



**HAL**  
open science

## Michel Le Bris, critique de Jazz : heures et malheur de la subversion

Christophe Voilliot, Mathilde Sempé

### ► To cite this version:

Christophe Voilliot, Mathilde Sempé. Michel Le Bris, critique de Jazz : heures et malheur de la subversion. La critique musicale du XXe siècle, 2020. hal-04326720

**HAL Id: hal-04326720**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04326720>**

Submitted on 6 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# MICHEL LE BRIS CRITIQUE DE JAZZ : HEURES ET MALHEUR DE LA SUBVERSION

L'histoire du jazz est très largement redevable à la critique ou, plus exactement au travail des critiques qui ont rendu compte des performances musicales auxquelles ils avaient eu la possibilité d'assister. L'activité propre des critiques et l'élaboration du discours critique demeurent néanmoins le plus souvent méconnus et peu étudiés pour eux-mêmes. Cette situation peut d'ailleurs se comprendre comme une sorte de paradoxe narratif : l'histoire du jazz est une forme de récit synthétique qui s'appuie sur des fragments critiques dont la genèse même reste obscure. Qu'ils s'appuient sur des considérations anthropologiques ou stylistiques, les critiques de jazz multiplient les pistes interprétatives mais proposent rarement un discours de la méthode à même de nous aider à comprendre *the tricks of the trade*<sup>1</sup>. Écrire sur le jazz est d'ailleurs rarement une activité exclusive, signe que l'on a affaire moins à un métier au sens strict du terme qu'à un registre discursif à même de se déployer dans d'autres espaces littéraires et de faire bonne figure à côté d'autres activités, plus prosaïques voire plus rémunératrices.

Cette communication sera centrée sur la figure et la trajectoire de Michel Le Bris. Certes, ramené à son activité littéraire postérieure, les quelques années qu'il a consacré à la critique de jazz pourraient *a priori* faire pâle figure. Autant dire tout de suite que sa notoriété contemporaine doit plus à la réussite et aux déclinaisons du festival *Étonnants voyageurs* (et aussi à sa place éminente dans le grand récit post soixante-huitard<sup>2</sup>) qu'au souvenir de son passage à la rédaction de *Jazz Hot*. Si la revue a survécu à Michel Le Bris avant de sombrer bien plus tard dans l'enfer numérique du XXI<sup>e</sup> siècle, elle lui doit quand même quelques articles bien sentis et quelques mises en page de numéro audacieuses.

Pour ce faire, nous avons à la fois constitué un corpus à partir de l'ensemble des textes écrits par Michel Le Bris dans *Jazz Hot* de 1967 à 1969 et réalisé un entretien à caractère biographique avec l'auteur. Dans une première partie, nous reviendrons sur le contexte d'apprentissage de son métier de critique avant d'essayer, dans une seconde partie, d'analyser sa trajectoire en faisant ressortir sa tendance à la subversion.

---

<sup>1</sup> Titre original d'un livre du sociologue Howard S. Becker, par ailleurs pianiste de jazz...

<sup>2</sup> HAMON H. et ROTMAN P., *Génération*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 2 vols. L'index comprend douze références à Michel Le Bris. La première citation (vol. II – p. 160) le présente au lecteur comme « amateur de musique et de littérature ».

## 1. L'apprentissage du « métier »

Michel Le Bris est-il devenu critique de jazz par hasard ? Vraisemblablement non, surtout si l'on considère que derrière tout profane et tout lecteur assidu de revue artistique se cache un critique potentiel. Les circonstances dans lesquelles il a intégré la rédaction de *Jazz Hot* méritent néanmoins d'être précisées. Son premier article, « L'artiste volé par son art »<sup>3</sup>, paraît dans le numéro de mars 1967. Selon le récit qu'a fait Michel Le Bris de cet épisode, il s'agissait initialement d'un courrier adressé à la rédaction qui avait plutôt vocation à être publié sous forme d'extraits dans la rubrique « courrier des lecteurs »<sup>4</sup>:

« Un jour – j'étais encore à HEC, à l'époque – j'ai pris ma plus belle plume pour répliquer à un article particulièrement imbécile sur Albert Ayler – par une lettre, en forme d'article. Son titre, si je m'en souviens bien, était L'artiste volé par son art [...] C'était une simple lettre. Alors imagine ma surprise, deux mois plus tard, en ouvrant la revue, quand je l'y ai découverte, sous la forme d'un article ! »

« Tout d'un coup, j'ouvre mon *Jazz Hot* et je vois un article absolument imbécile d'un musicien chef d'orchestre, proche de Lucien Malson, d'André Hodeir, enfin de toute cette petite bande dans laquelle il y avait aussi le photographe Jean-Pierre Leloir, qui publie un article alors vraiment contre Albert Ayler, en le traitant de clown, en disant, il ne sait pas jouer, il passait tous les clichés concernant le Free Jazz et là, exaspéré, j'envoie une très longue lettre [...] en protestant, en disant « bon y'a quand même des limites quoi » et en essayant de formaliser pourquoi, à mon avis, Albert Ayler était quelqu'un d'important. Bon, pas de réaction et le mois d'après ou deux mois après, je l'ouvre, toujours à la gare de Versailles-Chantier et je vois « L'artiste volé par son art » [...] C'était l'article d'ouverture principal de ce numéro de *Jazz Hot* en plus, c'était mon premier texte publié, j'étais tout content et je leur écris pour les remercier et puis ils me répondent en m'invitant à venir les voir ».

