque – on allait en auto-stop un peu partout – on cherchait tout de suite les boîtes de jazz [...] Il y avait un lien qui transgressait les frontières sociales, les frontières d'âge et de sexe. C'était un registre très convivial. »*

*Michel Thévoz, 17 mai 2017.*

A partir de la seconde guerre mondiale, le jazz a représenté en Suisse un courant important des musiques populaires, dont des cercles de passionnés recherchaient les arcanes avec assiduité. Il incarnait non seulement de nouveaux répertoires, mais aussi un son et une attitude inédits. De 1950 à 1970, les musiques populaires et leurs terrains de jeu ont évolué dans le sillage du jazz et de ses modèles américains, puis du blues revival et du mouvement beat, pour constituer peu à peu une scène musicale médiatisée différemment selon les régions linguistiques du pays. Nous présentons dans ce chapitre quelques étapes de l'émergence de cette nouvelle scène : le contexte politique et culturel du début des années 1960, les plateaux du jazz et ceux du beat, les premiers musiciens établis comme entrepreneurs, la découverte des musiciens de jazz sud-africains, le revival du blues, ainsi que les initiatives ayant mené à la création de festivals qui ont accompagné un déclin des contre-cultures musicales face à l'avènement d'un marché globalisé des musiques populaires. Ce chapitre se clôt sur l'analyse de performances qui témoignent de l'évolution des pratiques musicales durant cette période. L'ordre chronologique n'est pas toujours respecté, car les plateaux, les parcours personnels et les organisations étudiés se sont souvent chevauchés au plan diachronique.

En guise de prélude et à de fins de comparaison, nous proposons un aperçu des lieux d'expression, des pratiques, ainsi que du cadre esthétique et politique des musiciens de jazz actifs en Suisse durant la décennie 1950.

#### 3.1 La décennie 1950 ou les prémisses d'une reconfiguration

Les plateaux à disposition des musiciens de jazz n'ont pas fondamentalement changé durant cette décennie ; c'est la façon dont ils ont été investis qui dénote un premier mouvement d'autonomisation. L'essor du jazz amateur, auquel succède dix ans plus tard celui du mouvement beat, restent largement tributaires du marché de l'hôtellerie et de la restauration. Une scène musicale populaire n'est pas encore constituée au sens où l'entend Will Straw :

*« A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with others within a variety of processes of*

*differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. »<sup>1</sup>*

Au début des années 1950, les musiciens de jazz sont peu connectés en Suisse ; la plupart sont actifs sur un plan local et régional. Quelques-uns ont des contacts à l'étranger, tels que Pierre Bouru à Genève et Flavio Ambrosetti à Lugano. Les personnes passionnées par le jazz se réunissent en « Hot Club » ou « Jazz Club », cercles privés dont l'objectif est de promouvoir le « jazz authentique ». Ils s'engagent aussi dans la recherche de nouveaux terrains de jeu pour les musiciens qui partagent leur passion. Ils sont peu perçus dans l'espace public, et ne laissent à la postérité que peu d'enregistrements et de sources écrites, hormis quelques compte-rendus publiés dans la presse, la documentation de ces cercles privés, ainsi que les témoignages uniques en leur genre du festival de jazz amateur de Zurich, organisé dès 1951 (3.1.5)<sup>2</sup>. Quels étaient donc ces protagonistes, leurs conditions de jeu ainsi que les héritages qu'ils ont reçus en partage ?

### 3.1.1 Vers les « musiques jeunes » : anciens et nouveaux terrains de jeu

Durant les années 1950 apparaissent de nouveaux terrains de jeu qui ne sont ni des lieux de concert à proprement parler, ni des clubs dans la tradition du jazz, à savoir des établissements privés liés à l'économie de l'hôtellerie et de la restauration, dotés d'un plateau élaboré et d'un programme musical public. Ce sont soit des espaces à l'interface du privé et du public – des locaux associatifs ou des centres de loisirs –, soit des cafés ou des restaurants dont les gérants considèrent la musique comme un pôle d'attraction auprès d'une jeune clientèle. Les musiciens y jouent sur un plateau de plein pied, l'audience n'est donc pas en situation de concert. Les performances ont parfois lieu en matinée durant le week-end pour ne pas trop déranger le voisinage. Le destin de ces lieux fut le plus souvent éphémère, comme le montre une étude consacrée à la ville de Zurich<sup>3</sup>. Un des rares établissements qui a pu s'inscrire dans la durée, le restaurant *Atlantis* (Bâle, dès 1947), a joué un rôle pionnier dans la visibilité nouvelle des musiques populaires<sup>4</sup>. Quant au *Café Africana*, il a été un important foyer d'expérimentation musicale à Zurich de 1958 à 1968 (3.3.2).

Les espaces de jeu traditionnels étaient des salles réservées aux orchestres de variété et de danse emblématiques de la société du spectacle. Selon Jonathan Crary, celle-ci émerge au début des années 1930 et procède de la synchronisation du son et de l'image dans la production du cinéma, un changement de paradigme qui contribua à transformer l'attention du spectateur :

---

<sup>1</sup> In : Cultural Studies, Vol 5, Issue 3, 1999, 373.

<sup>2</sup> Certaines archives privées des Hot Club se retrouvent dans des legs de musiciens et organisateurs à des institutions publiques, notamment celles de Michel Denoréaz (1924-2013) et de Roland Delacrétaç (1930-2015) aux Archives musicales de la Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne. Il faut attendre la fin du vingtième siècle pour que soient publiés des récits de vie (voir la monographie de Gerd Haffmans consacrée à George Gruntz en 2002, ainsi que les mémoires de Pierre Bouru recueillies en 2003).

<sup>3</sup> Staub, Ueli, et al., « Jazzstadt Zürich », op. cit.

<sup>4</sup> Ouvert en 1947 par Paul et Kurt Seiler à la Steinentorstrasse, l'établissement déménage en 1959 au Klosterberg. Dès le début, les gérants misent sur des performances musicales et des spectacles de cabaret. Le restaurant Atlantis devient un des premiers terrains de jeu qui se démarque en Suisse des clubs de danse et de variété, tout en suivant l'actualité des musiques populaires. Voir Matti-Zünd, Lorenceau et Matti (1989).

*« The full coincidence of sound with image, of voice with figure, not only was a crucial new way of organizing space, time, and narrative, but it instituted a more commanding authority over the observer, enforcing a new kind of attention. »<sup>5</sup>*

La société du spectacle représente la trame de fond sur laquelle s'est inscrite en Suisse la pratique des jeunes musiciens de jazz. Même si leur passion commune pour cette tradition musicale laisse supposer une homogénéité des pratiques, son expression n'en diffère pas moins fortement en fonction des choix de vie et du contexte des protagonistes, au sens où l'entend Mark Slobin :

*« A more comprehensive methodology must be deferred until we have a better grasp of choice, affinity, belonging, and the intense interplay of all three, for a number of societies, in terms of several parameters: (1) the sphere of the individual (...); (2) the charm circle of the affinity group (...); (3) the overlapping, intersecting planes of multiple group activities that may range across a wide scale of magnitude, ideology and audience. To pretend to a clarity of analysis of any musical grouping, moment, style or context is to bypass this complexity for the sake of oversimplification or even outright essentialism. »<sup>6</sup>*

En dépit de cette hétérogénéité qui témoigne par ailleurs de la mobilité sociale offerte aux protagonistes du jazz, les passionnés de jazz se rejoignent sur un point : ils défendent le « vrai jazz » face à la musique commerciale, érigeant une frontière imperméable, sans compromis possible. Ils se distinguent en outre de la société du spectacle en investissant des lieux plus intimes que les théâtres et les casinos, tels que les cabarets ou d'autres salles modulables (cinéma, théâtre et danse), dont la fondation remontait au début du vingtième siècle. *L'Alhambra* de Genève, salle conçue à l'époque du cinéma muet, en est un bon exemple<sup>7</sup>.

Les premiers concerts d'orchestres américains ont eu lieu dans ces salles de spectacle conçues pour intégrer des mondes artistiques différents dans un cadre dédié à capter au mieux l'attention. Certaines performances ont eu lieu dans des espaces réservés à la musique classique, comme les concerts donnés par Louis Armstrong et son orchestre à la *Tonhalle* de Zurich et au *Théâtre Casino* de Berne lors de sa première tournée européenne en 1934, tournée qui a suscité un débat idéologique dans certains médias<sup>8</sup>. Louis Armstrong représente ici un cas de figure d'autant plus révélateur que son statut de « roi du jazz » a fait de lui l'icône d'une partie de la jeunesse européenne pendant et après la seconde guerre mondiale. Michel Thévoz atteste l'impact fondamental de sa seconde tournée européenne (1949) dont il fut l'auditeur au *Cinéma Métropole* à Lausanne :

*« La découverte du jazz a été pour moi d'une importance bien au-delà de la sphère musicale. C'était vraiment existentiel... Je suis né en 1936, et c'est juste*

<sup>5</sup> In : « Spectacle, attention, counter-memory » *October*, Vol. 50 (Autumn 1989), 102.

<sup>6</sup> Slobin, Mark, op. cit., 60.

<sup>7</sup> Construite par l'architecte Paul Perrin entre 1918 et 1920, avec un décor intérieur baroque et Art Déco, elle est dotée d'une scène profonde qui permet la projection de films accompagnés par un orchestre symphonique. Elle était tombée en déshérence avant d'être investie durant les années 1980 par les protagonistes de la nouvelle scène culturelle. Voir <http://www.ville-geneve.ch/plan-ville/salles-culturelles-polyvalentes/alhambra>, consulté le 6 septembre 2017.

<sup>8</sup> Pour exemple, dans son compte-rendu du 6 décembre 1934, le quotidien bernois « Der Bund » considère le concert de Louis Armstrong au Théâtre Casino de Berne comme une menace pour les valeurs de la culture occidentale (voir Steulet, 1989, 215).

*après la guerre qu'elle intervient, avec le concert de Louis Armstrong. J'habitais dans la tour Métropole à Lausanne, et Armstrong donnait son concert en bas, au Cinéma Métropole. J'ai pu y aller alors que je devais avoir treize ans. C'était un bouleversement pour des raisons personnelles : j'avais une éducation catholique, d'un père très autoritaire et moralisant, de sorte que la découverte du jazz... Même si cela paraît un peu raciste, c'était la découverte de la négritude. A savoir l'improvisation, le corps, la spontanéité : une revanche jubilatoire du corps sur l'esprit. Cela avait quelque chose d'immoral. »<sup>9</sup>*

Quelques années plus tard, les concerts des orchestres américains en Europe sont parfois soldés par des interventions policières censées réprimer la ferveur du public et prévenir les dégâts causés aux infrastructures, comme le relate Jean Vincent au sujet d'un concert de Lionel Hampton à Amsterdam en 1956 :

*« Pendant la première partie du programme, le public se contenta de quelques exclamations d'approbation, de balancements rythmés et d'applaudissements frénétiques entre les morceaux. Puis Lionel Hampton se tourna vers son orchestre et prononça le titre fatal 'Flying Home'. Deux minutes après, on dansait sur la scène, on sautait par-dessus les fauteuils, un flot de moins de trente ans se précipitait vers le vibraphone (...). Pâle mais digne, le directeur sortit des coulisses, les bras étendus en signe d'interdiction. L'orchestre se tut, mais Hampton et le public, emportés par le rythme, ne s'aperçurent de rien. Deux grands policiers surgirent alors de la salle, encadrèrent le chef d'orchestre ébahi et l'emmenèrent dans sa loge, où il passa les trois quarts d'heure de son arrestation à se demander ce qui lui arrivait. »<sup>10</sup>*

Durant les années 1950, la crainte d'une dégénérescence culturelle liée à une passion exclusive pour le jazz a laissé la place à une inquiétude face à l'engouement pour ce qui sera bientôt considéré comme les « musiques jeunes » et les « cultures jeunes ». <sup>11</sup> Par exemple, le concert donné par Louis Armstrong à Zurich en 1959 se termine par une nuit d'émeutes (3.2.1). A la fin de la décennie, il n'y a que peu de différences entre la réception des stars du jazz et de celles du rock'n'roll : les concerts de Bill Haley en Allemagne ont également vu s'affronter les auditeurs et les forces de l'ordre<sup>12</sup>.

