Etude de la tradition jazzistique comme musicalisation du monde : le jazz comme anthropologie appliquée en musique

Nicolas Koenig

▶ **To cite this version:**

Nicolas Koenig. Etude de la tradition jazzistique comme musicalisation du monde : le jazz comme anthropologie appliquée en musique. Sociologie. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAG007 . tel-01410514

HAL Id: tel-01410514
https://theses.hal.science/tel-01410514

Submitted on 6 Dec 2016

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519 - Sciences Humaines et Sociales-

Perspectives européennes

Laboratoire Dynamiques Européennes- UMR 7367

THÈSE présentée par :

Nicolas KOENIG

soutenue le **: 3 mai 2016**

pour obtenir le grade de : Docteur de l'université de Strasbourg
Discipline/ Spécialité : Ethnologie

ÉTUDE DE LA TRADITION JAZZISTIQUE COMME *MUSICALISATION DU MONDE*.

Le jazz comme anthropologie appliquée *en musique*

THÈSE dirigée par :

M. SOMÉ Roger, Professeur d'ethnologie, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. BÉTHUNE Christian, Philosophe, Chercheur (HDR) associé au CIEREC, Université Jean Monnet, Saint-Étienne
Mme GROUX Dominique, Professeure émérite en sciences de l'éducation, Université des Antilles et de la Guyane (UAG)

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. LE ROUX Pierre, Professeur d'ethnologie, Université de Strasbourg
M. PARENT Emmanuel, Maître de conférences en musique et musicologie, Université de Rennes 2

Nicolas KOENIG

ÉTUDE DE LA TRADITION JAZZISTIQUE COMME *MUSICALISATION DU MONDE*.

Le jazz comme anthropologie appliquée *en musique*

Laboratoire de recherche d'affiliation : UMR7367 « **Dynamiques Européennes** »

Résumé:

Les musiques afro-américaines et le jazz en particulier, nous interpellent de manière opportune sur les relations interculturelles qui se jouent dans nos sociétés occidentales. Partant des États-Unis, à la lumière d'une analyse comparée entre la riche histoire musicale afro-américaine dans laquelle s'enracine le jazz et l'histoire sociale et culturelle qui lui est concomitante, j'analyserai les relations entre l'activité musicale et le débat sociétal auquel elle prend part, à sa manière. Analyseurs des relations interculturelles, les phénomènes musicaux d'origine afro-américaine nous invitent à repenser sous un angle original les questions : de l'esclavage et des traites négrières aux États-Unis, la question de la ségrégation et des discriminations exercées sur la communauté afro-américaine. En outre, c'est notre rapport à la culture et à l'art dans nos sociétés occidentales qui s'en trouve interrogé. À travers la transmission et la diffusion du jazz de l'autre côté de l'Atlantique, en Europe et notamment en France, j'analyserai les perspectives et développements contemporains du jazz en interrogeant en particulier l'enchevêtrement des multiples traditions. La cohabitation, dans le maelstrom contemporain, de diverses traditions jazzistiques peut être perçue comme autant de tentatives originales et conflictuelles de *musicalisation* du monde.

Mots clés : jazz – anthropologie du jazz – anthropologie musicale – tradition – culture afro-américaine.

Abstract :

The Afro-American music and the jazz in particular, question us in a convenient way on the intercultural relations which happen in our western societies. Runner of the United States, in the light of a compared analysis between the rich Afro-American musical history in which takes root the jazz and the social and cultural history which is concomitant him, I will analyse the relations between the musical activity and the societal debate in which it takes part, in its own way. "Analyser" of the intercultural relations, the musical phenomena of Afro-American origin invite us to rethink under an original angle the questions: of the slavery and the slave trades in the United States, the question of segregation and discriminations exercised on the Afro-American community. More over, the relationship we have with culture and art in our western societies has to be questioned here. Through the transmission and the distribution of Jazz on the other side of the Atlantic Ocean, in Europe in particular in France, I shall analyse the perspectives and the contemporary developments of the jazz would thus be perceived as so many original and contradictory attempts of musicalisation of the world.

Keywords: jazz – anthropology of jazz – anthropology of music – tradition – Afro-American culture.

Remerciements,

Je tiens à remercier chaleureusement mes proches, ma famille et spécialement mes parents pour leur soutien indéfectible ; mes amis qui ont su faire preuve de compréhension et de soutien durant toutes ces années de thèse. Merci à mon directeur de thèse Roger Somé pour sa confiance et son écoute. Merci à tous mes collègues musiciens, enseignants, élèves pour leur amitié et pour avoir contribué de près ou de loin à l'avancement de ce travail.
Ce travail se veut un hommage au continuum de la tradition du jazz, et à celles et ceux (musiciens, chercheurs et autres activistes du jazz!) qui par leur engagement contribuent à faire fructifier cette expression musicale qui ne serait pas née sans cette affirmation de la vie coûte que coûte des esclaves africains arrivés sur le sol américain.

Cette thèse est dédiée à la mémoire de mes deux grands-mères Thérèse et Yvonne.

.