Cette publication intégrale de la lettre envoyée par M. Le Bris est en effet assez curieuse. Si le plaidoyer pour un artiste d'avant-garde s'inscrit parfaitement dans les débats du moment sur la *New Thing*, la forme de l'article, avec son plan symétrique, ses multiples références théoriques et sa lourdeur démonstrative, n'est pas sans rappeler les dissertations des étudiants es lettres... et ne se prêtait pas nécessairement à une publication en l'état.

En fait, Michel Le Bris se fait connaître de la rédaction de *Jazz Hot* à un moment particulier<sup>5</sup>, marqué par l'apparition d'une nouvelle génération de critiques de jazz qui prend collectivement en charge la défense des artistes d'avant-garde, que ce soit à *Jazz Hot*, à *Jazz magazine* ou dans les nouvelles revues qui apparaissent à cette période<sup>6</sup>. En 1967, il est un homme de l'heure qui a la connaissance des enjeux artistiques et la maîtrise des instruments de connaissance alors jugés

---

<sup>3</sup> *Jazz Hot*, n° 229, mars 1967, p. 16-19.

<sup>4</sup> LE BRIS M., *Fragments du royaume. Entretiens avec Yvon Le Men*, Vénissieux, Éditions la passe-du-vent, 2000 (1<sup>ère</sup> ed. 1994), p. 58 ; extraits de l'entretien inédit réalisé par Mathilde Sempé le 23 octobre 2013.

<sup>5</sup> Dans ses mémoires, Charles Delaunay passe sous silence cette première contribution de Michel Le Bris à *Jazz Hot* et n'évoque que les épisodes suivants : « Le hasard voulut qu'en 1967, je fasse connaissance de Michel Le Bris qui, lors d'un stage des Hautes Etudes Commerciales, avait choisi de venir effectuer le sien à Vogue. Il prépara un numéro spécial Boris Vian qui parut en décembre, après quoi fut envisagée une collaboration plus suivie ». DELAUNAY C., *Delaunay's dilemma. De la peinture au jazz*, Mâcon, éditions W, 1985, p. 199.

<sup>6</sup> DROTT E., "Free Jazz and the French Critic", *Journal of the American Musicological Society*, LXI, 3, 2008, p. 541-581 ; FABIANI J.-L., « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93-110 ; TOURNÈS L., *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 388-389.

pertinents pour pouvoir affirmer publiquement son point de vue critique. Son intégration à la rédaction de *Jazz Hot* s'effectue donc sans problèmes. Très rapidement, il va écrire, d'abord en collaboration avec Bruno Vincent puis seul, différents articles qui relèvent de tous les domaines de la critique professionnelle de jazz.

L'étude rétrospective du corpus constitué par l'ensemble des articles publiés par Michel Le Bris dans *Jazz Hot* fait en effet apparaître deux tendances qui sont caractéristiques du « métier » de critique de jazz : la variété des contributions d'une part et l'unité thématique de l'autre. Même si sa collaboration à *Jazz Hot* fût relativement brève, Michel Le Bris a eu l'occasion d'y publier des articles assez variés, représentatifs de la diversité des formes de la critique de jazz : un article général en trois parties en collaboration avec Bruno Vincent<sup>7</sup>, des entretiens avec des musiciens, des comptes rendus de concerts, des critiques littéraires et des critiques discographiques. S'ajoutent à cette liste, son premier article au statut encore mal assuré, une contribution au numéro spécial consacré à une des figures tutélaires de la revue, Boris Vian<sup>8</sup>, et un dernier article dont le caractère pamphlétaire s'inscrit dans le conflit qui oppose alors le rédacteur en chef à Charles Delaunay<sup>9</sup>.

L'unité thématique de ce corpus critique apparaît en premier lieu à travers les références théoriques et littéraires convoquées dans les articles rédigés par Michel Le Bris (cf. tableau 1). On y retrouve les auteurs qui parsemaient l'univers théorique de l'étudiant en philosophie à Nanterre, plus intéressé par les séminaires de l'ENS que par l'ordinaire de son cursus à HEC...<sup>10</sup>

« J'ai donc fait HEC, sans conviction excessive – même si, avec le recul, je me dis que cette formation m'a été très utile. Mais à l'époque, c'était pour moi largement secondaire ! Avec quelques amis aussi « marginaux » que moi, je filais chaque après-midi à Paris. Je m'étais inscrit en philo à Nanterre – je crois, sinon, que je n'aurais jamais supporté l'atmosphère d'HEC. Et puis, comme beaucoup d'étudiants à l'époque, je courais de Barthes à Lévi-Strauss, de Lévi-Strauss à Lacan, et je terminais le soir rue d'Ulm au fameux « Cours de philosophie pour scientifiques ». Pendant ces trois années d'HEC, à Jouy-en-Josas, j'ai surtout fait de la philo ! »