Au plan idéologique, l'avènement des musiques jeunes s'explique par la position dominante des Etats-Unis depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. De là viennent désormais de nouveaux produits culturels – jazz, rock'n'roll, roman noir et cinéma –, qui consolident la position hégémonique des Etats-Unis dans la société du spectacle. Les promoteurs américains du jazz le considéraient alors comme le grand art populaire des

<sup>9</sup> Entretien du 17 mai 2017 avec Michel Thévoz (0' 00').

<sup>10</sup> In « Science et Vie » No 465, juin 1956, 49-57. Cet article intitulé « Le Jazz, un phénomène social unique... Un langage musical universel » s'ouvre sur le récit du concert donné par Lionel Hampton au Concertgebouw d'Amsterdam le 24 mars 1956. Voir aussi : <http://keepswinging.blogspot.ch/2008/06/police-stops-hampton-madness.html> (consulté le 27 décembre 2017).

<sup>11</sup> Selon Pierre Raboud, « Les cultures jeunes se sont développées dans l'Après-Seconde Guerre Mondiale dans une période qui se caractérise par une indépendance plus forte et de plus longue durée attribuée aux individus jeunes, que lors des époques précédentes. » In : « L'hiver des musiques jeunes : la Suisse avant la Pop (1960-1983) » 47. Rom, Loïc et Perrenoud, Marc (2018), La musique sous le regard des sciences sociales, Genève, Université de Genève (Sociograph – sociological Research Studies, 35).

<sup>12</sup> Notamment le 23 octobre 1958, comme le relate cette archive de la télévision allemande : <https://www.youtube.com/watch?v=kxN0xVDMgms> (consultée le 1<sup>er</sup> juillet 2019).

Etats-Unis, dont l'exercice et la représentation étaient réservés à un cercle étroit de musiciennes et de musiciens. Lorsque Louis Armstrong et son orchestre jouent en Suisse, les musiciens locaux ne sont pas autorisés à monter sur scène – tout comme durant les concerts du *Jazz at the Philharmonic* (3.1.2). Ce n'est que dans le cadre des nuits de jazz que les musiciens suisses ont pu partager la scène avec leurs idoles (3.1.3).

### 3.1.2 L'hégémonie culturelle des Etats-Unis

Promus ambassadeurs des Etats-Unis durant cette décennie, certains orchestres de jazz américains, comme par exemple ceux de Lionel Hampton, Duke Ellington, Dizzy Gillespie et Louis Armstrong, bénéficient du soutien du gouvernement américain, qui organise des tournées internationales et entretient un important réseau de médias censés défendre le monde libre face au danger communiste. Parmi ces médias, la chaîne *Voice of America* a eu un impact considérable, grâce notamment à l'émission quotidienne *Jazz Hour* de Willis Conover, diffusée dans le monde entier de 1955 à 1990. Conover a réussi à constituer un réseau de plus de 84 associations dédiées à la promotion du jazz des deux côtés du rideau de fer qui divisait l'Europe. Son succès a été emblématique pour la mondialisation du jazz durant la guerre froide :

« *Jazz sei nicht nur eine Musik, sondern auch eine musikalisch kodierte Weltanschauung, die zum aufrechten Gang und zum 'pursuit of happiness' verhelfen konnte. Insofern war er ein Vertreter der gängigen Modernisierungsthese, die die amerikanische Politik des Kalten Krieges prägte.* »<sup>13</sup>

Cette apogée du modernisme américain coïncide avec l'engagement culturel et social de certains mécènes qui ont fondé aux Etats-Unis des labels de disques, des agences et des périodiques dans le but de mettre en valeur l'héritage africain-américain et de promouvoir l'autonomie des musiciens de jazz<sup>14</sup>. Si leur enthousiasme correspond à celui des jeunes musiciens amateurs actifs en Europe et en Suisse, ils disposent d'un capital économique ainsi que des relations politiques qui leur permettent de créer et de développer leurs propres entreprises culturelles. Le fait que ces mécènes étaient parfois des opposants politiques dans leur propre pays fait partie des contradictions inhérentes à la réception du jazz en Europe, comme le montre l'exemple de Norman Granz (1918-2001), qui concerne plus particulièrement la Suisse.

Norman Granz est le créateur de *Jazz at the Philharmonic* et des labels discographiques *Verve* et *Norgranz* entre autres. Suite aux expériences réalisées par John Hammond en 1938 et 1939, et notamment le festival *From Spirituals to Swing*<sup>15</sup>, il avait proposé dès 1944 des concerts de jazz réunissant en grande majorité des musiciens africains-américains

<sup>13</sup> In : Ostendorf, Berndt : « Willis Conovers 'Voice of America Jazz Hour' Propaganda oder Subversion im Kalten Krieg ? ». Publié dans le recueil « Jazz : Pouvoir et subversion. Travaux de recherche interdisciplinaire multilingues ». Francfort et New York, Edition Pascale Cohen-Avenel, 2014, 149. Voir aussi l'entretien du 13 mai 2017 avec Franco Ambrosetti (27' 37'' – 31' 49'').

<sup>14</sup> Alfred Lion et Blue Note Records dès 1938, John Hammond en tant que producteur pour Columbia Records dès 1940, les frères Ertegun et le label Atlantic Records dès 1946, les périodiques *Down Beat* (1934) et *Esquire* (1938), pour ne citer qu'eux.

<sup>15</sup> Il s'agissait de la première manifestation collective dédiée aux musiques populaires africaines-américaines et organisée sur la scène du Carnegie Hall de New York. Elle a eu lieu deux années de suite, le 23 décembre 1938 et le 24 décembre 1939, réunissant Count Basie et ses musiciens, Benny Goodman et ses musiciens, James P. Johnson, Sister Rosetta Tharpe, Gene Ammons et Big Bill Broonzy pour ne citer qu'eux.

dans des salles réservées d'ordinaire à la musique classique. De formation marxiste, militant du mouvement pour les droits civiques des africains-américains, il a fait partie depuis 1952 des écrivains, cinéastes, dramaturges et acteurs culturels harcelés dans le cadre de la politique anticommuniste du gouvernement étatsunien. Ce contexte défavorable, couplé à la mondialisation du jazz dans le contexte de la guerre froide, l'ont conduit à déplacer en 1959 le siège social de son entreprise à Lugano :

*« 'In America I was a manager, but here I am an impresario', Norman Granz said in May 1960, two years after he had revealed his intentions to carve out a still larger slice of the European concert business. In doing so, he was benefiting from his understanding at the time that American entertainment and culture on a broader scale were following jazz in search of markets abroad, in no small part because of his efforts. Jazz would always be at the heart of his passion, but that did not stop him from plugging other musical acts into the circuit he had developed. »*<sup>16</sup>

Le réseau européen de Norman Granz a constitué le socle sur lequel se sont appuyés plus tard les organisateurs de concerts en Europe et en Suisse, et notamment le l'agence Lipmann+Rau en Allemagne (3.3.1) et le *Montreux Jazz Festival* (3.5). En Europe occidentale, les musiques jouées sous l'étiquette jazz sont ainsi reçues, non seulement comme un produit labellisé *American Way of Life*, mais aussi comme l'art populaire des africains-américains, dont les musiciens tentent de s'approcher et de s'inspirer par écoute et immersion. Sur ces bases, les cercles de jazz se sont organisés, non seulement en fonction de leurs affinités idéologiques propres, mais aussi en fonction de leur rapport particulier à la tradition de ces musiques. Ceci explique l'hétérogénéité des mouvements de relocalisation animés par les musiciens suisses, qui n'ont ni écouté ni entendu la même musique selon qu'ils habitaient à Genève, à Berne, à Zurich, à Lugano ou à Neuchâtel, etc. Cette mondialisation du jazz est aussi celle d'un canon de chansons<sup>17</sup> – les standards – qui représentent désormais l'horizon commun de nouvelles performances. Les protagonistes y sélectionnaient leur répertoire, effectuant ainsi un choix esthétique qui participait d'une négociation inhérente à la tradition orale de ces musiques, telle que décrite par Becker et Faulkner :

*« C'est le processus par lequel l'accord final se gagne pas à pas, avec des musiciens essayant de satisfaire leurs propres désirs et de faire triompher leur opinion, tout en délivrant un produit acceptable et adéquat pour les autres. »*<sup>18</sup>

Un processus d'autonomisation des organisateurs locaux de concert n'était pas encore envisageable dans ce contexte, car les entreprises américaines dominaient aussi bien l'édition de marchandises culturelles que la production du spectacle. La maîtrise de la production audiovisuelle du spectacle vivant était alors devenue le facteur-clé de cette domination :

<sup>16</sup> Hershorn, Tad, op. cit., 295.

<sup>17</sup> Le terme est à comprendre au sens anglo-américain de song, soit un thème musical simple, le plus souvent tonal, qui a été diffusé avec suffisamment de succès pour entrer dans la mémoire collective des musiciens et des auditeurs. Selon Ted Gioia, « I soon learned that knowledge of the repertoire was even more important to a jazz musician than to a classical artist. The classical performer at least knows what composition will be played before the concert begins. This is not always the case with jazz ». (Gioia, op. cit., 14).

<sup>18</sup> Becker, Howard S. & Faulkner, Robert R. op. cit., 204.

« L'édition discographique s'est développée à partir du moment où les disques, pour des raisons autant culturelles que techniques, se sont démarqués des retransmissions de concerts ou de spectacles de music-hall. A plus forte raison, il en ira de même lorsque le visuel sera ajouté au sonore. »<sup>19</sup>

De fait, rares sont les musiciens ou mélomanes qui se sont lancés dans l'organisation de concerts en Suisse : Pierre Bouru fut le premier dès 1949 à Genève, suivi par Georges Mathys à Yverdon dès 1952, par Flavio Ambrosetti et le *Circolo del Jazz* à Lugano de 1961 à 1969 (3.3.3), par Willy Leiser à Lausanne dès 1962 (3.3.1), et par George Gruntz et Gérard Lüll, associés au sein de l'agence *Euromusic* à Bâle dès 1965 (3.2.4). La plupart des jeunes musiciens de jazz n'ont pas d'autre choix que de trouver et investir leurs propres terrains de jeu, ce qui a longtemps représenté un des traits dominants de la culture du jazz amateur.

### 3.1.3 Lieux éphémères, bals des hot clubs et nuits de Jazz

Les nouveaux lieux investis par les musiciens de jazz amateurs attiraient une audience de jeunes auditeurs et danseurs qui marquaient leur différence dans une ambiance festive, à l'exemple des « Stenz » (existentialistes) du *Trester Club* (1949-52), une organisation itinérante animée par Thomas Marthaler (\*1929) et Werner Keller (\*1934), deux étudiants en arts graphiques. Ils organisaient les performances de l'orchestre *Trester Seven* ainsi que des soirées d'écoute<sup>20</sup>. Le *Porridge Brass Band*, successeur du *Trester Seven*, proposait entre autres des soirées privées au refuge Waldheim dans l'Oberland zurichois, qui ont fait l'objet d'une documentation photographique. Un premier lieu plus officiel, le *Basin Street Club* (1953-56) proposait un concert hebdomadaire et un local de répétition aux groupes régionaux<sup>21</sup>. Quant au *Potter Club*, sis dans le sous-sol d'un club de sport, il fut fermé par ordre de police en décembre 1959, victime d'une réputation sulfureuse<sup>22</sup>.

A Genève, les émules du jazz sont issus de l'association *Gymnasia* qui réunissait des jeunes issus d'un milieu social aisé. Leurs terrains de jeu connaissaient un destin aussi éphémère que ceux de Zurich, à l'exemple du *Cat Club*, un dancing reconverti en salle de concert entre août 1950 et octobre 1951. Pour remédier à cette lacune, les musiciens locaux se réunissaient dans des caves privées, avant de d'inaugurer, en décembre 1955, la *Cave du Hot Club* dans la vieille ville de Genève<sup>23</sup>. Les concerts de jazz américain avaient

<sup>19</sup> In : Miège, Bernard : « Les logiques à l'œuvre dans les nouvelles industries culturelles. » Cahier de recherche sociologique, vol. 4, No 2, 1986, pp. 101-102. Cette démarcation coïncide avec l'adoption de la bande magnétique et des disques microsillon comme standards dans la production industrielle durant la décennie 1950.