Table des matières

Avant-propos **10**

INTRODUCTION : La pratique de l'anthropologie par le jazz. L'analyse de la conflictualité sociétale dans la pratique musicale jazzistique **12**

PREMIÈRE PARTIE **17**
Anthropologie sociale du champ jazzistique : formations du musicien de jazz, scène jazz, disques et labels (enregistrement et diffusion) **17**

La dynamique de projet du musicien de jazz. Réflexions sur l'actualité du musicien de jazz comme métier 18
Formations des musiciens de jazz et écoles pour le jazz 20
La notion sociale de scène jazz et ses problématiques sous-jacentes (diffusion, presse) 24
Le disque et la problématique de la diffusion de la musique. Perspectives historiques 25
Louis Armstrong, le jazz et la préfiguration de l'explosion du disque et du vedettariat musical 27
Les fondements et évolutions de l'enregistrement dans le jazz 31
La question du re recording. Sidney Bechet, jazz traditionnel/ modernité de l'enregistrement 33
Les labels et le poids du marché économique mondial du disque sur le jazz 35

DEUXIÈME PARTIE **41**
Le son du jazz : Esthétique du jazz dans son rapport à l'environnement social et culturel. Histoire des liens entre le *Be-Bop*, le *Hard-Bop* et le *Free-jazz* **41**

Le son du jazz, incidence du label au plan esthétique : *Blue Note Records* et au-delà 42
Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker et au-delà. Réflexions sur les grandes figures individuelles du jazz dans leur rapport au Hard-Bop 49
Le *continuum* du *Hard Bop* : continuité et spécificité/originalité par rapport au *Be Bop* 61
Fondements culturels du Hard-Bop 64
Le *Hard-Bop* entre tradition et avant-garde ? Éléments de continuité avec le blues et le *Be-Bop* de Charlie Parker et intégration d'éléments du *Free-jazz* d'Ornette Coleman 68
Héritage et adaptations : John Zorn et le groupe *Masada*, une adaptation de l'univers d'Ornette Coleman 72
Esquisse d'un état des lieux de l'héritage d'Ornette Coleman en Europe 73
Les rapports de Blue Note Records au free-jazz 75
Esquisse d'une réflexion sur la perpétuation et l'actualisation de la tradition jazzistique chez le label européen ECM et au-delà 78
Keith Jarrett, ECM et les enjeux esthétiques de l'enregistrement dans le jazz 81

TROISIÈME PARTIE **83**
Le Jazz et l'Anthropologie : réflexions sur la nature de l'objet d'étude Jazz. Méthodologies pour une recherche sur le jazz **83**

Introduction : Une recherche proprement anthropologique pour le jazz ? Contours incertains, hybridité et origines multiples du jazz. 84
La place de l'observateur participant. Place et possibilité pour l'observation participante dans le jazz ? 87
Les méthodes : l'emprunt à la musicologie. De la cohabitation de l'anthropologue et du musicologue 90

Les dimensions anthropologiques du jazz 98
Dimension anthropologique et culturelle de la musique : quelques fondements théoriques préalables 98
Définitions d'un objet d'étude : les musiques afro-américaines, un objet rétif à l'analyse anthropologique ? 102
Les phénomènes musicaux comme *analyseur* des relations entre les groupes sociaux. Le cas du jazz et des musiques afro-américaines 108
Pour une compréhension anthropologique du phénomène : dimensions historiques, culturelles et, sociales 108

Anthropologie perceptive du jazz (sons, rythmes, gestes) 116
Vers une anthropologie des phénomènes sonores ? Rythmes, sons, gestes, rituels 116
Relativité de la perception sonore en musique. Conséquence pour le jazz et spécificité perceptive. 120
Données anthropologiques sur le rythme dans la musique de jazz 121
Sonorité jazz et sonorité classique, identité stylistique respective et conséquences d'un point de vue axiologique 127
La personnalisation du son dans le jazz 132
La quête d'un son personnel comme recherche *sur soi-même* 136
L'effort du son. Symbolique du geste instrumental dans la pratique du jazz 149
Significations sociales du son 152

Anthropologie des pratiques discursives du jazz (ce que l'on dit et écrit sur le jazz) ... 155
Esquisse d'une analyse des pratiques discursives autour des musiques afro-américaines 155
Les mythifications de l'*objet.* L'exemple du jazz 156
La question des origines africaines 156
Évolutionnisme et déni de l'altérité 157
L'écueil primitiviste et le fantasme des origines 158
Perspective *négriste* et essentialisation 161
L'africanité dans le jazz, ce que nous font *voir* et *entendre* les disques : Digression sur les visuels des disques de jazz. Africanité chez Miles Davis, Woody Shaw et l'Art Ensemble of Chicago. Ébauche d'analyse iconographique 165
Le jazzman et le mythe de l' « artiste torturé » 168

QUATRIÈME PARTIE : Anthropologie-historique de la tradition du jazz 170
Le blues dans le jazz 171
Le problème de l'ontologie factice du blues. Critique d'une vision téléologique de la tradition jazzistique 171
La question de la permanence du blues dans le jazz 178
Charles Mingus : le blues du compositeur et du *preacher* 186
L'immuabilité du blues dans le jazz ? L'éternel retour du blues 188
Wynton Marsalis et la patrimonialisation du blues 190