« Alors, moi à cette époque-là, j'étais à HEC, à Jouy-en-Josas, campus à l'américaine et puis à 12h je partais et on allait suivre avec deux trois amis les cours de philo, on s'était inscrits en philo à Nanterre [...] On était forcément tous structuralistes en diable à ces moments-là, sinon on passait pour un imbécile. Qui ne suivait pas les séminaires de Lacan, les cours d'Althusser et de toute sa bande, je me rappelle de trucs à normale sup, de cours de philosophie pour scientifiques, qui se voulait une vision scientifique du marxisme, etc. »

Quels furent les auteurs mobilisés par Michel Le Bris ? Principalement ceux associés au structuralisme (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Louis Althusser, Claude Lévi-Strauss) et à une esthétique de la subversion (Nietzsche, Antonin Artaud). À ces noms s'ajoutent ceux des auteurs afro-américains, poètes, essayistes ou romanciers auxquels Michel Le Bris s'intéresse (James Baldwin, LeRoi Jones, Richard N. Wright) car liés aux mondes du jazz et parce qu'ils en proposent une interprétation en lien avec l'histoire sociale de l'esclavage.

<sup>7</sup> "La tête, le coeur et le pied" (1<sup>ère</sup> partie), *Jazz Hot*, n° 232, juin 1967, pp. 15-17 ; (2<sup>ème</sup> partie), *Jazz Hot*, n° 233, juillet 1967, pp. 15-16 ; (3<sup>ème</sup> partie), *Jazz Hot*, n° 234, août-septembre 1967, pp. 23-25 et 31.

<sup>8</sup> "un bricoleur de génie", *Jazz Hot*, n° 237, décembre 1967, pp. 18-22.

<sup>9</sup> "à propos d'un certain S.O.S.", *Jazz Hot*, n° 252, juillet-août 1969, pp. 7 et 48-49.

<sup>10</sup> Michel Le Bris, *Fragments du royaume*, op. cit., p. 30 ; extraits de l'entretien inédit réalisé par Mathilde Sempé le 23 octobre 2013.

L'unité thématique de ce corpus critique apparaît aussi à travers les noms des musiciens qui retiennent l'attention de Michel Le Bris (*cf.* tableau 2). Ce sont avant tout des musiciens afro-américains qui forment l'avant-garde musicale de l'époque et que l'on peut associer au *free jazz* (Archie Shepp, Albert Ayler, Cecil Taylor, Sunny Murray, Marion Brown, Pharaoh Sanders, Ornette Coleman). En second lieu viennent les musiciens afro-américains parmi les plus novateurs de la génération précédente (John Coltrane, Thelonious Monk, Bud Powell, Charlie Parker, Sonny Rollins) souvent convoqués à titre de comparaison. Le troisième groupe de musiciens le plus fréquemment cité est quant à lui constitué de musiciens français de *free jazz* (François Tusques). Les pianistes et les saxophonistes sont surreprésentés dans ce corpus par rapport aux musiciens qui forment les sections rythmiques, ce qui n'a rien de surprenant, mais aussi par rapport aux trompettistes dont l'instrument était associé à des formes musicales plus anciennes, d'où la quasi-absence (qui pourrait sembler *a priori* surprenante) de Miles Davis, cité à une seule reprise, voire de Dizzy Gillespie, cité à trois reprises.

**Tableau 1**

NOM	NOMBRE DE CITATIONS
James Baldwin	20
Roland Barthes	14
LeRoi Jones (Amiri Baraka)	13
Antonin Artaud	10
Friedrich Nietzsche	8
Jacques Derrida	7
Michel Foucault	5
Richard N. Wright	5
Louis Althusser	4
Claude Lévi-Strauss	4

*Auteurs les plus fréquemment cités comme référence par ordre décroissant*

**Tableau 2**

NOM	NOMBRE DE CITATIONS
Archie Shepp	32
Albert Ayler	27
Cecil Taylor	22
Bud Powell	20
John Coltrane	15
Sunny Murray	14
Marion Brown	13
Thelonious Monk	9
François Tusques	9
Pharaoh Sanders	9
Charlie Parker	7
Sonny Rollins	7
Ornette Coleman	7

*Musiciens les plus fréquemment cités par ordre décroissant*

L'article co-signé avec Bruno Vincent<sup>11</sup> et publié dans trois livraisons successives de la revue sous le titre « La tête, le cœur et le pied » en 1967 se présente de prime abord comme une critique de la critique de jazz. Cette critique est double :

- une critique des instruments de connaissance, des « taxonomies policières » (n° 233 p. 15) utilisés pour rendre compte de la nouvelle avant-garde : « le jazz n'est pas trop étroit pour le free. L'étroitesse n'est que le fait de ces systèmes critiques » (n° 232 p. 16)<sup>12</sup> :

« Quand est arrivé le free jazz [les critiques de la génération précédente] ne savaient pas quoi en faire, parce qu'ils détestaient ça, parce qu'ils ne le comprenaient pas. Ils vivaient dans cette sphère musicale du be-bop mais comme ils ne se sont jamais intéressés sur le rapport de la musique et du monde, de ceux qui s'exprimaient à travers ça, quand est arrivé le free jazz, ils n'avaient aucune grille. »

- une critique de la tendance à l'autonomisation des jugements esthétiques par rapport au contexte politique et social d'émergence des nouvelles formes musicales, jugements qui conduisent « à se jeter dans les rets de l'idéologie bourgeoise » (n° 233 p. 16) en niant le fait que le free jazz « assume la contestation musicale nécessaire sur le plan politique » (n°233 p. 16). En conclusion, les deux auteurs réaffirment que « toute production artistique apparaît dans une période historique déterminée et ne peut en être artificiellement séparée » (n° 234 p. 23).