<sup>20</sup> Un reportage réalisé par Pierre Bastian dans un des sous-sols occupés par le Trester club évoque la « faune sous-marine » des couples dansants, les « mille voix de la jungle » qui émanent de l'orchestre Trester Seven, ainsi que l'ambiance générale d'une nuit de Walpurgis. *Neue Zürcher Zeitung, Lokale Chronik*, 4 février 1951.

<sup>21</sup> L'hebdomadaire « *Zürcher Woche* » lui consacre une pleine page, décrivant une atmosphère de fête, de fumée et de danse : « Tanz ? Es ist schon mehr Akrobatik, was diese kaufmännischen und anderen Lehrlinge in einem Zustand höchster Ekstase vollbringen. Gelegentlich wirft einer seine Partnerin über die rechte Schulter, und sie fällt genau im Rhythmus wieder auf die Füße. Das will gelernt sein, aber man lernt es nur mit der letzten Hingabe an diese Musik, von der so manche sagen, dass sie mit Musik nichts zu tun habe... » « Ekstase im Keller – Aber: 'Wir sind keine Existentialisten!' » In : *Zürcher Woche*, No 8 / février 1954.

<sup>22</sup> Voir Spoerri (et al., 2005), et Staub (2003).

<sup>23</sup> Michel Pilet témoigne de ces années dans son article « Von Aubert bis Zufferey – sechzig Jahre Jazz in Genf, Neuenburg und Lausanne ». In Spoerri (Et al, 2005), 258-260.

lieu de façon épisodique au Victoria Hall ainsi qu'à la Cour de l'Hôtel de Ville<sup>24</sup>. Les occasions de jouer demeurant rares pour les musiciens locaux, Radio-Genève ouvre en 1957 un studio dans lequel ils pouvaient répéter et enregistrer. Il faut attendre 1963 pour voir un nouveau cercle se former dans le cadre de la *Maison des Jeunes de Saint-Gervais*, un centre de loisirs qui disposait d'une petite salle de spectacle et qui est devenu le foyer à partir duquel les passionnés de jazz se sont organisés de façon plus formelle<sup>25</sup>.

A Lausanne, le café *Le Ranch* a été le quartier général des jeunes musiciens de jazz de 1956 à 1960, suivi par le dancing *La Tour*. A ceux-ci s'ajoutaient la Pizzeria *Chez Mario*, dite « Le Paradis », ainsi que le sous-sol du restaurant *La Bohême*. Le critère déterminant était la présence d'un piano dans une arrière-salle<sup>26</sup>. Dès 1954, *Jazz-Club Lausanne*, une association engagée dans la défense et l'illustration du jazz, a proposé des soirées d'écoute mensuelles. Conçus dans toutes les villes comme l'avant-garde des amateurs de jazz, ces cercles s'engageaient avec une ferveur exclusive<sup>27</sup>. Serge Wintsch considère leur apport important en termes de transmission :

*« Je m'étais rallié à un groupe de gens passionnés de jazz moderne. Dans la région aussi bien qu'ailleurs, il y avait un clivage entre ce qu'on appelait les 'figues moisis' et les 'raisins aigres', les figues moisis représentant les tenants du jazz traditionnel et les raisins aigres les modernistes. Les modernistes avaient formé un club sous l'impulsion d'un type très actif à l'époque – Roger Huguenin, personnage assez étonnant, qui semblait être un éternel adolescent, mais avait l'oreille ouverte et plein de venin pour organiser des choses. (...) On se réunissait chaque semaine pour écouter des disques et organiser des jam sessions. Cela a duré trois ou quatre ans et a été assez important, parce que j'y ai connu d'autres fervents de jazz. (...) On versait des cotisations pour entretenir la flamme et payer des frais, ce qui nous permettait d'inviter des gens comme Charles Delaunay. Donc c'étaient des choses déjà assez importantes, quoique formellement pas trop figées. »<sup>28</sup>*

C'est dans l'arc jurassien que la pratique du jazz en amateur a obtenu une visibilité accrue grâce à l'organisation, depuis 1950, de bals et de nuits de jazz dans les villes de Neuchâtel et de La Chaux-de-Fonds<sup>29</sup>. Ces rencontres se déroulaient dans des hôtels ou dans un cadre privé, qui offraient un espace d'écoute, de danse et de transmission, construit autour de la présence de musiciens africains-américains qui servaient de modèles, à

<sup>24</sup> Pour exemple Lionel Hampton (2 novembre 1953), Jazz at the Philharmonic (20 novembre 1956), Art Blakey & The Jazz Messengers (5 décembre 1958), ainsi que Big Bill Broonzy lors de sa première tournée européenne (22 mars 1952).

<sup>25</sup> Fondé à l'initiative de Jean-Marc Darbellay, un des animateurs du centre, ce lieu va proposer des soirées d'écoute, une salle de répétition et des concerts réguliers, avec une programmation internationale dès 1965. Voir Bouru, Pierre : « Ceux qui ont fait le jazz », in « Jazz One More Time », septembre-octobre 2017, 22-25.

<sup>26</sup> Informations recueillies en marge de l'entretien avec Serge Wintsch, le 17 juillet 2017.

<sup>27</sup> Dans le premier bulletin du Jazz-Club Lausanne, le rédacteur Georges Chimère (pseudo) précise : « Le Jazz Club de Lausanne ne veut pas être un prétexte à sorties nocturnes pour écolières sentimentales. A nos réunions, vous apprendrez ou continuerez à mieux connaître la musique qui nous attire. » In : Bulletin du Jazz Club de Lausanne, No1, janvier 1955. Fonds Roland Delacrétaz, Archives musicales de la Bibliothèque publique et universitaire, Lausanne.

<sup>28</sup> Entretien du 17 juillet 2017 avec Serge Wintsch (2' 58'' – 7' 42'').

<sup>29</sup> Il existe des traces de Nuits de Jazz dans toutes les villes de Suisse ; ceci dit, celles du canton de Neuchâtel sont restées dans les mémoires comme les plus longues et les plus animées ; elles attiraient des amateurs de la Suisse entière (voir Fleury, 2012).



l'exemple du bal du *Hot Club de Neuchâtel*, donné à la Salle de la Rotonde le 9 novembre 1952 (3.6.1). Les Nuits de Jazz réunissaient jusqu'à huit orchestres régionaux qui se partageaient le plateau et étaient associés à un ou plusieurs solistes afro-américains de renom. Proposées de façon épisodique – pas plus d'une à deux fois par an –, elles offraient un caractère événementiel à la pratique du jazz en amateur. Les organisateurs affirmaient leur autonomie en proposant une célébration festive et un plateau plus spacieux pour les orchestres. Ces moments peuvent être comparés à la tradition du carnaval dans les villes catholiques, ou celle du *Künstler Maskenball* organisé chaque année par la scène artistique zurichoise<sup>30</sup>.

Durant la décennie 1950, les jeunes musiciens amateurs de jazz moderne, qui représentent alors une minorité, ne sont guère plus qu'une trentaine dans les principales villes suisses. Si l'on ajoute à ces adeptes d'une « avant-garde » musicale le reste des passionnés de jazz traditionnel, on peut estimer à quelques centaines de personnes le cercle des musiciens et mélomanes de jazz dans chaque ville<sup>31</sup>.

### 3.1.4 Relocalisation dans les périphéries suisses

Il n'existait pas en Suisse de centre reconnu dans le domaine du jazz qui soit comparable à Paris, Londres, Bruxelles, Copenhague ou Rome. On assiste à une expansion du jazz amateur qui se déroule en parallèle dans toutes les régions du pays. Celui-ci étant constitué d'un agrégat de régions périphériques, la périphérie s'est retrouvée au centre des enjeux culturels et politiques. Cette vision de la nation comme insularité, ou collection de fragments, est analysée par André Reszler, qui fait référence au développement d'un vivre-ensemble comme utopie pragmatique :

*« S'il y a insularité suisse, celle-ci est imposée de l'extérieur sous la forme d'un statut de neutralité contraignant, qui définit avant tout les règles de la participation – ou de la non-participation – de la Suisse neutre aux affaires européennes ou mondiales. Cette insularité imposée du dehors est-elle à l'origine d'une véritable psychologie insulaire ? Sous l'effet de deux guerres mondiales auxquelles elle a assisté en qualité de témoin, la Suisse a-t-elle intériorisé un phénomène artificiel et arbitraire ? Tout se passe comme s'il s'agissait d'une seconde nature devenue, au fil des ans, un complément indispensable de l'identité helvétique ».*<sup>32</sup>

A partir de 1950, la libération n'est pas seulement politique et économique, avec l'intégration de la Suisse dans le bloc des pays occidentaux, mais aussi musicale. Sur ce plan, la réception du jazz connaît un premier changement qui préfigure les évolutions à venir. Avant et pendant la guerre, il était joué avant tout par des musiciens professionnels sur le marché des musiques de danse. Après la guerre, il incarne la musique de l'altérité, l'art populaire des africains-américains considérés comme les créateurs du jazz. Eric

<sup>30</sup> L'origine de ce « bal masqué des artistes » remonte à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Après une pause durant les années 1930 et 1940, il reprend en 1947 pour devenir le rendez-vous annuel de la scène artistique zurichoise, et notamment des jeunes musiciens de jazz. Lionel Hampton y a donné un concert improvisé en 1956 (voir Wottreng, 2015).

<sup>31</sup> Voir ce qu'en disent Beat Kennel (entretien du 12 juillet 2013, 02' 15''), et Serge Wintsch (entretien du 17 juillet 2017, 07' 42'').

<sup>32</sup> Reszler (1986), 13.

Hobsbawm fut le premier à analyser ce phénomène en tant que protagoniste de la scène musicale anglaise :

*« J'allais aux concerts, aux clubs. Je fréquentais ce milieu. Je commençais à m'intéresser au phénomène absolument central du grand public adolescent qui se met à définir le jazz comme la musique de sa génération. A travers une mode formidable pour le skiffle dont les origines sont mi-Nouvelle-Orléans, mi-folk song, mi-blues. Il est organisé et soutenu dans la Grande-Bretagne de la fin des années 1950 par des jeunes de toutes sortes, mais qui sont surtout les membres d'une nouvelle génération en expansion extraordinaire, qui allait faire des études secondaires et même accéder à l'enseignement supérieur. »<sup>33</sup>*

Dans son enquête menée sur la scène zurichoise des contre-cultures du jazz, Christoph Merki constate que le jazz amateur a représenté durant les années 1950 le son de la rébellion<sup>34</sup>. Il incarnait non seulement une pratique musicale autodidacte, mais aussi un mode de rencontre et d'échange sans contraintes. Il n'était pas question de se compromettre avec la musique classique ou commerciale, mais de trouver un « entre-soi » dans des lieux qui échappaient à l'attention de l'autorité. La qualité d'autodidacte était fondatrice d'une nouvelle identité, et les performances vécues comme une transgression sociale :

*« Le rapport au corps était encore très sévère, très surveillé. Et le jazz était une musique délurée, liée à l'irruption de toute une contre-culture : les romans américains, les séries noires, William Faulkner, Ernest Hemingway... Nous avons été une génération à cultiver ce qui dérangeait ce que l'on apprenait à l'école, de sorte que le jazz était la contestation de l'idéologie, de la philosophie, du corps, du comportement, de la mode... C'était une contestation fondamentale qui nous opposait à la génération parentale. C'était aussi l'improvisation et la spontanéité : la plupart des musiciens amateurs qui avaient à l'époque constitué des orchestres, considéraient comme une norme de jouer acoustique et d'ignorer superbement l'écriture, la partition. »<sup>35</sup>*

La passion du jazz a aussi relié ses auditeurs à distance, grâce à l'essor de l'industrie du disque qui s'employait à rééditer les anciens enregistrements sur de nouveaux supports sonores. Richard Peterson et David Berger montrent que les cycles de la production discographique alternent des périodes de concentration, marquées par une intégration verticale des entreprises, et de compétition, qui conduisent à une diversité musicale accrue. C'est le cas des années 1955-1960, marquées par la création de nombreux labels indépendants et par une augmentation des ventes de disques de 261% sur le marché américain<sup>36</sup>. En Suisse, l'accès privilégié aux disques a ainsi joué un rôle de premier plan, comme l'atteste Franco Ambrosetti :

*« Mon père faisait arriver des disques chaque mois, en choisissant dans le Down Beat. Un ami les commandait dans un magasin de disques aux USA puis*

<sup>33</sup> In : Le Mouvement social, No. 219/220, Culture et Politique (Apr. – Jun. 2007), 112.