Rappel des présupposés musicaux du *free-jazz* d'Ornette Coleman et le retour au feeling du blues. 192
Charlie Parker *bluesman* savant. Conciliation de *l'expressivité blues* et intégration dans un concept harmonique savant 193

La tradition jazzistique en mouvement (John Coltrane, Miles Davis, Ornette Coleman et au-delà) 195
Le blues modal coltranien et l'essence sonore du free-jazz 195
La plasticité, le caractère évolutif et indéfinissable du blues chez Miles Davis et John Coltrane 198
Modalité et *exotisme* dans le blues jazzistique 202
Coltrane et la dissolution du blues dans un absolu sonore. Spiritualité et universalisme dans le geste jazzistique *Coltranien*. 209
Du modal au *free* : champ d'exploration musical et perspectives pour la tradition ? 215
La tradition jazzistique *en mouvement* et la quête du public chez Miles Davis 224
La conception du groupe chez Miles Davis et John Coltrane 229
John Coltrane et la nouvelle scène free-jazz. Réciprocité des influences et allers-retours au sein de la tradition jazzistique 234
Digression sur deux héritiers de John Coltrane : Pharaoh Sanders et Archie Shepp. Réflexion sur l'évolution esthétique et la longévité des pionniers du free-jazz 237
Le doute *coltranien* et la direction musicale de l'atonalité 240
L'influence sous-jacente d'Ornette Coleman et du free-jazz chez Miles Davis 243

CINQUIÈME PARTIE *:* 251
Le continuum de la tradition jazzistique : entre patrimonialisation et déconstructivisme 251

Digression sur la notion sémantique de « style » et ses conséquences dans une mise en discussion de la tradition musicale. Continuum perceptif et interprétatif du musicien à l'auditeur 252
L'émergence d'artistes féminines au sein de la tradition du jazz. Une ébauche d'état des lieux 253
Rappel des origines de la tradition jazzistique, et postulat de départ pour la musique de jazz aux États-Unis 258
Une tradition des avant-gardes ? Place de l'avant-garde dans la tradition : entre patrimonialisation et déconstructivisme 263
Esquisse de portrait du continuum de la tradition jazzistique : à travers *Charles Mingus*, *Miles Davis* et *Wynton Marsalis* 266
La notion d'hommage chez David Murray 270
James Carter et le World Saxophone Quartet : la boulimie de la tradition ? 272
« *Young Lions* » ? Du néo-classicisme hard bop aux hybridations vers les musiques populaires noires (Hip Hop, New-Soul), à travers trois trompettistes contemporains de jazz : Roy Hargrove, Nicholas Payton, Russell Gunn 276
Réflexions sur le continuum de la tradition *du jazz au rap*. Influences réciproques du jazz et de la culture Hip Hop 282
Vers de nouveaux « standards » ? La musique populaire et le jazz, quelques exemples pour amorcer la réflexion sur le temps présent 286
L'esprit du temps et la ré-activation de la tradition de l'engagement social dans le jazz 287
La tradition des collectifs dans le jazz européen 290

Les traditions du jazz face à l'institution et à l'enseignement : le jazz, le free-jazz et l'improvisation libre enseignés 293
La mise en perspective de l'Histoire par la tradition du jazz. L'Histoire du jazz et la Grande Histoire 301

Conclusion 314

Bibliographie 316

INDEX 335

Avant-propos

Le postulat de départ de cette recherche en anthropologie sociale et culturelle sur la thématique du jazz tenait pour nécessaire d'envisager principalement l'aspect afro-américain du phénomène. Il m'est apparu rapidement que les musiques issues de la culture afro-américaine formaient un agrégat certes vaste et comprenant des expressions musicales très diverses, mais que par-delà cette diversité existait une expérience commune dans la manière de vivre et de créer de la musique. Le jazz que j'avais découvert depuis quelques années au contact des musiques afro-américaines dites urbaines (hip hop, rap, soul etc.), réaffirma chez moi cette intuition d'une *communauté d'esprit* dans la réalisation de toutes ces musiques marquées par une culture noire se dérobant aux catégories de l'ethnicité développées par l'ethnologie. La fréquentation de la littérarure autour des musiques noires quelles qu'elles soient (Amiri Baraka notamment ou des auteurs comme Christian Béthune qui traçait des ponts entre le jazz et la culture du rap) m'incita à considérer le jazz dans son hybridité et son caractère éminemment relationnel (dans son rapport, à lui-même, à la société, à la culture afro-américaine) comme un sujet de recherche à part entière. Il m'a été donné durant ces années de thèse – à partir de 2008 – de m'investir sur le terrain en tant que chercheur et observateur participant. Étant de plus en plus investi dans cette transmission au cœur des traditions musicales que j'ambitionnais d'interroger, il m'a néanmoins fallu batailler pour réinvestir la place de chercheur qui me voit aujourd'hui concrétiser un travail fruit d'une passion dévorante des musiques de jazz et de ses alentours. En raison de ma participation, comme musicien, auditeur-observateur mais aussi pédagogue et enfin chercheur, j'ai pu revêtir divers rôles vis-à-vis des phénomènes qui m'intéressaient pour l'élaboration de cette thèse. L'appréhension du concept de tradition dans le jazz, m'a permis d'approfondir la compréhension d'un continuum d'expressions dont le socle afro-américain constitue un pôle majeur de son développement musical. Le jazz, constitue une expression culturelle majeure à travers le monde de par sa pérennité comme style musical, connu et pratiqué quasimment sur

chaque continent, et de par son influence musicale profonde sur tout le faisceau des musiques populaires. Puisse ce travail apporter sa contribution dans la compréhension culturelle de musiques vives[1] qui continuent de se développer et d'apparaître comme un agent puissant d'un travail mémoriel – autour des relations entre l'occident, les États-Unis, l'Europe et les pays issus de la décolonisation –, dont les conséquences débordent de beaucoup le champ des « mondes artistiques » qu'a conquis le jazz.