Ce faisant les deux auteurs affirment leur attachement aux fondements anthropologiques de la critique de jazz. Les nouveaux instruments qu'ils tentent, parfois assez maladroitement, de promouvoir sont moins la définition d'un nouveau paradigme critique que l'adaptation du paradigme jazzologique classique aux productions d'avant-garde. La critique de la critique est donc simultanément un « manifeste » (n° 232 p. 16) pour une nouvelle génération de critiques, et la réaffirmation du caractère heuristique du paradigme originel. La critique de la critique est donc moins ici annonciatrice d'une rupture théorique avec la génération précédente<sup>13</sup> que d'un réarmement de la critique pour faire face aux combats de l'heure. Il n'est pas impossible que le lecteur de 1967 ait été plus sensible que nous le sommes aujourd'hui à certains jugements lapidaires, à certaines formulations radicales ou volontairement provocatrices. Les « pathologies scolastiques » qui irriguent ce propos « clair-obscur »<sup>14</sup> peuvent, avec le recul, faire sourire mais, quoi qu'il en soit, derrière les barrières structuralistes érigées par Michel Le Bris et Bruno Vincent, c'est toujours le jazz

---

<sup>11</sup> « J'ai rédigé cet article là avec lui et lui a rajouté, c'était un forcené du langage structuralo-machin truc, il en a rajouté des couches encore à cet article-là ». Extraits de l'entretien inédit réalisé par Mathilde Sempé le 23 octobre 2013.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> JORDAN M. F., *Le Jazz. Jazz and French Cultural Identity*, Chicago, University of Illinois Press, 2010, p. 231-232.

<sup>14</sup> « Le clair-obscur engendre chez le lecteur le sentiment de pressentir qu'il se passe dans le texte à la fois des choses décisives et plus ou moins familières, mais sans qu'il soit en mesure de saisir le détail de ce qui est dit, tant le réseau des références est dense et tant le rythme de transmission des informations cryptées est rapide ». PINTO L., « Y-a-t-il quelque chose à comprendre ? Sur quelques pathologies scolastiques », *Savoir/Agir*, n° 25, septembre 2013, p. 110-111.

comme discours sur l'homme - comme anthropologie si l'on préfère<sup>15</sup> – qui irrigue le propos et qui sert d'instrument de lutte contre les préjugés esthétiques du moment.

En quelques mois, Michel Le Bris s'est révélé au sein de la rédaction de *Jazz Hot* comme un critique de jazz accompli, maîtrisant toutes les dimensions de ce « métier » et parfaitement à même de faire carrière comme le feront d'autres membres de cette « nouvelle vague » de critiques musicaux. Loin d'être un obstacle, son appétence vis-à-vis du *free jazz* et sa connaissance de ses acteurs constituaient un capital symbolique à même de l'aider à consolider sa position au sein d'un espace de la critique artistique en pleine reconfiguration. Ce point mérite d'être souligné car il est aujourd'hui en partie recouvert par les échos du conflit qui aboutira à son éviction de la revue à l'automne 1969. Même aux pires heures de ce conflit qui l'opposa à Charles Delaunay, fondateur et figure tutélaire de *Jazz Hot*<sup>16</sup>, et alors même que ce dernier réfléchissait à haute voix sur les moyens de se débarrasser du trublion, « lorsqu'une association de personnes ou un couple ne s'entendent pas et qu'à la confiance et à l'amour réciproques fait place le pénible cortège de malentendus, aucun replâtrage n'est possible. Il ne reste plus qu'à : 1° supprimer l'un des partenaires (révolver, poison, fer...) ou 2° les tribunaux ou 3° la séparation librement consentie »<sup>17</sup>, il lui conserva toujours sa confiance en tant que critique ! « Que Michel Le Bris demeure dans le Comité de Rédaction, qu'il y collabore largement à ses travaux, qu'il écrive des articles, je n'y ferais pour ma part aucune objection »<sup>18</sup>. Comment mieux exprimer l'idée que ce n'est pas dans le contenu de son activité critique qu'il faut chercher les causes du malheur et de l'adieu de Michel Le Bris à la critique de jazz !

## 2. « Une certaine tendance à la subversion »

S'agissant de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans le départ précipité de Michel Le Bris, il convient de réintroduire les formes subversives – que le critique de la critique s'emploie à mettre en œuvre au sein de l'espace des revues de jazz – dans un contexte spécifique (celui de la fin des années 1960) qui a influé sur les différentes formes d'engagements artistiques, intellectuels et politiques des acteurs de l'époque. Toutefois, les conditions de possibilité historiques de cette tendance à la subversion n'ont de sens que socialement situées. En ce sens, la lecture des éléments de trajectoire biographique de Michel Le Bris permet de mettre au jour l'actualisation de dispositions à la délégitimation dans cette conjoncture singulière qu'est 1968.