<sup>34</sup> « Charlie Parker statt Ho Chi Min – Jazz im Aufbruch jenseits von Politparolen. » In : Reformen jenseits der Revolte – Zürich in den langen Sechzigern » Zürich, Chronos Verlag, 2018.

<sup>35</sup> Entretien avec Michel Thévoz, 17 mai 2017.

<sup>36</sup> In : Peterson, Richard A. & Berger, David G.: « Cycles in Symbol production: The Case of Popular Music ». American sociological Review, Vol. 40, No 2 (Apr., 1975) 158-173.

*les envoyait en Suisse. Nous avions les nouveautés du disque bien avant qu'elles arrivent avec la distribution officielle. C'est ainsi que j'ai pu suivre le développement du jazz après la guerre. Et les musiciens que j'avais écoutés passaient nous voir à Lugano. C'était une situation très particulière.* »<sup>37</sup>

Ces personnes que l'on peut considérer comme des passeurs, ou des facilitateurs, ont souvent commencé par faire l'expérience du voyage, à l'exemple de Kurt Mohr (1921), de Remo Rau (1927-1987), de Willy Leiser (1940) ou de Paul Meyer (1932-1988) qui allaient à la rencontre de musiciens et de promoteurs en Europe, aux Etats-Unis ou en Afrique. Leur passion les animait à devenir disquaires, organisateurs de concert, documentalistes ou journalistes. Ils ont été déterminants dans une dynamique de relocalisation des pratiques musicales du jazz. Ceci dit, le voyage et les explorations n'étaient pas encore à la portée du plus grand nombre. Celles et ceux qui n'en avaient pas les moyens ont toutefois eu l'occasion d'aller à la rencontre de leurs pairs grâce à une initiative privée qui a marqué une étape importante dans l'émergence d'une scène musicale populaire en Suisse.

### 3.1.5 Le Festival de jazz amateur de Zurich

Le *Nationales Amateur Jazz Festival* a tenu sa première édition du 10 au 16 septembre 1951 sur le plateau du cinéma *Urban* à Zurich. Après le festival de cinéma de Locarno, fondé en 1947, c'est le second événement de culture populaire organisé au plan suisse en tant que festival, de façon autonome et à l'aide de parrains<sup>38</sup>. Réunissant de jeunes musiciens de toutes les régions du pays, le festival obtient une audience médiatique inédite : Radio-Zurich enregistre la plupart des concerts, et la télévision suisse alémanique réalise des reportages dès 1953. Les musiciens y jouent dans des conditions bien différentes de celles des contre-cultures du jazz : le plateau du cinéma est surélevé, et l'audience est assise en situation de concert. Des films musicaux sont projetés à la pause, et les soirées se terminent par des jam sessions au restaurant *Weisser Wind*.

Le festival rend hommage à la pratique en plein essor du jazz amateur<sup>39</sup> et récompense les lauréats par des prix prestigieux : un instrument, un uniforme pour chaque musicien, un juke-box, un voyage à la Nouvelle Orléans. Les performances sont évaluées par un jury<sup>40</sup> qui adopte la fracture esthétique alors en vigueur, divisant les orchestres en deux catégories : « Alt » (jazz traditionnel) et « Modern » (jazz moderne). Un prix spécial est donné au meilleur soliste<sup>41</sup>. Cette fracture entravait alors une compréhension plus approfondie du jazz, comme l'explique Peter Rüedi :

<sup>37</sup> Entretien avec Franco Ambrosetti, 23 mai 2017 (06' 37 – 10' 45''). Voir aussi 3.3.3.

<sup>38</sup> Le terme « sponsor » n'est pas encore en usage à l'époque. La manifestation est mise sur pied par André Berner, le fils du pianiste Ernest Berner, qui fut un pionnier du jazz en Suisse. La première édition fait l'objet d'une mise au concours dans la « Schweizer Film-Zeitung », à laquelle répondent 26 orchestres représentant 152 musiciens. Le succès de la manifestation fait des émules en Europe (Düsseldorf 1955, Vienne 1958, Londres 1960). Voir « Die gute Kinderstube des Schweizer Jazz – Ein Streifzug durch 23 Jahre Zürcher Jazzfestival 1951-1973 » SwissJazzOrama, Uster (2008).

<sup>39</sup> Plus de 4'000 musiciens sont invités dans le cadre du festival durant la décennie 1950 (voir Steulet, 1989 et Spoerri, 2006).

<sup>40</sup> En 1954, le jury est composé de treize personnes qui représentent les milieux des « Hot Clubs », de la radio, ainsi que des professionnels du marché de la musique de variété.

<sup>41</sup> Dès 1961, la Ville de Zurich offre un prix au meilleur orchestre. En 1973, sans jury ni lauréats, le festival devient une manifestation organisée sous le patronage de la cité. L'adjectif « amateur » disparaît de l'affiche.

*« In der Kantonsschule Frauenfeld hatten wir eine ziemlich virulente Zelle von Modern Jazz Fans. Wir hatten auch einen Kollegen aus einem reichen Haus, der sämtliche LP's aus New York zugestellt bekam. Also wir waren vollkommen auf dem Laufenden über Ornette Coleman, über John Coltrane, über die aktuelle Entwicklung des Jazz [...] Und entwickelten auf Grund dieser Kenntnisse einen ziemlich unerträglichen Snobismus. Wir verachteten den traditionellen Jazz, den ich erst Anfangs der sechziger Jahre wirklich entdeckte. »<sup>42</sup>*

Au-delà de ces conflits d'héritage et de réception du jazz, la qualité de musicien amateur permet de réunir la plupart des jeunes musiciens suisses autour du concours d'orchestre qui représente le cœur de la manifestation, et servira plus tard de modèle aux initiateurs du Montreux Jazz Festival (voir 3.5). La posture du jury est très stricte durant les années 1950 :

*« Jeder, der sich beteiligen möchte, muss ein Zettel über sich ergehen lassen, der wie eine polizeiliche Verordnung aussieht. Es steht da zu lesen, dass jedes Orchester vorwiegend aus Schweizern bestehen muss. Also z.B. eine Fünf-Mann-Formation muss drei Schweizer haben. Ferner hat jeder Angemeldete, wenn nötig, den Nachweis zu bringen, dass er AMATEUR ist, d.h. seit minimum sechs Monaten nicht mehr im Monatsengagement aufgetreten ist und sein Brot anders verdient, als mit Musizieren (sic). »<sup>43</sup>*

L'application de ce règlement a conduit à des conflits avec certains groupes invités, qui sont exclus du concours car une partie de leurs membres sont jugés trop professionnels. Ce fut le cas de Pierre Oguey (1929-1979) lors de l'édition 1954, alors même que son orchestre, les *Be Bop All Stars*, étaient les lauréats de l'édition 1953. Il s'ensuivit un échange de correspondance entre le *Jazz Club de Lausanne* et le jury, qui atteste, en dépit des dogmes en vigueur, une certaine porosité entre le marché de la musique de danse et celui du jazz amateur<sup>44</sup>. La qualité d'amateur semble moins importante ici que celle d'autodidacte. C'est en s'appropriant eux-mêmes leurs compétences que les musiciens ont gagné en autonomie, plutôt qu'en souscrivant aux contraintes économiques d'un marché musical volatil<sup>45</sup> :

*« Für alle angehenden Amateure stellte sich in den fünfziger Jahren das Problem, dass qualifizierte Lehrer oder Notenausgaben von bekannten Themen kaum zu finden waren. Es blieb nichts anderes übrig, als Schallplatten Ton für Ton zu analysieren und zu versuchen, das Gehörte auf das eigene Instrument zu übertragen. »<sup>46</sup>*

<sup>42</sup> Entretien du 28 mai 2013 avec Peter Rüedi (0' 00'').

<sup>43</sup> Extrait du programme du festival, édition 1954. Vu le succès considérable auprès des musiciens dits amateurs et du public, les organisateurs et le jury introduisent en 1957 des sélections régionales et commencent à inviter quelques groupes étrangers. En 1961, l'appellation officielle devient « Festival international de jazz amateur de Zurich ».

<sup>44</sup> Lettres reproduites dans le Bulletin du Jazz Club Lausanne, No 2 (février 1955). Fonds Roland Delacrétaz, Archives musicales de la Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne.

<sup>45</sup> L'apprentissage en autodidacte est caractéristique de la première génération des participants, dont certains attestent toutefois avoir reçu des cachets significatifs quand leur orchestre s'inscrivait dans la durée et conquérait une réputation régionale, voire nationale.

<sup>46</sup> Günthardt, Walter : « Zürich als Jazzbühne – die goldenen fünfziger Jahre des Amateurjazz ». In : Spoerri (2005), p. 220.

### 3.1.6 Les protagonistes et leurs stratégies de jeu

La médiatisation du festival de jazz amateur de Zurich permet de mieux connaître les protagonistes du jazz amateur de l'époque<sup>47</sup>. La plupart des orchestres catégorisés « traditionnel » adoptaient l'instrumentation et les stratégies de jeu de la tradition néo-orléanaise telle qu'elle fut codifiée dans le revival du jazz américain durant l'après-guerre. Soit une section mélodique (trompette, trombone et clarinette) accompagnée par une section rythmique (contrebasse, guitare ou banjo, batterie). La première pratique une improvisation collective en forme de contrepoint mélodique ; la seconde accompagne la première sur une rythmique censée fournir le *swing* propre au jazz. Les orchestres catégorisés « moderne » jouaient un répertoire inspiré du jazz contemporain, proposant parfois des arrangements écrits, comme le groupe de Pierre Oguey dont il était question plus haut. On retrouve dans cette catégorie des musiciens qui ont gagné leur autonomie durant la décennie suivante, comme les pianistes George Gruntz, Irène Schweizer et Remo Rau, ou encore le saxophoniste Bruno Spoerri associé au trompettiste Hans Kennel.

Quels que soient leurs choix esthétiques, les protagonistes affirmaient les caractères considérés propres au jazz, sur les plans de la syncope rythmique, de l'articulation mélodique et de la sonorité. Leurs performances étaient cadrées par un répertoire imposé : ils jouaient trois morceaux, dont un seul à libre choix. La scène était assortie d'un feu de signalisation qui passait au rouge lorsque le temps imparti de quinze minutes était dépassé<sup>48</sup>. Certains utilisaient des partitions prescriptives comme aide-mémoire, notant dans un cahier la succession des accords de certains standards du jazz qui faisaient partie de leur répertoire usuel.