[1] Pour reprendre le mot de Thierry Quenum à l'endroit de Jean-Marc Foltz ([en ligne], *Jean-Marc Foltz*, texte de Thierry Quenum http://www.visionfugitive.fr/direction-artistique.html), clarinettiste de haut vol, producteur et artiste du label Vision Fugitive (fondé en 2012), pédagogue rare qui aura par ses encouragements, et sa bienveillance – au cours d'ateliers d'improvisation au conservatoire de Strasbourg – contribué indirectement à la finalisation de ce travail universitaire, qu'il en soit ici chaleureusement remercié.

INTRODUCTION : La pratique de l'anthropologie par le jazz. L'analyse de la conflictualité sociétale dans la pratique musicale jazzistique

Pour cette recherche doctorale, ma première préoccupation a été de dégager une légitimité à l'appréhension par les sciences humaines et sociales d'un objet musical aux contours mouvants et incertains, bien que connu à travers le monde entier sous le vocable de jazz. Ce phénomène musical a dépassé le siècle d'existence et continue sa route aujourd'hui, à travers les nombreux festivals *de jazz* en France, aux États-Unis et un peu partout dans le monde. On retrouve aujourd'hui le jazz dans les écoles de musiques et départements spécialisés des conservatoires où on l'enseigne, dans les lieux comme les restaurants et les bars, fidèles à cette musique, là où l'on trouve encore des *jam sessions*[1] ou des concerts, de façon régulière ou occasionnelle. Où encore peut-on *trouver-chercher* cette musique? Dans les magasins de disques[2] et la discothèque personnelle des amateurs, dans la presse spécialisée dévouée à cette musique et celle, généraliste et régionale qui rend compte des événements musicaux touchant leurs territoires. Elle apparaît aussi dans les films – le plus souvent sous la forme d'un arrière plan sonore fugitif –, et sur Internet, où l'accès gratuit et illimité à des vidéos via YouTube permet aujourd'hui d'appréhender aussi bien les musiques les plus complexes que la musique de masse (qui comme son nom l'indique, dispose elle d'une présence bien plus *massive* sur le réseau). En dépit du fort potentiel visuel que laisse apparaître un rapide coup d'œil aux documents-vidéos disponibles sur la toile associés au jazz, il faut reconnaître que pour ce passage du *potentiel visuel* à une *consécration télévisuelle* il y a un monde que le jazz ne parvient pas à franchir : le jazz est très peu mis en avant à la télévision ou dans les médias de

[1] Pratique musicale importante dans l'histoire du jazz, d'abord informelle, où les musiciens se réunissent pour jouer. On parle de faire le « bœuf » en langue française, en référence au cabaret parisien Le bœuf sur le toit, du nom d'une œuvre de Darius Milhaud, habitué des lieux comme d'autres intellectuels et compositeurs qui avaient pris l'habitude d'interpréter leurs œuvres au piano de cet établissement (d'où l'origine de l'expression « faire le bœuf »).

[2] Ces derniers tendent à se raréfier, dans la forme « disquaire indépendant », sous l'influence du mp3, de *You tube*, du téléchargement « illégal » *peer to peer* (une traduction approchante de *peer to peer* pourrait donner, littéralement « d'un disque dur à l'autre », entre pairs d'Internet) mais les grandes enseignes ne sont pas épargnées n'ont plus, en témoigne concrètement la fermeture des boutiques Virgin Megastore en 2013, et les difficultés rencontrées par la fnac elle-même, figure historique dans la vente de biens culturels.