« En rendant son tranchant à Mai-Juin 68, on s'offre la possibilité de comprendre les multiples tentatives de subversion consécutives au " moment critique " »<sup>19</sup>. C'est dans un mouvement plus large de désenchantement et de rupture avec le sens commun que les revendications dans le monde du jazz prennent sens. Les prises de position de Michel Le Bris au sein de cet espace sont dès lors

---

<sup>15</sup> À l'issue de leur chapitre introductif sur les rapports entre la musique de jazz et l'anthropologie, Jean Jamin et Patrick Williams s'interrogent ainsi : « De sorte qu'une anthropologie du jazz serait un pléonasme, puisque le jazz se présente comme une anthropologie ». JAMIN J. et WILLIAMS P., *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS éditions, coll « biblis », 2010, p. 57.

<sup>16</sup> LEGRAND A., *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, Paris, Éditions du Laveur, 2006.

<sup>17</sup> Note manuscrite [1969] – dossier *problème Le Bris*. Bibliothèque Nationale de France : fonds Charles Delaunay, boîte n° 65.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> DAMAMME D., GOBILLE B., MATONTI F. et PUDAL P., *Mai Juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2008, p. 13.

comprises dans une dynamique de crise politique touchant de multiples secteurs du monde social, au point que les logiques, les pratiques et les croyances qui commandent chacun de ces espaces, s'effacent au profit d'intérêts croisés donnant lieu à des « mobilisations multisectorielles »<sup>20</sup>. Cette configuration singulière, moment d'intense politisation, ouvre ainsi le champ des possibles des mondes de l'art. C'est pourquoi les carrières artistiques sont d'autant plus liées aux trajectoires militantes que la désectorisation des sphères du monde social a engendré la multipositionnalité de certains acteurs et notamment Michel Le Bris (dans le champ du jazz, intellectuel, politique, journalistique et de la littérature).

« J'ai adoré Paris en 68 et dans ce qui s'en est suivi, du fait de cette effervescence du jazz, Paris est extrêmement vivant à ce moment là et le milieu intellectuel, il y a forcément un sentiment de classe quelque part. [...] Ce qui était intéressant c'était que le monde intellectuel était en crise à ce moment là et le monde intellectuel en crise, en crise pour quoi, par l'irruption du monde. On a beaucoup moqué les normaliens qui allaient à la rencontre des jeunes prolo, qui allaient travailler en usine mais ça correspondait à mouvement de découvrir le monde réel tout simplement et découvrir le monde réel ça fracassait la bulle dans laquelle fonctionnait le monde de l'Université<sup>21</sup>. »

Cependant, le temps court des mouvements sociaux de revendications politiques et artistiques n'a de sens que dans le temps long du renversement des stigmates. Ainsi, la position occupée par Michel Le Bris à *Jazz Hot* en 1968 et les prises position du moment ne sont pas déconnectées d'un processus plus long – engagé depuis la fin des années 1950 – de remise en cause de l'ordre symbolique établi. En effet, celui-ci procède d'un double mouvement de déconstruction des formes dominantes de la culture et d'un travail de légitimation des arts et pratiques culturelles considérées jusqu'alors comme mineures ou marginales, telles que la bande dessinée, par exemple, dans le champ littéraire<sup>22</sup>. Partant, la défense du *free jazz* correspond à l'émergence, dans les années 1960, de critiques opposées à la définition dominante du jazz en France. En légitimant l'« illégitime », ces nouveaux arrivants brisent le consensus historiquement constitué autour du jazz ainsi que le monopole du contrôle de l'offre culturelle par un petit groupe d'élites. Comme pour d'autres sphères du monde social, les rapports de force qui se dessinent dans le microcosme du jazz et en particulier celui de la revue *Jazz hot*, ont pour enjeux la reconsidération de la hiérarchie au sein de cet espace très fermé. Aussi, les partis-pris idéologiques, illustrés ici par la posture de Michel Le Bris, concourent à des stratégies de distinction vis-à-vis des « établis » par la défense du *free jazz* alors que les dominants « tentent de maintenir leur position en privilégiant les styles qui ne remettent pas entièrement en cause leurs compétences »<sup>23</sup>. Bouleversant les habitudes d'écritures et les modes de pensée propres aux critiques de Jazz institutionnalisés, Michel le Bris et le groupe constitué autour de lui (Annette Lena, Philippe Garnier, Yves Buin, Daniel Caux, Philippe Constantin, Patrice Blanc-Francard, Daniel Berger et Guy Kopelowicz) participent par conséquent à la redéfinition des règles du jeu :

---

<sup>20</sup> DOBRY M., *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de la FNSP, 1986.

<sup>21</sup> Les propos, ainsi que ceux qui suivent sont extraits de l'entretien inédit réalisé avec Michel le Bris, le 23 octobre 2013.

<sup>22</sup> DUBOIS V., *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999. Voir aussi BOLTANSKI L., « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1975, p. 37-59.

<sup>23</sup> ROUEFF O., *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 226.