Issu lui-même de la scène du jazz amateur de Bâle, puis de Zürich, Bruno Spoerri établit le profil sociologique suivant des musiciens sélectionnés :

*« Jazz war um 1955 nicht einfach die Musik der 'Jugend' – dies wäre eine unzulässige Vereinfachung. Es war allenfalls eine Untergruppe der Jugend, die Jazz liebte. Gemäß einer Umfrage bestand diese weitgehend städtische Minderheit vor allem aus Studenten, Mittelschülern, der neuen Berufsgruppe der Grafiker und nur zu einem kleinen Teil (20%) aus Handwerkern und Arbeitern. »*<sup>49</sup>

Spoerri avait réalisé en 1958 une étude en psychologie appliquée<sup>50</sup> portant sur un échantillon de 115 musiciens de jazz amateurs, qui avaient en moyenne 22 ans et commencé à jouer entre 15 et 19 ans. Un peu moins de la moitié étaient fascinés par le jazz depuis l'adolescence, et la majorité travaillait dans le secteur technique et industriel. Ce profil recoupe celui de l'enquête réalisée par Eric Hobsbawm auprès des membres de la *National Jazz Federation* de Grande-Bretagne : *« The main bulk of the fans lies somewhere between the skilled workers, technicians and technologists. »*<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Certains enregistrements ont fait l'objet de rééditions sur différents supports. De 1962 à 1966, la société Ex Libris a publié sur disque microsillon une compilation annuelle des orchestres lauréats (Ex Libris GC 324, 340, 365, 393 et 399). La Radio DRS a édité quant à elle une compilation de ses archives portant sur les années 1954 à 1968, disponible via les stations d'écoute de la Phonotheque Nationale Suisse (CD24602).

<sup>48</sup> Voir l'entretien avec Rolf Knüsel, deuxième partie (07' 08").

<sup>49</sup> Bruno Spoerri : « Jazz der 1960er-Jahren in der Schweiz – Vorboten eines Aufbruchs », 119. In : *European Journal of Musicology* Vol. 16/1 (2017).

<sup>50</sup> « Untersuchungen an Jazz-Amateur-Musikern », Basel, April 1958. Archive privée Bruno Spoerri, Zurich.

<sup>51</sup> Newton, Francis (1966), 286.

Même si les étudiants en quête d'une profession libérale et les ouvriers non diplômés sont relativement peu représentés, la variété de ces échantillons permet de conclure que le jazz était devenu, au seuil des années 1960, non seulement la musique d'une partie de la classe moyenne en plein essor, mais aussi le lieu d'une certaine mixité sociale.<sup>52</sup> Il restait toutefois une pratique masculine à de très rares exceptions : les seules musiciennes régulièrement présentes sur ses plateaux en Suisse étaient Irène Schweizer (1941) et Elsie Bianchi-Brunner (1930). Dans son étude, Bruno Spoerri – qui était un psychologue professionnel – a ainsi posé l'hypothèse que le jazz représente un « virus », une passion exclusivement masculine qui peut évoluer après l'adolescence, au moment où les questions d'appartenance, d'identité et de sexualité ont trouvé leurs réponses :

Les analyses de Bruno Spoerri constituent rétrospectivement une œuvre pionnière dans la déconstruction d'une vision très réductrice voir clichée du jazz :

*« Für den Laien bedeutet Jazz völlige Freiheit der musikalischen Gestaltung, des Ausdrucks und auch der Lebensführung. Insgeheim beneidet er den Jazzmusiker um seine vermeintlichen Genüsse – andererseits lehnt er ihn wegen denselben ab. In Wirklichkeit hat der Jazzmusiker weniger Freiheiten als z. B. der Komponist klassischer Musik. Der gleichmässige Grundrhythmus, das festgelegte Harmonieschema, die Gesetze des Zusammenspiels bewirken eine starke Einengung der Möglichkeiten. Dazu kommen viele stilistische Einschränkungen: viele Rhythmen und Melodien-Wendungen sind im Jazz praktisch 'verboten' oder werden zumindest als Zeichen eines schlechten Stils betrachtet. Erst, wenn der Jazzmusiker diese Einschränkungen – man könnte fast sagen, Spielregeln – akzeptiert hat und sie durch und durch kennt, kann er sich frei bewegen. Sein 'Spielraum' besteht in der Freiheit im Erfinden und Weiterspinnen von Melodien, im Aufbau von übergeordneten Rhythmen und in der klanglichen Gestaltung seines Vortrags. »<sup>53</sup>*

C'est la remise en cause de ces « règles » ou « plans » de jeu qui mènera durant la décennie suivante certains musiciens à s'affirmer comme des affranchis du jazz (4). Le paradoxe du festival de jazz amateur de Zurich a ainsi été de célébrer et de rendre visible ce qui sera petit à petit abandonné au profit de nouvelles stratégies de jeu. En sa qualité de premier festival médiatisé, cette manifestation n'était économiquement viable que grâce au statut amateur des musiciens. D'autres partenaires, aussi bien publics que privés, sont entrés en jeu à partir du moment où certains musiciens ont commencé à s'inscrire dans une perspective professionnelle. Ce changement de paradigme qui sous-tend l'émergence d'une nouvelle scène des musiques populaires intervient en périphérie, dans des régions liées à une économie touristique, où sont fondés durant la décennie 1960 de nouveaux festivals – à Lugano en 1961 (voir 3.3.3) puis à Montreux en 1967 (voir 3.5).<sup>54</sup> C'est ainsi qu'en l'espace d'une décennie, les contre-cultures du jazz ont commencé en Suisse à s'émanciper du cadre de l'hôtellerie et de la restauration, opérant un mouvement de reconfiguration qui s'est déroulé en parallèle à une ouverture accrue aux

<sup>52</sup> Voir à ce sujet l'entretien avec Michel Thévoz (12' 02'' – 14' 18'').

<sup>53</sup> Spoerri, Bruno, op. cit., 26.

<sup>54</sup> Cette évolution reflète ce qui s'est passé durant l'après-guerre en Europe et aux Etats-Unis : En France, c'est à Nice et à Antibes que naissent les premiers festivals de jazz, en Italie à San Remo, et aux Etats-Unis à Newport sur la côte ouest et à Monterey sur la côte Est – toutes des stations balnéaires de villégiature.

expérimentations musicales. Il leur a toutefois fallu faire preuve de patience avant de trouver des terrains de jeu inscrits dans la durée.

### 3.2 L'entrée dans les « Sixties »

Le tournant des années 1960 ne s'est pas soldé par des changements significatifs en Suisse. Selon l'historien Jakob Tanner, la décennie 1950, marquée par une ambivalence entre d'importants progrès techniques et une stagnation politique et sociale, a outrepassé de plusieurs années sa frontière chronologique<sup>55</sup>. Même si quelques personnalités commençaient à critiquer la politique menée par la Suisse pendant et après la seconde guerre mondiale<sup>56</sup>, ce n'est qu'à partir de l'Exposition Nationale de 1964 à Lausanne qu'a débuté une réflexion publique sur les questions de société, de culture et d'identité nationale (3.2.3).

La première commission d'enquête parlementaire de l'histoire suisse, instituée le 17 juin 1964 par l'assemblée fédérale, a marqué un tournant sur ce plan. Elle a mis en cause la gestion autocratique du Conseiller Fédéral Paul Chaudet, qui a été contraint à ne pas briguer un nouveau mandat<sup>57</sup>. Cet épisode est resté dans les mémoires de certains musiciens, à l'exemple de Heinrich Baumgartner :

*« Ich kann mich noch erinnern, dass der Bundesrat, schön gekleidet, eine ganz andere Rolle gespielt hat als heute. Also gegen Paul Chaudet hat man nur hinter vorgehaltener Hand gesprochen: der war nahe bei einer religiösen Figur! (...) Es war speziell bei mir, weil ich bis 1975 im Glarnerland war, weit weg vom Schuss, und 1975 dann nach Bern gegangen – ich habe drei Jahre dort studiert, und dann die letzten zwei Jahre in Zürich. Der Zeitraum 1960 bis 1975 war für mich stark geprägt nicht nur von einem Bundesrat, den man nicht beschimpft, sondern auch von einem kulturellen Weltbild, das unglaublich geordnet war. »<sup>58</sup>*

L'historiographie récente considère la décennie 1960 comme constitutive d'une individuation de la jeunesse en tant que force économique et culturelle en quête de visibilité et de mobilité :

*« La jeune génération devient ainsi une force sociale et culturelle, le vecteur de mouvements sociaux développant des formes d'articulation et mettant en avant des thèmes spécifiques à sa génération pour se distancier de la*

<sup>55</sup> Il constate une contradiction entre une importante croissance économique et le refus par le peuple des propositions de réforme sociale, notamment l'introduction de la semaine de travail de 44 heures (1958) et le droit de vote des femmes (1959). Jakob Tanner : « American way of life und Geistiger Landesverteidigung: gesellschaftliche Widersprüche in der Schweiz der fünfziger Jahre. » In : Unsere Kunstdenkmäler 43/1992-3, 351-363.

<sup>56</sup> En Suisse alémanique, Max Frisch (1911-1991) endosse ce rôle dans son travail de dramaturge et de conférencier. En Suisse romande, le co-fondateur en 1947 du mouvement séparatiste jurassien Roland Béguelin (1921-1993) attaque frontalement le système politique suisse dans ses écrits. En 1964, le politologue Max Imboden constate une remise en question de la politique de la concordance : « Noch bleibt die Haltung der Bürger weit von der offenen Ablehnung entfernt; aber das selbstverständliche Einvernehmen mit der politischen Umwelt und ihrer Form, der Demokratie, ist zerbrochen. » In : « Helvetisches Malaise » op. cit., 5.

<sup>57</sup> Voir Maissen (2010), 285-286.

<sup>58</sup> Entretien avec Heinrich Baumgartner.

*précédente, créant ainsi un climat de renouveau déterminé par l'opposition et la contestation. »<sup>59</sup>*

Les musiques populaires ont joué un rôle particulier dans la concrétisation de ces nouvelles aspirations, non seulement comme vecteur de socialisation, mais aussi comme champ d'expression de nouvelles valeurs (3.4). Si le jazz amateur demeurait un courant important au tournant des années 1960, le mouvement beat s'est distingué peu après par de nouvelles postures qui ont suscité un rejet réciproque de la plupart des protagonistes concernés, alors même que les pratiques et les plateaux des uns et des autres présentaient des similitudes (3.5). La décennie 1960 voit entrer en jeu des musiciens qui tentent de s'organiser différemment, rompent avec la tradition du jazz amateur et contestent parfois l'hégémonie culturelle des Etats-Unis.

### 3.2.1 Premières ruptures

Ce mouvement de bascule est attesté par les musiciens consultés, notamment François Lindemann, représentant de la seconde génération sous revue, qui fait état d'un rejet plus affirmé des parents :

*« Pour moi, en 1963, c'étaient les Jazz Messengers, et en 1964 John Coltrane – et puis Jimi Hendrix bien sûr, en parallèle, avec ce changement de mentalité dans la société [...] Et ce fossé qui commençait à se créer entre les adultes et les adolescents. C'était un grand fossé par rapport à ce qu'avaient vécu mes parents vis-à-vis de leurs parents – et je pense que l'histoire peut nous donner un petit peu raison. C'était une plus grande bagarre, une plus grande révolte ; évidemment qu'on ne tuait pas ses parents, mais on les tuait au sens psychiatrique du terme. »<sup>60</sup>*

S'agissant des terrains de jeu, le cloisonnement perdure au début des années 1960 entre un marché de la musique de danse très réglementé<sup>61</sup> et les pratiques du jazz amateur. Les jeunes musiciens de jazz sont encore compris comme étrangers à la musique suisse, car les visions identitaires héritées de la politique de défense nationale spirituelle restent ancrées dans les mentalités<sup>62</sup>. Dans l'ouvrage collectif consacré à l'histoire de la musique suisse au vingtième siècle, Theo Mäusli explique comment les préjugés relatifs au caractère « primitif » et « étranger » du jazz perdurent alors même que celui-ci est en train de se renouveler dans sa pratique<sup>63</sup>.

Au tournant des années 1960, un fossé se creuse entre la réception des performances musicales données par les stars américaines du jazz et la pratique des musiciens suisses. Toujours portés par la propagande des Etats-Unis dans le contexte de la guerre froide, les

<sup>59</sup> Skenderovic & Späti (2012), 14.

<sup>60</sup> Entretien du 18 juin 2013 avec François Lindemann (06' 25'').

<sup>61</sup> La notion de « musicien interprète » est utilisée depuis 1930, suite au développement d'un marché de la musique « légère » par opposition à la musique « sérieuse ». Ces interprètes sont soumis au marché de l'hôtellerie et de la restauration : L'Association Suisse des tenanciers de café-concert, cabarets, dancings et discothèques (ASCO, 1934), organise avec les offices cantonaux du travail un service de placement qui octroie aux interprètes un permis professionnel. Celles et ceux qui passent outre peuvent tomber sous le coup des lois sur le vagabondage.