masse, seul reste donc Internet et ses archives abondantes mais insuffisantes dans leur simple existence pour attirer un public plus nombreux, renouvelé et sensibilisé à l'attrait de ces musiques. En dépit de cette relative faible exposition médiatique, comparativement à l'agrégat de la musique dite pop ou musiques actuelles[1], le *jazz d'aujourd'hui*, c'est-à-dire celui incarné par des musiciens de leurs temps qui jouent actuellement dans des festivals ou en tous lieux rendus accessibles à eux se signale par sa diversité, son spectre culturel, historique, esthétique multidirectionnel, une forme de circularité dans la manière de puiser aux multiples sources créatives. Le résultat de ce terreau de références esthétiques et historiques croisées s'apparente, chez l'*auditeur expert* – connaisseur de l'histoire de cette musique dans ses ramifications les plus fines –, à une mise en perspective des productions musicales du passé, qu'il est possible d'écouter et d'apprécier à travers les disques. En revanche, chez l'*auditeur novice*, ce maelstrom, ce sur-référencement débouche sur un brouillage, et éventuellement sur une situation de malaise et d'incompréhension vis-à-vis de ce qu'il entend. L'auditeur, muni de sa culture personnelle qui filtre ce qui lui est donné d'entendre, établit des liens avec des œuvres passées ou contemporaines préalablement écoutées. Le musicien, lui, par sa culture également (mais celle-ci comprenant aussi un apprentissage musical technique) mobilise plus ou moins consciemment des références « rencontrées » au cours du processus ininterrompu de son éducation musicale. Plus le musicien possède un corpus de références riche, plus il aura de chances de s'en servir concrètement dans sa pratique et de les faire entendre dans son jeu ; mais cependant, plus ces références seront multiples et finement incorporées, plus elles risquent d'être dissimulées (pour l'auditeur novice) et risquent de s'adresser uniquement à un *auditeur expert*. Une des particularités du jazz d'aujourd'hui s'avère être la prégnance d'une prise de position, – implicitement ou revendiquée dans le projet musical même – face aux productions du passé qui sont ainsi mises en perspectives. La façon dont le jazz opère ce regard sur son héritage musical d'un passé proche ou lointain met aussi en évidence les liens du jazz avec les autres musiques. Cette mise en perspective des autres musiques par *la sienne*, le jazz – affichant ainsi sa compétence et sa crédibilité à rentrer dans le débat avec d'autres

[1] Selon un terme qui semble s'être imposé en France dans les écoles de musique et rassemblent toutes les formes musicales « chansonnières » (auquel le jazz peut appartenir dans la mesure où il respecte les aspects de la forme d'une chanson, même si le traitement *par le jazz* peut n'être qu'instrumental : sans voix ni paroles) puisant dans un fond commun de styles qui tend aujourd'hui à se mondialiser. Le terme musique actuelle ne s'impose pas sans une certaine paresse intellectuelle, et l'on peut douter qu'il s'accompagne d'effets vraiment positifs pour le jazz et tous les musiciens qui cultivent une singularité dans leur attachement à l'un ou l'autre genre ou sous-genre appartenant au soit-disant agrégat des musiques actuelles.

courants musicaux dans lequels des repères enregistrés, des témoins d'ordre historique existent déjà – est l'un des propres du jazz d'aujourd'hui.

Le type de projet jazzistique décrit ici, se rapproche du commentaire ou de l'analyse littéraire dans son entreprise initiale : rendre compte d'un *rapport* : entre la performance musicale jouée – en situation – et, un objet artistique, culturel et social extérieur qui apparaît aux musiciens en amont, comme objet inspirateur orientant le contenu musical final. En procédant ainsi, le jazz incorpore une partie de l'objet qui l'inspire. Le résultat sonore parachève la digestion des sources dans un rendu sous forme de concert, d'une prestation publique ou d'un enregistrement. Au final, qu'advient-il de l'objet inspirateur, et qu'elle est la distance (restante) entre le résultat *en-jazzé* et l'idée de référence (l'œuvre, le sujet musical, culturel, social faisant office de thématique inspiratrice) ? Les réponses aux questions entrevues touchent à l'identité du jazz, à l'unicité de son socle identitaire et à sa capacité à évoluer, à se transformer, à dévoiler des références ou à les masquer. Le kaléidoscope jazzistique, le maelstrom musical et culturel dans lequel celui-ci baigne ne conduit-il pas à diluer l'identité du jazz au point de finalement réduire sa force de frappe : son efficacité à être « entendu » des différentes catégories qui composent nos sociétés modernes ? Et, quelle est la place du jazz aujourd'hui, voire son rôle dans le monde de la culture et de l'éducation musicale ? Peut-on parler de marginalité du jazz vis-à-vis des médias de masse et des canaux de diffusion qui lui permettraient une exposition plus large et davantage de considération dans le paysage culturel ?

L'anthropologie permet d'interroger les risques et les conséquences d'un possible processus de muséification d'une musique dont l'histoire – parfois méprisée[1] ou mal connue mais *a contrario* également glorifiée par ses partisans – s'étend désormais au-delà d'un siècle.

Les rapprochements du jazz et de ses musiciens en direction de sujets musicaux ou culturels extérieurs à son creuset – mais ce dernier existe-t-il vraiment ? – se réalisent avec un mélange de spontanéité et d'opportunisme. La grande pluralité des expériences observables au sein du jazz d'aujourd'hui, et finalement sa *nature* – ce qui relèverait de son *intériorité* – demeurent profondément marquées par leur caractère hybride, ouvert au métissage, par une dimension évolutive qui complique la tâche de l'anthropologue en charge de définir le concept d'*extériorité* de l'objet inspirateur. Il est nécessaire de prendre acte de cette difficulté

[1] Certains compositeurs de musique savante du XXè siècle ont fait mention de leurs réserves, voire de leur détestation (à l'instar de Pierre Boulez) à l'encontre du jazz.