« ça traduisait en même temps ce qui était en train de se passer à la fois dans la communauté noire aux Etats-Unis, mais dans la jeunesse plus généralement, c'était comment faire un monde avec la liberté absolue de chacun, la revendication d'une liberté absolue, d'un rejet de toutes les règles, de tous les dogmes, de toutes les idéologies etc. C'était un peu ça qu'il y avait derrière le free jazz et articulé à une revendication sociale radicale évidemment, contre l'Amérique que l'on écrivait à 3 « K » comme Klu klux klan. Mais c'était aussi un bras d'honneur fait aux valeurs supposées suprêmes, incontestables, universelles, de la musique occidentale moderne. C'est très bien mais ça ne nous concerne pas forcément, il y a d'autres voies offertes à la musique ».

« Ça a été comme un électrochoc dans ce milieu très calfeutré, c'est un milieu fermé et nous c'est comme si c'était l'extérieur et entrer dedans le faisait éclater ».

À la faveur d'une conjoncture d'incertitude politique, le champ du jazz se révèle être un espace d'opportunité pour Michel Le Bris, d'entreprise de renversement des codes et des rapports de domination. À la dynamique collective de mobilisation se superpose cependant, un ensemble de dispositions individuelles à la subversion.

Michel Le Bris est né à Plougasnou (commune du Finistère, située à proximité de Morlaix) en 1944. Fils d'une « fille mère » domestique au manoir du châtelain propriétaire de leur maison, il est issu d'un milieu social défavorisé et dominé par « le maître [qui, selon Michel Le Bris,] possédait tout, à commencer par vous-même, et manifestement éprouvait un grand plaisir à vous le rappeler sans cesse »<sup>24</sup>. Ils ne disposent de l'électricité qu'à partir de 1958, date de son départ pour Paris lorsqu'il est encouragé par un voisin et ami enseignant à Normale Sup, à intégrer un lycée parisien (il a alors 14 ans). C'est d'ailleurs chez cet ami que l'opportunité lui est offerte d'écouter, pour les premières fois, des morceaux de jazz. Issu des sphères les plus écartées des lieux de production de l'art légitime, il incorpore par là, sa position dans l'espace social en même temps qu'il accumule des dispositions à l'appréciation de formes artistiques considérées comme mineures ou dominées, à la légitimation de « l'illégitime »<sup>25</sup>.

« Les châtelains pour lesquels [ma mère] travaillait dans l'été, avaient un haras près de Rambouillet et moi j'avais été envoyé comme pensionnaire au lycée Hoche de Versailles, qui est le lycée de la bourgeoisie versaillaise. Le choc culturel a été assez rude quand je suis arrivé et quelques mois après, il se trouve que ma grand-mère est morte et donc à ce moment là ma mère se retrouvait libre et les châtelains en question lui ont proposé de la prendre à l'année chez eux, près de Rambouillet. Voilà. Et ils l'ont convaincu que... enfin le rêve de ma mère c'était que je devienne patron, comme tous les patrons qui l'avaient opprimé toute sa vie, c'était ça en gros ».

Plus tard, de ses amis du Lycée Louis Le Grand il dira :

« Moi, mes potes de Louis le Grand, à quelques exceptions près, qui étaient de vrais amis, quand on est arrivés à HEC ils avaient tous des voitures de sport, blazers, petits trucs etc. et tout à coup ils étaient déjà les futurs patrons et moi y'a rien à faire je ne suis pas de ce monde là quoi, c'est tout. Et j'allais pas faire le singe pour leur ressembler. Donc j'étais à côté et je me suis toujours senti à côté aussi sauf dans cette période là du monde intellectuel ».

---

<sup>24</sup> LE BRIS M., *L'homme aux semelles de vent*, Paris, Grasset, 1977, p. 15.

<sup>25</sup> Dans le champ du jazz comme dans le champ littéraire, quelques années plus tard, notamment à travers la posture de défense de la « littérature monde ». Il faut néanmoins nuancer ce sous-espace de la littérature comme a priori marginal et dominé. Voir CONSTANT I., « Littérature-monde : paradoxes et ambiguïtés », *Les littératures francophones : pour une littérature-monde ?*, vol. 7, 2011, p. 69-82.

Si le retour réflexif opéré par Michel Le Bris sur sa propre trajectoire<sup>26</sup>, ou à tout le moins, les perceptions qu'il pense que les autres se font de lui-même, l'invitent à se positionner *a priori* en marge de l'espace de production des biens culturels, les différentes espèces de capitaux accumulés au cours de son parcours scolaire et universitaire supposent pour autant la détention des instruments légitimes et nécessaires pour jouer et déjouer le jeu. En effet, après avoir été reçu premier au concours d'entrée à l'école normale d'instituteurs de Quimper<sup>27</sup>, Michel Le Bris intègre le lycée Hoche à Versailles puis l'école préparatoire HEC au lycée Louis-Le-Grand et enfin HEC à Paris, tout en suivant les cours de l'école normale supérieure et obtenant une maîtrise de philosophie à l'université de Nanterre. De sorte que la dotation en ressources scolaires de Michel Le Bris, propres à l'acquisition des catégories de jugement initiées et attendues par l'institution, rende possible leur réinvestissement dans d'autres sphères du monde social et compose, en l'espèce, un capital symbolique convoité pour la notoriété de la revue *Jazz Hot* ; sachant, par ailleurs, que le droit d'entrée dans ce microcosme social fortement autonomisé, est travaillé par l'intellectualisation de l'espace en question. En effet, le renouvellement de la rédaction de *Jazz Hot* est caractéristique de critiques sur-diplômés issus du pôle littéraire du champ universitaire tels que Jean-Pierre Moussaron, Jean-Pierre Binchet, Michel-Claude Jalard, Alain Gerber, Yves Buin, Eric Plaisance et Michel le Bris<sup>28</sup>. C'est que laisse entendre Michel Le Bris à propos de la génération qui les ont précédés :