<sup>62</sup> La politique de défense nationale spirituelle, instituée à la fin des années 1930 pour incarner la volonté de résistance du peuple suisse face aux totalitarismes, fut le socle de la vision insulaire du pays telle que décrite par André Reszler (op. cit.).

<sup>63</sup> Mäusli, Theo : « Musique et identité nationale ». In : Mosch, Ulrich, et Kassel, Matthias (2001) 417-428.



musiciens américains jouent désormais dans les lieux les plus emblématiques de la société du spectacle, comme l'Olympia de Paris. La capacité de ces salles ne suffisant parfois plus à répondre à la demande, les organisateurs cherchent de plus grands espaces, comme le 24 mars 1959, quand Louis Armstrong et son orchestre se produisent au *Hallenstadion* de Zurich devant sept mille personnes. La fin du concert dégénère : la presse locale évoque « plusieurs centaines de blousons noirs fanatisés » qui affrontent les policiers venus restaurer l'ordre à l'aide de balles en caoutchouc et de canons à eau<sup>64</sup>.

C'est ainsi que les jeunes « existentialistes » du jazz amateur cèdent peu à peu la place aux « blousons noirs » dans les médias. Pour leur part, certains critiques de jazz commencent à remettre en cause les performances des orchestres américains, comme par exemple Michel-Claude Jalard au sujet de Louis Armstrong :

*« On ne peut en effet appeler concert une séance axée sur un musicien qui, hormis les ensembles, ne souffla presque jamais dans son instrument, et dont le répertoire fut surtout prétexte à un rituel laborieux. (...) Il est évident qu'une conception aussi diminutive de son art nie la dignité même où Armstrong l'éleva. Tout se passe comme si, incertain de la qualité de l'attachement qu'on lui porte, inquiet sur sa valeur présente, Louis s'employait, par principe, à mettre les rieurs et les simples de son côté. Que cela se voie autant justifie notre gêne – qui devient colère devant le numéro indigne de Velma Middleton. »<sup>65</sup>*

Ces premières ruptures sont d'ordre esthétique, avec des musiciens tels que Pierre Bouru, Bruno Spoerri et George Gruntz (voir 3.2.4) qui choisissent la voie de l'autonomisation, mais aussi d'ordre sociétal, avec une visibilité accrue du jazz et des musiques populaires, dont le nombre des performances est en nette augmentation durant la décennie 1960. Ces changements sont accompagnés par une évolution significative en termes de médiatisation, qui va donner aux concerts de musique populaire et à leurs auditeurs un relief plus affirmé dans l'espace public. Le jazz et les musiques populaires ne sont bientôt plus un secret conservé sous les masques de l'essentialisme et des micro-cultures urbaines.

### 3.2.2 L'attention collective aux performances musicales

Si le conflit des générations prend de l'ampleur, la captation de l'attention, cet enjeu nodal de la société du spectacle, joue un rôle accru grâce au développement accéléré de la radio, puis de la télévision. Selon Yves Citton, l'attention individuelle est une compétence aux ressources limitées, tandis que la transmission des vécus de la génération précédente se déroule sous forme de « clichés » partagés dans un exercice d'attention collective :

*« C'est ce partage et ce recyclage incessant des clichés qui constituent le fonds commun de notre intelligence collective – manifesté et incarné dans les infinies subtilités de notre langue en état d'évolution permanente. Si 'je' ne peux pas*

<sup>64</sup> Événements sont reconstitués par Christoph Merki dans « Charlie Parker statt Ho Chi Min – Jazz im Aufbruch jenseits von Politparolen » In : Erika Hebeisen, Gisela Hürlimann, Regula Schmid (ed.) Reformen jenseits der Revolte. Zürich in den langen Sechzigern. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich Bd. 85, 182. Neujahrsblatt. Zürich, Chronos-Verlag, 138-147.

<sup>65</sup> « Louis Armstrong face à son mythe » In : Gazette de Lausanne, samedi / dimanche 6/7 juin 1959. L'auteur chronique ici les deux concerts donnés par Louis Armstrong et son orchestre à l'Olympia de Paris.

*être attentif à quelque chose dans la mesure où 'nous' y faisons attention – et si l'attention collective doit être considérée comme première envers tout effort d'attention individuelle –, c'est précisément parce que ce fonds commun de clichés en perpétuel retraitement conditionne ma capacité à identifier les phénomènes rencontrés dans mon environnement. L'économie de l'attention est en réalité fondamentalement collectiviste. »<sup>66</sup>*

Cette attention collective aux musiques populaires – jazz, beat, pop, puis rock – en tant que « clichés » durant les années 1960 a représenté un facteur déterminant dans la constitution de nouvelles identités. Elle est soutenue par l'évolution rapide de l'industrie de la musique : à la période de compétition des années 1950 succède une période de concentration des ressources entre quelques acteurs à vocation dominante qui sont en passe d'intégrer toutes les composantes de l'industrie culturelle. Les « musiques jeunes » sont devenues dans ce contexte un marché prioritaire qui fait l'objet d'une promotion de plus en plus ciblée. L'utilisation de l'étiquette « pop » constitue ici un élément charnière dans l'objectivation des nouvelles valeurs de la jeunesse :

*« The advent of pop music does have known sources and did not come out of the blue, but it was sudden and had important cultural as well as economic consequences. Economics, as generally understood, does not have an explanation for the phenomenon. The reason is that in reality people form preferences in a social environment where they want to express an identity, they want to express certain basic socio-cultural values. They want to show to others and to themselves who they are, for instance by means of the consumption of pop music. Since relevant others must recognize and understand the message that people express by consuming pop music, there will at any time only be a limited number of ways of expressing that will become institutionalized. »<sup>67</sup>*

En Suisse, c'est la publication, dès mars 1966, de la *Zeitschrift POP*, un mensuel consacré aux performances musicales et aux changements sociaux, qui marque un tournant dans l'expression de ces nouvelles valeurs (voir 3.4). Cette évolution est la conséquence de l'augmentation des performances dans le domaine du jazz et des musiques populaires, ainsi que l'attestent les statistiques de la SUISA, la société chargée de percevoir les droits d'auteur dans le domaine musical. Ses rapports annuels montrent que le marché de la musique, et plus particulièrement celui des musiques dites « légères », est en plein essor :

*« Le droit d'enregistrement sur porteurs de sons est étroitement apparenté au droit d'édition. Or, les éditeurs ont maintenant de plus en plus tendance à produire des disques ou des bandes, au lieu d'imprimer de la musique. De ce fait, l'importance économique du droit d'enregistrement supplante actuellement celle du droit rattaché à l'édition-papier. Tout au long de l'année, dans tous les coins de notre pays, des flots incessants de musique déferlent*

<sup>66</sup> In : Citton (2014), op. cit., 65.

<sup>67</sup> Dolfsma, Wielfrid : The Consumption of Music and the Expression of Values: A Social Economic Explanation for the Advent of Pop Music. In : The American Journal of Economics and Sociology, Vol. 58, No. 4 (Oct., 1999), 1041.

*sur le public. Par contre, peu nombreux sont les endroits où l'on fabrique des disques, bandes ou boîtes à musique. »<sup>68</sup>*

Cette augmentation, qui touche non seulement la musique diffusée dans l'espace public, mais aussi les concerts et spectacles musicaux, conduit la SUIZA à introduire un nouveau tarif de perception des droits d'auteur dès 1961 : le *tarif K* réservé aux concerts de jazz, revues, cabarets et variétés. Dans cette catégorie, les recettes augmentent de 286% entre 1962 et 1969<sup>69</sup>. Quant à la *Mechanlizen*, la société sœur chargée de percevoir les droits mécaniques liés au pressage de disques, elle voit aussi ses recettes augmenter, quoique dans une moindre mesure (+ 55%). En effet, les premiers labels indépendants qui se fixent pour objectif la diffusion des productions de jeunes musiciens suisses de jazz, de folk de rock et de pop, ne sont créés qu'à la fin de la décennie ou au courant des années 1970.

Dès la fin de la seconde guerre mondiale, les unités de production de la SSR ont joué un rôle primordial dans la médiatisation du jazz et des musiques populaires, car elles disposaient d'une infrastructure leur permettant de quadriller le territoire en prenant acte du travail des musiciens locaux. Elles entretenaient des orchestres de musique légère, comme par exemple le *Radiorchestra*, créé au Tessin en 1933 déjà par la Radio della Svizzera Italiana et institutionnalisé en 1940 en tant qu'*Orchestra Radiosa* chargé de jouer en direct pour les auditeurs<sup>70</sup>. Certains facilitateurs actifs dans la promotion du jazz animaient des émissions hebdomadaires sur les ondes de la SSR, comme Flavio Ambrosetti au Tessin, Loys Choquart à Genève et Raymond Colbert à Lausanne. A l'initiative du premier nommé fut créé en 1961 le *Circolo del Jazz* à Lugano, la première association formellement engagée dans l'organisation de concerts et festivals en Suisse (3.3.3).

Au tournant des années 1960, les temps d'émission des radios publiques ont augmenté et une seconde chaîne culturelle est mise en place par la SSR qui conserve une autonomie importante, expérimentant la télévision en sus de son audience radiophonique :

*« On peut avancer que le paradoxe de la radio-télévision helvétique est d'avoir su maintenir une certaine diversité des points de vue en dépit d'un organigramme placé presque totalement sous la coupe de l'état. Si l'on compare notamment la situation helvétique avec celle de ses pays voisins, on peut en effet souligner que le paysage audio-visuel helvétique est au bénéfice de marges de manœuvre plus importantes quant au traitement de certains sujets. »<sup>71</sup>*

En Suisse romande, les unités de production radiophoniques et télévisées de la SSR se sont investies dans la création du festival de la Rose d'Or à Montreux dès 1961, puis celle du Festival international de jazz de Montreux en 1967 : ce sont elles qui ont enregistré et diffusé ces événements d'un type nouveau (voir 3.5). C'est dans ce contexte qu'entre en

<sup>68</sup> SUIZA & Mechanlizen : « Rapport sur l'année 1962 », 3-4.

<sup>69</sup> Pour exemple, le nombre d'exécutions et/ou d'émissions d'œuvres musicales recensées par la SUIZA dans le domaine des musiques dites « légères » passe de 84'823 œuvres en 1965 à 108'649 œuvres en 1966. Sources : rapports annuels SUIZA.

<sup>70</sup> Voir à ce sujet Sandmeier, Aldo, 192 et 198-200.

<sup>71</sup> Valloton, François : « Anastase ou Cassandre ? Le rôle de la Radio-Télévision dans la société helvétique ». In : Mäusli, Théo et Steigmeier, Andreas (2006), 75. Cette marge de manœuvre se réduit à la fin des années 1960, quand la direction générale de la SSR publie des lignes directrices plus contraignantes en matière de traitement de l'information.

jeu une nouvelle génération de musiciens dont l'accès à l'héritage du jazz et des musiques populaires a été facilité. On assista désormais à un élargissement du cadre de référence, à une démocratisation de l'accès à la musique et, en parallèle, à une diversification de ses pratiques. Une grande partie des conditions sont désormais réunies pour la constitution d'une scène musicale plus autonome.