épistémologique due à la promptitude du jazz, à incorporer des références extérieures (y compris extérieures au monde musical), dans une œuvre musicale jouée ou enregistrée. Aussi, il est intéressant de comprendre *comment le jazz incorpore*, et quels sont les sujets qui font l'objet d'une appropriation par une approche jazzistique, dès lors que l'on considère ce processus comme une démarche spécifique ou fréquente chez les musicien(ne)s du jazz. Certaines appropriations thématiques par le jazz peuvent *paraître* « naturelles », en accord avec le contexte, *dans l'air du temps*. D'autres, au contraire, vont paraître plus éloignées de l'actualité culturelle et sociétale et vont ainsi se parer d'abstraction, donner l'impression d'être une expression « plus pointue », liée à un sujet précis, spécifique à une discipline artistique par exemple. Le travail du musicien qui décide de se pencher vers un objet inspirateur dont il sait raisonnablement que la thématique appréhendée risque d'être méconnue d'une partie de ses auditeurs – dans un premier temps au moins –, se rapproche du positionnement éthique du chercheur ou de l'historien. En effet, ces derniers, quelque soit leur domaine de recherche, ont la responsabilité de faire apparaître dans la publication de leur résultats, un sujet dont l'intérêt scientifique, l'angle d'approche, la problématique, sont explicités, argumentés. En outre, la qualité des résultats ne se mesure nullement à l'aune du nombre de personnes préalablement au fait du sujet et de sa problématique. Ainsi, le fait de travailler sur des objets d'étude inconnus de la majeure partie de la population et à ce titre ne faisant pas partie de l'inconscient collectif, ne remet pas en cause pour autant la validité scientifique de cette recherche. Les résultats d'un travail scientifique, en particulier en sciences sociales, doivent nous convaincre dans le sens où ils permettent une compréhension plus approfondie, plus précise du sujet. Si la musique n'a pas ce rôle didactique – expliquer un phénomène social, de manière intelligible –, en raison notamment de son recours à un langage essentiellement non verbal, elle doit mettre en évidence sa capacité à éclairer *son rapport* à une thématique donnée, par le déploiement d'une architecture et d'un déroulement sonore cohérent. Les musiciens de jazz qui conçoivent leur projet musical *en rapport* à un objet entrevu comme un espace de significations à interroger, témoignent de leur engagement dans un processus réflexif mû par un attachement pour un sujet et une *problématique* particulière (musicale, sociale, culturelle, historique etc.). Ce travail de questionnement, d'investigation du sens, se détache de l'idée d'une spontanéité absolue chez les musiciens de jazz. Les notions d'instincts associées à la nécessité de *passer à l'acte musical*, dans l'improvisation notamment, évoquent une automatisation d'un geste musical, non réfléchi, ce qui travestit la réalité de l'enracinement du jazz dans une tradition réflexive, voire auto-réflexive. L'apprentissage et l'acquisition d'un répertoire, d'une manière d'être et de faire la

musique qui articule le collectif et l'individuel, l'écrit et l'improvisé, la rigueur formelle et la liberté, tout cela s'accommode mal au final de l'étiquette de musique « naturelle », « ensauvagée » par une supposée absence de parti pris. Si l'on évoque la spontanéité et le naturel du jazz, il s'agira davantage de souligner la fluidité des lignes mélodiques, l'équilibre compositionnel d'un thème, l'impact des dynamiques dans le phrasé et l'interprétation d'un motif, ou encore l'attrait rythmique d'un développement improvisé.

PREMIÈRE PARTIE

Anthropologie sociale du champ jazzistique : formations du musicien de jazz, scène jazz, disques et labels (enregistrement et diffusion)

La dynamique de projet du musicien de jazz. Réflexions sur l'actualité du musicien de jazz comme métier

La dynamique de travail des musiciens de jazz qui décident de vivre de cette activité *aujourd'hui*, s'opère par l'élaboration de projets s'ajustant à la logique des saisons culturelles des salles de spectacle et institutions qui délivrent des subventions, rémunèrent les musiciens en conformité avec les lois. La notion de projet implique la présentation d'un répertoire cohérent (avec la ligne « éditoriale » du lieu de diffusion), répertoire original de préférence (c'est à dire composé ou arrangé par les musiciens du projet ou un compositeur à qui on a passé commande, situation rare dans le jazz) assorti d'une explicitation programmatique sous forme de texte, à l'endroit du programmateur. Une fois un engagement conclu, le programmateur du lieu va pouvoir relayer les informations relatives aux artistes et leur musique à un public. Ce type de relation entre l'artiste, les lieux de diffusion et son public participe à l'élaboration d'une cartographie esthétique qui se renouvelle au gré des « saisons culturelles » : pour schématiser quelque peu, chaque salle, ou chaque festival dispose de *sa* musique avec le plus souvent la mise en avant d'une certaine diversité, gage d'ouverture et de pluralisme (culturel, esthétique, social) aux yeux du public et des institutions partenaires. Chaque lieu dispose de son style de musique privilégié, de son esthétique, du type de formation (française, internationale, plus ou moins renommée : ayant déjà accédée à des événements avec un public massif et une forte médiatisation, formation réduite ou plus grande, artiste solo ou groupe etc.). Le lieu où se produit un artiste est à resituer dans son environnement géographique et social, ce qui implique une influence réciproque du lieu et de sa programmation vers les personnes susceptibles de se déplacer à un concert. Chaque salle a donc aussi *son* public, bien que naturellement l'enjeu pour la direction d'une salle est de chercher à élargir ce public dans la mesure du possible, en tenant effectivement compte de l'environnement socio-économique et du contexte d'une période de crise pour le spectacle vivant. Par ailleurs, il est à signaler que le nombre de musiciens professionnels a été multiplié par dix en vingt ans, étant estimé environ à 5 000 aujourd'hui, pour moitié localisés sur Paris et la région Île de France[1]. Cette situation doit donc concilier la hausse du nombre de