« Ils avaient intégré le complexe de l'intellectuel. Un Lucien Malson [...] par exemple, alors qu'il avait une formation de philosophe, de sociologue etc., c'était franchement pas un imbécile mais il avait ce complexe terrible... ou André Hodeir qui est premier prix de conservatoire, compositeur, fasciné par la musique contemporaine européenne, leur obsession c'était de dire : « la musique noire, le jazz, c'est pas une sous-musique, c'est pas de la variété, c'est aussi une grande création » et curieusement ils rêvaient d'un jazz qui intégrerait toutes les nouveautés de la musique occidentale ».

Pour autant, la détention de ce capital symbolique – et du même coup, de dispositions à la critique de la critique de jazz<sup>29</sup> – envisage, dans le même temps l'hypothèse de contribution à la redéfinition des schèmes et pratiques jazzistiques. A cet égard, si HEC et l'ENS représentent des instances de consécration académique, elles constituent, dans les années 1960, pour Michel le Bris, un lieu d'interconnaissances de l'avant-garde littéraire<sup>30</sup> et artistique favorisé par la proximité de l'entre-soi constitué autour d'Althusser<sup>31</sup>, dont découle la fréquentation d'étudiants engagés dans les pôles les plus subversifs de « l'art » (tels que Philippe Constantin, André Glucksmann, Jean-Jacques Brochier etc.) et la relation aux artistes de *free jazz* (tels que François Tusques, Bernard Vitet, Beb

---

<sup>26</sup> Présente au cours de l'entretien tout comme dans ses ouvrages autobiographiques.

<sup>27</sup> Selon Jean-François Chanet, les écoles normales sont des « établissements singuliers, où les élèves-maîtres découvraient, en même temps qu'une identité professionnelle et sociale intermédiaire, la nécessité d'un dédoublement, d'une tension permanente entre ce qu'ils ne seraient plus et ce qu'ils ne pouvaient prétendre devenir qu'en abandonnant le métier auquel on les préparait », CHANET J.-F., *L'École républicaine et les petites patries*, Paris, Aubier, coll. « histoires », 1996, p. 101.

<sup>28</sup> ROUEFF O., *Jazz, les échelles du plaisir, op. cit.*, p. 233-234.

<sup>29</sup> Voir les articles de Michel le Bris dans *Jazz Hot* sur la critique de jazz, notamment le n°234 de la revue.

<sup>30</sup> Sur l'avant-garde littéraire, voir GOBILLE G., « les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°158, 2005, p. 30-53.

<sup>31</sup> Notons que la construction de la figure de l'intellectuel chez Michel Le Bris est en partie héritée du travail de redéfinition de l'intellectuel par ce que Louis Pinto appelle « les grands producteurs consacrés » que sont notamment Althusser, Foucault ou Lacan, PINTO L., « Les armes de la théorie. Les intellectuels mobilisés de 1968 », *Scalpel. Cahiers de sociologie politique de Nanterre*, vol. 4-5, 1999, p. 181.

Gerin ou Michel Portal)<sup>32</sup>. Ainsi, lorsque Michel le Bris est nommé rédacteur en chef de la revue *Jazz Hot* en 1968, il regroupe « une bande de soixante-huitards allumés », en partie issus des relations constituées (HEC et ENS) au sein de ces sous-espaces des champs intellectuel et artistique.

« J'avais rencontré dans mes deux dernières années HEC, toute la bande Glucksmann, Raymond Bellour, Jean-Jacques Brochier et avec Philippe Constantin et Bruno Vincent on nous avait repérés comme asociaux donc on nous avait confié la responsabilité de l'animation culturelle du campus donc on faisait des concerts, on faisait venir des musiciens, des chanteurs, Colette Magny et un ciné club, où on passait des films qui avaient tellement épouvanté la direction de la chambre de commerce ».

« Daniel Caux, qui a fait une belle carrière à France Culture, qui était un collecteur de musiques bizarroïdes, [...] son œil s'allumait il disait : « écoute ça, c'est une musique perverse et subversive » [rires], il disait ça en jubilant comme ça et on l'appelait entre nous « subver » et « perversif » [rires]. [...] Et puis tous les musiciens français de free jazz évidemment, c'était leur point de ralliement et très vite les musiciens de free jazz américain, ils se sont très vite passés le mot. Quand ils arrivaient à Paris, ils avaient une adresse, mon nom, le téléphone ».