### 3.2.3 Expo 64, une occasion manquée

Durant la décennie 1950, la Suisse était devenue un pays riche et tributaire d'une main d'œuvre étrangère pour assurer sa prospérité. Dans ce contexte, les débats autour de la surpopulation étrangère ont occupé une place importante dans une culture politique marquée par l'héritage de la seconde guerre mondiale ainsi qu'un anticommunisme virulent. Le conflit entre les générations a été marqué par un choc entre des structures rigides et paternalistes et de nouvelles valeurs inhérentes au progrès technique, culturel et économique :

*« Durant notre enfance et notre adolescence, nous étions soumis à cette société relativement autoritaire – très autoritaire à nos yeux actuellement. Mais on était aussi plein d'espoir : on avait envie que ça change. On avait la sensation qu'on allait vers un monde meilleur, qu'on avait touché le fond avec cette deuxième guerre mondiale, que plus jamais on n'arriverait à de telles horreurs, et que c'était la condition pour que l'on rebondisse et qu'un monde nouveau apparaisse. »<sup>72</sup>*

L'exposition nationale de Lausanne en 1964 (Expo 64), avec son mot d'ordre « Pour la Suisse demain : croire et créer », a incarné une partie de ces nouvelles valeurs et permis à une nouvelle génération d'acteurs politiques et culturels d'émerger<sup>73</sup>. Sa gestation a toutefois révélé d'importantes tensions entre les villes et les campagnes, ainsi qu'entre régions linguistiques, comme l'atteste Roger Sidler :

*« Die heftigen Auseinandersetzungen im Vorfeld der Expo, die anhaltende Skepsis der Presse und die irritierende Erfahrung des Fremdseins im eigenen Land, das viele Besucher und Besucherinnen beim Gang durch den « Weg der Schweiz » beschlich, zeugen von einem ins Wanken geratenen gesellschaftlichen Konsens. »<sup>74</sup>*

L'expo a également été le point de départ d'une étude sur les aspirations des citoyens suisses, menée par Charles Apothéloz, directeur du Théâtre Municipal de Lausanne. Un groupe d'ethnologues a été mandaté pour réaliser, de 1961 à 1963 et en prélude à l'exposition, une enquête sur la vie quotidienne des Suissesses et des Suisses. La proposition de présenter les résultats de cette étude dans le cadre de l'Expo 64 a suscité de si fortes résistances que les responsables y ont renoncé, préférant remettre l'intégralité du dossier au Centre de sociologie européenne de l'Ecole pratique des hautes études à

<sup>72</sup> Entretien du 14 juin 2013 avec Jacques Siron (0' 36'').

<sup>73</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean Steinauer dans les actes du colloque Revisiter l'Expo 64 : « Une génération Expo 64 chez les Radicaux vaudois ? » In : Revisiter l'Expo 64 – Acteurs, discours, controverses » Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, 54-67.

<sup>74</sup> Sidler, Roger : « Pour la Suisse de demain : croire et créer. Das Selbstbildnis der Schweiz an der Expo 64. » In : Mario König [et al.], Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren. Zürich, Chronos Verlag, 1988, 48.

Paris. Le directeur du Centre, Pierre Bourdieu, confie l'étude du dossier à Luc Boltanski<sup>75</sup> qui établit une ligne de fracture entre une unité traditionnelle de façade et des aspirations profondes à la mobilité sociale et à la consommation et constate une dichotomie entre la catégorie des employés du secteur tertiaire et celle des ouvriers. Tandis que les premiers aspirent à une société de l'abondance et des loisirs, les seconds rechignent à s'exprimer sur les valeurs suisses<sup>76</sup>. Boltanski conclut son étude sur un constat ironique :

*« Qui se risquerait pourtant à nommer la Suisse : « l'homme malade » ? L'ordre et le calme règnent toujours dans une Suisse florissante qui couve éternellement son mal mais le refoule et lui résiste. Mais n'est-ce pas un des topiques de l'ancienne médecine que de voir dans la santé du corps le meilleur antidote aux maux de l'esprit ? La prospérité économique est le palliatif universel qui, sans chasser le mal, élève le seuil de résistance du patient et lui fait sagement oublier sa trop douce infortune. »<sup>77</sup>*

La place réservée au jazz et aux musiques populaires dans le cadre de l'Expo 64 est difficile à établir, car le comité d'organisation délègue l'essentiel de l'animation musicale aux responsables de stands qui ne publient pas de programme officiel<sup>78</sup>. La « sous-commission musique », qui a débuté ses travaux en décembre 1959, axait sa programmation sur les musiques classique, liturgique, chorale et folklorique – cette dernière catégorie devant représenter la part la plus importante de l'événement. Les musiques légères étaient confiées à des orchestres de danse professionnels, comme cela avait déjà été le cas lors de l'exposition nationale de 1939 à Zurich<sup>79</sup>. Le programme général des manifestations musicales proposé à la direction de l'exposition le 21 mai 1963 ne comportait aucune mention à des concerts de jazz ou de musique populaire. Quant au bilan dressé par les différents lieux d'exploitation de l'exposition, il les rangeait dans la catégorie des « manifestations gratuites et spontanées »<sup>80</sup>. Une des rares soirées officielles dédiées au jazz a eu lieu le 7 juillet au *Théâtre Expo* ; il s'agissait d'une « causerie audition » intitulée « Le jazz et ses influences », avec la participation de l'ensemble léger de la Radio Suisse Romande dirigé par Luc Hoffmann. On trouve aussi la présence de quelques orchestres de jazz amateur de Suisse romande dans le programme quotidien. Les Aiglons, pionniers du mouvement beat en Suisse romande et en France (voir 3.4) sont les seuls à être conservés aujourd'hui dans les archives de la Télévision Suisse Romande<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> Selon le site <http://www.pointdesuisse.ch/fr/pds2014/vorgeschichte/> (consulté le 25 mai 2017). Luc Boltanski en fit la matière de son ouvrage « Le bonheur suisse ».

<sup>76</sup> 51% des ouvriers questionnés n'avaient fréquenté que l'école primaire, contre 13% des employés. Voir Boltanski (1966), 52.

<sup>77</sup> Boltanski (1966), p. 165.

<sup>78</sup> Selon certains témoignages non retranscrits (off the record), la plupart des protagonistes romands du jazz amateur ont joué dans ce cadre informel, ainsi que les premiers groupes d'adolescents représentatifs pour le mouvement beat, à l'exemple des Aiglons.

<sup>79</sup> L'animation musicale quotidienne est confiée aux chefs d'orchestres suivants : Fred Boehler, Aimé Barelli, George Thomas, Hazy Osterwald, Cédric Dumont et Kurt Edelhagen. On note aussi la présence de l'orchestre Radiosa de la radio tessinoise.

<sup>80</sup> La documentation de la Section Musique de l'Expo 64 et conservée aux Archives Fédérales Suisses, Cote J2.10 1000/1212.

<sup>81</sup> Certains extraits sont conservés dans les archives de la RTS, comme par exemple une présentation du groupe dans l'émission Carrefour du 10 octobre 1963 – extrait filmé sur le chantier de l'exposition : <https://www.rts.ch/play/tv/carrefour/video/les-aiglons-a-lexpo?id=5653583> (consulté le 25 juin 2019).

Pour les historiens François Valloton et Olivier Lugon, l'Expo 64 n'était pas conçue comme un miroir des réalités du pays, mais comme un médium censé initier chez les visiteurs un processus de découverte et d'adaptation aux réalités à venir. Force est de constater que ce processus a été difficile à mettre en œuvre :

*« Du côté de la Direction, et les lampions une fois éteints, on constatera cependant à l'unisson que le message de l'Expo n'a bien souvent pas été compris et qu'il s'est notamment heurté à des réalités très conservatrices. »<sup>82</sup>*

Ainsi, dans le cadre de l'Expo 64, le jazz et les musiques populaires sont restés dans le paradigme de l'animation et de la sous-culture ; la manifestation n'a pas joué un rôle de levier dans l'autonomisation d'une scène musicale populaire. Le seul événement promu durablement dans le domaine musical est « Les échanges », une composition de Rolf Liebermann pour 156 machines de bureau. Pour réaliser ce projet, il s'est associé au pianiste et compositeur George Gruntz<sup>83</sup>. Pionnier de la professionnalisation du jazz en Suisse, celui-ci avait mis sur pied le projet musical « Expo All Stars » qui réunissait onze musiciens suisses jouissant d'une notoriété nationale depuis leur participation au Festival de jazz amateur de Zurich. L'objectif était d'organiser une tournée suisse et européenne avec comme point d'orgue l'Expo 64. Si la tournée a été un succès<sup>84</sup>, l'orchestre n'a pas été invité à jouer dans le cadre de l'exposition nationale. Pour des raisons financières, mais aussi idéologiques, comme précisé dans la réponse de Radio-Lausanne qui était censée enregistrer le concert :

*« (...) Je pense que vous avez mal compris le sens des propositions que je vous avais faites récemment. En effet, nous sommes obligés de considérer ce concert comme la réunion d'anciens camarades de jazz, et non pas comme une démonstration de professionnels. Etant donné les prétentions financières que vous émettez, nous devons hélas renoncer à l'enregistrement projeté. »<sup>85</sup>*

C'est uniquement dans le cadre du *Festival Internazionale del Jazz di Lugano* (voir 3.3.3), premier du genre en Suisse, que ce type d'orchestre, qui manifestait une ambition plus affirmée de la part de musiciens suisses, a pu se produire sur scène.

<sup>82</sup> Préface aux actes du Colloque « Revisiter l'Expo 64 : acteurs, discours, controverses ». Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, op. cit., 22.

<sup>83</sup> Commande du secteur no 5 de l'Expo 64, qui regroupait les exportations, les banques et le commerce, il s'agissait d'un dispositif dirigé par un lecteur photoélectrique de cartes perforées, qui résonnait à l'heure juste pendant toute la durée de la manifestation. Durant les pauses était diffusée la version jazz de la symphonie, soit une réduction composée par George Gruntz pour deux pianos préparés et deux batteries. Voir à ce sujet l'édition discographique « Expo Triangle » (Migros Genossenschafts-Bund / Collection Musikszene Schweiz, CD 61, 2000).

<sup>84</sup> L'orchestre était constitué de George Gruntz (p), Ueli Staub (vibes), Bruno Spoerri, Heinz Bigler et Peter Candiotti (saxes), Hans Kennel et Franco Ambrosetti (tp), Raymond Droz (tb), Pierre Cavalli (g), Peter Stump (b), Rolf Bänninger (dr). Il donna trois concerts en Suisse (Bâle, Berne et Zurich) ainsi qu'un concert en Autriche et un autre en Pologne dans le cadre du réseau du jazz européen. L'orchestre est enregistré par la Radio DRS à Berne le 17 septembre 1964 – Enregistrement disponible chez Sonorama (CD 59, 2011).

<sup>85</sup> Lettre de Géo Voumard, directeur du Département Variétés de Radio-Lausanne, à Gérard Lüll, manager de George Gruntz, 28 août 1964. Archives privées Euromusic, Felix Gruntz, Allschwil / Basel. L'échec de ce projet dans le cadre de l'Expo 64 suscita de vives réactions de la part de George Gruntz, dont certaines furent reliées par la presse en Suisse alémanique. La seconde lettre de refus, signée le septembre 1964 par Marcel Sénéchaud, Commissaire musical d'Expo 64, est formulée pour sa part en termes plus diplomatiques : il y est question d'une « proposition trop tardive » pour être promue et organisée correctement.

### 3.2.4 Emergence de musiciens indépendants

Pierre Bouru, George Gruntz et Bruno Spoerri figurent parmi les quelques musiciens de jazz qui s'affirment comme entrepreneurs durant la période qui nous intéresse (1960-1967). Par « entrepreneur », nous entendons ici les personnes qui ont gagné leur indépendance face au marché des musiques de divertissement, face à la contre-culture du jazz amateur, et face au métier de musicien d'orchestre de danse d'autre part<sup>86</sup>. Ces trois cas de figure révèlent des origines et des parcours de vie différents, motivés par des choix esthétiques qui ont contribué à une pluralité des pratiques musicales – condition déterminante pour la constitution d'une scène musicale diversifiée dans laquelle le jazz ne représente pas une unité mais un système de tensions et d'oppositions, comme le rappelle Francesco Martinelli dans son étude consacrée à quatre musiciens italiens. Il y utilise les notions de capital culturel et de capital social empruntées à Pierre Bourdieu pour caractériser l'entrée dans un champ de pratique jazzistiques<sup>87</sup>.