[1] Rapport d'étape sur l'état de la filière jazz en France (décembre 2011) : Rapport au *Ministère de la Culture et de la Communication* : Mission confiée au groupe de travail réuni au sein de la Direction générale de la création artistique et composé de représentants de la « filière du jazz en France ».

musiciens professionnels avec des difficultés croissantes pour se produire dans des lieux adaptés (fermeture croissante de nombre de clubs de jazz, ressources allouées à la culture en baisse croissante dans de nombreuses municipalités, durcissement des lois et normes en terme de nuisances sonores pour les établissements qui accueillent des concerts). La concurrence accrue entre musiciens qui en résulte, stimule la multiplicité des projets, leur diversité, mais aussi les « redites » et une forme de précipitation à nommer de façon grandiloquente une musique qui aurait peut-être nécessitée plus de temps. « L'embouteillage » de cette situation qui peut-être décrite prosaïquement par : trop de musiciens, pas assez de lieu et d'occasion de jouer (en étant payé décemment) a pour autre effet l'émergence du concept *d'actualité ininterrompue*. Il s'agit plus exactement d'une quête pour les musiciens de donner l'*illusion* d'une actualité ininterrompue de leur activité musicale, ce que favorise les réseaux sociaux et les outils de communications et de promotion d'un travail artistique en cours, via Internet. La notion d'actualité pour un musicien professionnel peut être réduite à quelques indicateurs qui seront les plus importants dans la recherche d'engagement pour des concerts dans des salles de spectacles : sortie d'un disque, création d'un nouveau répertoire, lancement d'une nouvelle formation de musicien, nouvelle formule (instrumentation, concept scénique, recours à de la vidéo, mise en regard d'une œuvre littéraire par la musique etc.). De nombreux musiciens français du jazz d'aujourd'hui, Laurent Coq[1] en tête, se sont insurgés contre cet état de fait qui contraint les musiciens, – en particulier les jeunes qui entament leur carrière professionnelle –, à l'impérieuse nécessité d'avoir à justifier d'une « actualité » tangible (sortie d'un disque etc.) au regard des clubs de jazz parisiens et des radios-diffuseurs de jazz. À défaut d'obtenir la garantie de se produire très régulièrement sur une longue période, ce que les musiciens, entre

[1] Un des acteurs dans la réflexion sur l'état de la filière jazz ayant abouti au rapport sus-mentionné dans la note précédente. Laurent Coq a notamment agité la réflexion par l'ouverture de son blog « Révolution de Jazzmin » , au cours de l'année 2011[en ligne] : http://revolution-de-jazzmin.blogspot.fr/ faisant écho à la « révolution de jasmin » (fin 2010, début 2011) qui a abouti à la fuite du président tunisien Ben Ali. Dans son blog, Laurent Coq a notamment donné la parole à des centaines d'acteurs de cette musique, faisant de cet espace de discussion en ligne, un recueil de doléances sur l'expérience du travail des musiciens de jazz d'aujourd'hui. Ce pianiste reconnu, a notamment pointé, dans une lettre ouverte à Sébastien Vidal, programmateur du Duc Des Lombards et directeur de l'antenne radio se targuant d'être la seule en France à diffuser exclusivement du jazz, « TSF Jazz » la dérive oligarchique d'une concentration des pouvoirs au main d'un petit nombre et une programmation partiale soumise à des impératifs marketing.

eux, appellent « avoir des dates » ou être « booké »[1], le fait de préparer des éléments de communication, de « mettre à jour » son actualité et de la rendre disponible au public (via Internet : textes, images vidéo, via le support papier et une présence dans la cité et en particulier ses lieux culturels : affiches, flyers) permet à un artiste de s'interroger sur la place de sa musique dans le tumulte de la société de consommation. L'artiste est ainsi amené à se questionner sur la mécanique, sinon du succès du moins de la possibilité de travailler dans le spectacle vivant et d'en vivre.

Formations des musiciens de jazz et écoles pour le jazz

Sans nier l'adversité de la vie des musiciens quelque soit l'époque, il convient de se rappeler les transformations du paysage des mondes du jazz et de ses lieux. Le tableau que l'on peut dépeindre aujourd'hui contient un paradoxe majeur : on assiste à l'émergence, en France comme ailleurs, de musiciens qui ont su bénéficier dans leur cheminement d'un apprentissage au sein d'institutions qui *enseignent* le jazz, son histoire, son rapport à la musique savante, chaque structure disposant de son organisation propre et étant en même temps raccordée à un schéma global de l'enseignement de la musique défini par l'État qui hiérarchise l'accès à des formations diplomantes. L'enseignement du jazz qui se généralise et se diffuse sur l'ensemble du territoire entend faire preuve de réflexivité sur l'histoire musicale et socio-culturelle de ce courant. L'ensemble des paramètres musicaux sont appréhendés dans l'enseignement, de façon analytique (son/timbre, mélodie, harmonie, rythme), les différents courants historiques/stylistiques sont abordés : du *swing* au *bop*, au *free*[2], à l'improvisation libre ou

[1] En référence au « Booking », anglicisme désignant l'activité lié à la recherche, et la prise de contact avec des partenaires pour des engagements dans des salles etc. Les termes français d'agent, de tourneur (celui qui fait en sorte qu'un groupe de musique « tourne » à travers plusieurs dates de spectacle programmées) recoupent ce champ d'activité.