La tentative de « révolution symbolique »<sup>33</sup> dans le milieu du jazz – et en cela des pratiques et des croyances relatives à toute institution *a priori* normative et prescriptive – participe en réalité d'un mouvement plus large de remise en cause de l'ordre symbolique établi qui prend sens dans la conjoncture spécifique d'intense politisation de 1968. Cette tendance à la subversion correspond par conséquent à l'engagement intellectuel et politique<sup>34</sup> de Michel le Bris et notamment dans l'Union des étudiants communiste puis pour la gauche prolétarienne au sein de laquelle il rencontre Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Benny Lévy ou encore, Olivier Rolin, Jacques-Alain Miller, Jean-Claude Milner (connu à l'ENS). Le mouvement de la gauche prolétarienne, constitué en 1968, regroupe quelques étudiants maoïstes d'Althusser (une partie de l'Union de la jeunesse communiste marxiste léniniste) et quelques autres du mouvement du 22 mars « conduit » par Cohn Bendit et Serge July. En plus de ressources sociales il acquiert une expérience en politique, un certain capital militant<sup>35</sup> reconvertible dans d'autres espaces et notamment celui du jazz. Au moment où il dirige *Jazz Hot*, il participe également à la production du journal *La cause du peuple* (journal de la gauche prolétarienne) dont il prendra les rennes en 1970.

« C'est Glucksmann qui m'avait mis en contact avec les gens de la gauche prolétarienne qui était un mouvement en construction dans l'après-68. [...] on nous appelait aussi les mao-spontex, c'était le mélange bizarre de supposés maoïstes et de libertaires, espèce de mélange instable, bizarroïde comme ça qui a formé la gauche prolétarienne. [...] C'était tous des brillants esprits, des brillants élèves de Normale sup, il y avait Olivier Rolin, Jacques-Alain Miller, Jean-Claude Milner, bref ils sont devenus des stars un petit peu de la philo aujourd'hui qui étaient dans ce mouvement ».

Ce n'est pas seulement en fonction de ses productions formelles mais plus généralement du fait de ses multiples positions en 1968 (étudiant à HEC et à l'ENS et militant de la gauche prolétarienne)

---

<sup>32</sup> Ils se retrouvent dans des boîtes de jazz parisiennes relativement marginales dans le monde du jazz.

<sup>33</sup> BOURDIEU P., *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Éditions du Seuil/Raisons d'agir, 2013.

<sup>34</sup> « Dans cet état du champ intellectuel, l'espace des possibles philosophiques d'avant-garde était plus ou moins superposable à l'espace des étudiants radicalisés, lui-même structuré par des organisations politiques et par des institutions universitaires ». PINTO L., « Les armes de la théorie », *art.cit.*, p. 182.

<sup>35</sup> « Le capital militant désigne, par delà la diversité des formes d'engagement, des savoir-faire acquis en particulier grâce à des propriétés sociales permettant de jouer, avec plus ou moins de succès, dans un espace qui est loin d'être unifié. [Celui-ci pouvant être lui-même] utilisé dans d'autres espaces », MATONTI F. et POUPEAU P., « Le capital militant. Essai de définition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°155, 2004, p. 11.

que le départ de Michel Le Bris de *Jazz Hot* peut en partie s'expliquer. Ces dernières ne sont compréhensibles que réinscrites dans une trajectoire socialement dominée et néanmoins caractérisée par l'acquisition de capitaux scolaires nécessaires à la posture de la critique de jazz. Ces dispositions à la légitimation de l'illégitime, acquises entre autre, au sein du champ du jazz seront elles-mêmes réinvesties dans les champs littéraire et intellectuel : « On est les empêcheurs de tourner en rond. On contestait ce milieu et manque bol... [rires] manque de bol, non, c'est exactement la même chose que j'aurais fait dans le milieu littéraire avec *Étonnants voyageurs*. Bon bah voilà, c'est comme ça ».

La trajectoire de Michel Le Bris, sa carrière d'entrepreneur, dont son poste de rédacteur en chef en charge de la gestion financière et commerciale de *Jazz Hot* est un élément non négligeable, ne doit pas occulter les incertitudes propres aux « années 68 ». Certes, ses dispositions subversives ont donné naissance à une posture de critique de la critique (de jazz), position parfaitement légitime au sein de ce champ, mais le contexte singulier de politisation des espaces de production des biens culturels – où les principes de classification à proprement parler politiques prévalent momentanément – permet à Michel Le Bris de se différencier des autres critiques de sa génération par son activisme militant, ce qui contrarie en un sens sa trajectoire modale de critique de jazz. Il est en définitive un de ces « hommes doubles »<sup>36</sup>, caractérisés par leur multi-positionnalité et leur propension à « jouer le rôle » tantôt d'artiste, tantôt d'entrepreneur (il cherche par exemple à racheter *Jazz Hot* ainsi que le magazine *Actuel*). Même s'ils peuvent momentanément donner l'impression de privilégier un rôle sur l'autre, les « hommes doubles » ne peuvent durablement et socialement réussir qu'en combinant les deux. Manière de dire que si Michel Le Bris aurait pu faire carrière comme critique de jazz, son horizon d'attente à cette époque excède sans doute cette seule activité, et ce en dépit des preuves de virtuosité critique dont sa collaboration à *Jazz Hot a pu* attester.

**Mathilde Sempé**

**Christophe Voilliot**

---

<sup>36</sup> CHARLE C., « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n°1, 1992, p. 73-85.