Pierre Bouru (1928) découvre le jazz très jeune et apprend la batterie en autodidacte. Son capital culturel est celui des scènes du jazz amateur (3.1.4). Il est sollicité très jeune pour organiser des concerts – notamment, le 14 mai 1949, la première performance de Sydney Bechet en Suisse, au Victoria Hall de Genève –, et a joué régulièrement en Europe avec les différents orchestres auxquels il participe. Sa vie se partage alors entre la pratique du jazz et son métier de vendeur de voiture. En 1969, après quelques années passées sur les scènes parisiennes du jazz, il fonde l'agence Unijazz et s'établit comme professionnel sur un marché des musiques populaires en plein essor. Ses nombreuses activités, y inclus la gestion d'un club de jazz à Mégève, station touristique des Alpes françaises, se sont développées à l'interface des musiques de divertissement et de la scène internationale du jazz.

George Gruntz (1932-2013) a une formation classique et peut être apparenté à l'école de Graz en Autriche, où a été fondé en 1969 le premier institut européen d'études musicologiques du jazz. Son capital culturel n'est pas comparable à celui des protagonistes des contre-cultures du jazz, car il se voue à sa reconnaissance en tant qu'art musical à part entière. Le compositeur a légué un important fond d'archive, et notamment les « full scores » du George Gruntz Concert Jazz Band (1972-2012) qui représentent un des exemples les plus aboutis de partition descriptive dans le domaine. Après avoir expérimenté sur différentes scènes durant les années 1950, il a collaboré dès 1961 avec un ami d'enfance, Gérard Lüll, dans le cadre de séries de concerts intitulés *Jazz at Midnight*, qui se déroulaient à la fin de la représentation, dans le cadre de petits théâtres à Bâle et à Zurich, puis dans toute la Suisse. En 1965, les deux partenaires fondent l'agence *Euromusic* dédiée à l'organisation de concert et de projets interculturels. Il s'agit de la première initiative du genre en Suisse, guidée par la vision spécifique de ses fondateurs. Il s'agissait en effet pour eux de réunir sous un même toit les différentes activités nécessaires à la professionnalisation de la scène du jazz en Suisse, ainsi qu'à sa

---

<sup>86</sup> En Suisse s'était développé un important marché de la musique de danse depuis 1930 environ, avec des stars nationales telles que Teddy Stauffer, Fred Boehler et Hazy Osterwald. Ce marché se trouvait sur un déclin durant la décennie 1960 – seuls les orchestres radiophoniques de la SSR pouvaient alors fournir aux musiciens professionnels un travail régulier et salarié.

<sup>87</sup> « Establishing Italian Jazz on the International Scene from 1960 to 1980 Four Case Studies: Nunzio Rotondo, Giorgio Gaslini, Enrico Rava, Perigeo ». In : *European Journal of Musicology*. Vol. 17/1 (2017), 158-177.

connexion avec les autres scènes nationales en Europe. Pour exemple, on trouve dans les archives d'Euromusic un tapuscrit présentant une ébauche d'organisation du « *Internationales Studio für Jazz* », réalisée à l'attention de Paul Sacher et dont les objectifs sont précisés ainsi :

*« Institution für zeitgenössische Jazzmusik, unter dem Hauptaspekt der Verbindung der amerikanischen Kunstform Jazz mit europäischer Interpretationstradition und Musikkultur. Nachwuchsförderung, Erfassen und Erweitern der Jazz-Grundlagen-Theorie. »*<sup>88</sup>

Même si ce projet n'a jamais vu le jour, l'agence Euromusic a rapidement permis à George Gruntz de réaliser des projets d'envergure, et notamment la mise sur pied de son grand orchestre en 1972, qui est devenu son activité principale. Le fait de disposer de sa propre infrastructure de production a constitué le levier de l'autonomisation de George Gruntz dans son parcours musical.

Bruno Spoerri (1935) qui appartient à la première génération sous revue, prend ses distances avec la scène du jazz amateur en 1965 :

*« Ich habe ja als Psychologe gearbeitet, habe nebenbei Jazz gemacht, und dann in den sechziger Jahren, so ganz nebenbei, ein paar winzige Filmmusikaufträge gehabt. Und Ende 1964 wurde ich dann – eigentlich aus dem blauen Himmel heraus – gefragt, ob ich in eine Filmfirma eintreten wolle als Tongestalter, also als Verantwortlicher für den ganzen Tonbereich. Ich habe mir das natürlich überlegen müssen: ich hatte eine Familie und zwei Kinder. Aber dann bin ich reingesprungen. (...) Und dadurch hat sich erstmals mein ganzes Arbeitsfeld verändert, und gleichzeitig auch meine Sicht auf die Musik. »*<sup>89</sup>

Après quelques années de formation *on the job*, le travail de Bruno Spoerri s'est orienté vers la production musicale au moyen des nouvelles technologies à disposition. Cette vision élargie de la musique, comprise comme un vecteur pluridimensionnel, l'a mis en contact avec des musiciens de rock, de folklore et de musique classique. C'est toutefois avec son orchestre de jazz *The Metronome Quintet* qu'il a fait œuvre de pionnier en utilisant la lutherie électronique, notamment la musique concrète et les ondes Martenot<sup>90</sup>. En 1970, il a fondé avec Hans Kennel la société « K+S Production » qui s'est spécialisée dans l'enregistrement et la diffusion de groupes suisses de musique populaire. De ce parcours « entre les mondes », il fait rétrospectivement un bilan positif :

*« Obwohl es noch nicht Schulabsolventen gab, es wurde doch professioneller. Früher gab es fast eine Mauer – oder doch nicht ganz, schon ein bisschen durchlässig – aber wenig Zusammenarbeit zwischen den professionellen Musikern, zum Beispiel den Radiomusikern, und den sogenannten Amateuren. Mit George Gruntz zum Beispiel konnten wir gelegentlich mit dem Unterhaltungsorchester Aufnahmen machen. Oder ich wurde zeitweise eingeladen, für das Radio-Orchester Arrangements zu schreiben und die aufzunehmen. Aber die Leute des Unterhaltungsorchesters blieben weitgehend*

<sup>88</sup> Extrait du tapuscrit daté du 1<sup>er</sup> janvier 1964, Archives de l'association Euromusic, Felix Gruntz, Allschwil.

<sup>89</sup> Entretien du 24 mai 2013 avec Bruno Spoerri.

<sup>90</sup> Sur l'album « At the zoo. With 57 Friends » Columbia Records, 1969. Disponible à l'écoute via la Phonothèque Nationale Suisse (LP 21210).



*unter sich, und die Jazzmusiker blieben unter sich. Und das hat sich immer mehr zu mischen begonnen. Es war auch immer mehr möglich, mit Gruppen Radio-Aufnahmen zusammen mit den Musikern des Unterhaltungsorchesters zu machen. Mit Max Lässer, Peter und Walter Kaiser sind wir ins Studio gegangen und haben mit Musikern von denen aufgenommen. Es gab immer mehr Austausch, und ich glaube, eine gewisse Professionalisierung hat da doch stattgefunden...<sup>91</sup>»*

Ces trois exemples montrent à quel point la décennie 1960 est marquée par une diversification significative des pratiques musicales. L'habitus d'une partie des musiciens dénote une démarche inclusive à d'autres champs musicaux, et non plus exclusive comme ce fut le cas dans les musiciens de jazz amateur. En dépit de la diversité des parcours individuels, le processus de professionnalisation invoqué ici a pour point commun une attitude réflexive, une recherche d'indépendance, ainsi qu'une résilience face à l'échec qui contribue à renforcer les compétences personnelles d'organisation. Une décennie plus tard, l'émergence d'une scène musicale populaire plus autonome repose fortement sur ces nouvelles compétences (chapitre 5).

Cela dit, durant la période qui nous intéresse, la majorité des musiciens de jazz ont fait le choix de séparer leur pratique musicale de leur vie professionnelle, à l'exemple de Franco Ambrosetti, de Michel Thévoz et de Hans Kennel pour ne citer que ces trois protagonistes. Cet habitus marque une distinction profonde entre deux mondes qui reste une constante jusqu'à nos jours. La diversification entamée durant les années 1960 ne signe pas la fin d'une stricte séparation en vie professionnelle et vie musicale.

## Bibliographie

- Becker, Howard S. & Faulkner, Robert R. (2011), «Qu'est-ce qu'on joue maintenant?» Le répertoire de jazz en action. Paris, La Découverte.
- Boltanski, Luc (1966), Le bonheur suisse. Paris, Les Editions de Minuit.
- Bouru Pierre (2003), Le bonheur était dans le jazz. Genève, Slatkine.
- Broecking, Christian (2016), Dieses unbändige Gefühl der Freiheit: Irène Schweizer – Jazz, Avantgarde, Politik. Berlin, Broecking Verlag.
- Citton, Yves (2014), Pour une écologie de l'attention. Paris, Editions du Seuil.
- Fleury, Jacques (2012), Memories of jazz. Livret édité à compte d'auteur à Genève.
- Gioia, Ted (2012), The jazz standards – A guide to the repertoire. Oxford University Press.
- Hauser, Claude et al. (2010), Entre culture et politique: Pro Helvetia de 1939 à 2009. Genève, Slatkine.
- Helbling, Christa (2013), Vom Proberaum ins Hallenstadion – die Entwicklung der Beatkonzerte in der Stadt Zürich und Umgebung von 1963 bis 1967. Lizenarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.

<sup>91</sup> Entretien du 24 mai 2013 avec Bruno Spoerri (1h 02' 10'').

- Hershorn, Tad (2011), Norman Granz: The Man Who Used Jazz for Justice. Berkley, University of California Press.
- Jamin, Jean et Williams, Patrick (2010), Une anthropologie du jazz. Paris, CNRS Editions.
- Maissen, Thomas (2010), Geschichte der Schweiz. Baden, Hier+Jetzt.
- Matarasso, François (2005), Art, society, autonomy. In : Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, 1. Auflage, p 227-234. Verlag Rehberg-Loccum. Übersetzung Sybille Linke.
- Matti-Zünd, Evi, Lorenceau, René, Matti, René (1989), See you later, Alligator... Die Geschichte des Atlantis in Basel. Basel, Buchverlag Basler Zeitung.
- Mémeteau, Richard (2014), Pop culture – Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités. Paris, Editions La Découverte.
- Mumenthaler, Samuel (2001), BeatPopProtest – Der Sound der Schweizer Sixties. Lausanne, Editions Plus.
- Newton, Francis (1966), Une sociologie du jazz. Paris, Flammarion. (Edition originale 1959, The Jazz Scene, Londres, Weidenfeld & Nicholson).
- Nobs, Claude & Richardson, Perry (2007), Live! From Montreux. London, Geneva, New York, A Publishing Company Limited.
- Peterson, Richard & Berger, David (1975), Cycles in Symbol production: The Case of Popular Music. In : American Sociological Revue, Vol. 40, No 2, pp. 158-173.
- Rasmussen, Lars (1998), Abdullah Ibrahim: A Discography. Copenhagen, The Booktrader.
- Reszler, André (1986), Mythes et identité de la Suisse, Genève, Georg Editeur.
- Saladin, Matthieu (2012), Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique. Dijon, Les Presses du Réel.
- Schlatter, Christian (1984), Le Rock'n'roll en Romandie – Chronique des années 1960. Lausanne, Editions Piantanida.
- Skenderovic, Damir & Späti, Christina (2012), Les années 68. Lausanne, Editions Antipodes.
- Slobin, Mark (1993), Subcultural Sounds, Micromusic of the West. Hannover & London, Wesleyan University Press.
- Spoerri, Bruno (2005), Jazz in der Schweiz – Geschichte und Geschichten. Zürich, Chronos Verlag.
- Staub, Ueli (2003), Jazzstadt Zürich. Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung.
- Steulet, Christian (1989), Réception du jazz en Suisse – Développement industriel d'une culture musicale populaire. Université de Fribourg, mémoire de licence publié à compte d'auteur.
- Straw, Will (1991), Systems of articulation, logics of change and scenes in popular music. In : Cultural Studies, Vol 5, Issue 3, pp. 368-388.
- Wicke, Peter (2001), Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen – Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. In : Rock- und Popmusik, pp. 13 – 60. Laaber Verlag.
- Wottreng, Willi (2015), «Einmal richtig spinnen können – Der legendäre Künstler-Maskenball in Zürich». Zürich, Elster Verlag.