[2] Les « programmes » établis par les enseignants des écoles de jazz s'ils reprennent rarement une chronologie stricte, ne font pas toujours l'économie d'une vision téléologique schématique et réductrice, interprétée comme telle par l'étudiant pressé. Cette vision « réduite » peut amener l'étudiant à penser que les courants du jazz se succèdent au sens strict du terme, le courant qui succède amène une rupture nette et irréversible. C'est à une vision qui tente de comprendre comment la tradition et l'innovation cohabitent à l'intérieur d'une même époque qu'œuvre une anthropologie du jazz.

dirigée (soundpainting[1] par exemple) au jazz européen (écoles nationales, grandes figures). Cependant, en dépit de l'abondance et la diversité des enseignements et ateliers de pratique collective qui se déroulent à l'intérieur des salles de cours de toutes ces écoles, se perd le compagnonnage, vécu par les musiciens façonnés par leur expérience en *club*, le fait d'être régulièrement face à un public. Les rites de passage du musicien qui fait ses classes auprès d'un aîné – *leader* d'une formation –, en tant que *sideman*[2], est de plus en plus difficile en période de crise du secteur de la musique de scène[3] et du jazz en particulier. De plus, les conditions d'employabilité des musiciens de jazz dans les rares clubs restants, et la difficulté à intégrer la programmation d'un festival ou d'une salle de spectacle accroît la concurrence entre les différentes générations de musiciens. Les musiciens déjà « en place », qui constatent une diminution du nombre de concerts et d'engagements, peuvent mobiliser leur ressources et réseaux afin « d'occuper le terrain », en mettant en avant leur expérience et leur compétences qu'attestent un grand nombre de références obtenues au fil des ans. Cela ralentit l'émergence de nouveaux artistes qui n'ont pas la possibilité d'accumuler des expériences qui leur permettraient de gagner en visibilité. De même, peut être posée la question de la relation entre ceux qui enseignent et pratiquent le jazz professionnellement et ceux-là même qui suivent leur enseignement et aspirent, pour certains, à investir le circuit professionnel des scènes. Le pianiste de jazz Laurent De Wilde, français mais profondément lié aux États-Unis pour y être

[1] Improvisation dirigée par une personne, le *soundpainter* (littéralement : un peintre du son, ou un sculpteur de son) qui par un répertoire gestuel défini donne forme à une composition-improvisation en temps réel. On doit l'invention de ce système à Walter Thompson qui l'aurait conceptualisé au milieu des années 1970.

[2] L'expression *sideman* est souvent traduite, usuellement, en français par accompagnateur. Toutefois cette définition est ambiguë si l'on considère qu'accompagnateur fait aussi référence à une répartition de diverses fonctions dans le processus d'interprétation de la musique. Dans cette dernière acception, l'accompagnateur s'oppose au soliste, alors qu'un membre de la section rythmique d'un orchestre, par exemple un batteur peut s'avérer en même temps compositeur du morceau, initiateur et *leader* du projet.

[3] Musique sur scène ou musique vivante pourrait-on dire, par opposition à la musique pré-enregistrée, préprogrammée par un Dj et diffusée en boîte de nuit ou dans une salle. Le statut du Dj est d'ailleurs ambigu, mais relevons qu'il peut prétendre au satut administratif d'inttermitent du spectacle, en tant que musicien s'il atteste dans son travail d'une dimension originale et créative qui se distingue clairement, sans équivoque du travail de celui qui ne ferait que diffuser un enchaînement de morceaux déjà finis. Le Disc Jockey, se trouve alors dans une position interstitielle délicate entre le technicien son (eu égard aux manipulations techniques qu'il effectue), à l'interprète voire l'improvisateur (manipulations en live, ajouts de sons, d'instruments, interventions à la voix), de l'arrangeur et du compositeur.

né et avoir « appris »[1] le jazz pour reprendre ses mots, a pu vivre l'expérience d'être engagé par son enseignant d'alors, le trompettiste Eddie Henderson. Cette situation semble plus ancrée dans la réalité américaine : en dépit d'une concurrence exacerbée dans les écoles et le circuit professionnel, le rapport entre l'enseignant et l'enseigné est moins réglée par un protocole distancié. Ainsi, une forme de pragmatisme américain nous permet de constater la réalisation de collaborations sur la durée, entre professeurs et anciens étudiants. La jeune contrebassiste et chanteuse Esperanza Spalding, né en 1984 est une ancienne étudiante de la *Berklee* qui a eu comme professeur le saxophoniste Joe Lovano[2] qui l'a rapidement engagé dans son groupe, et qu'elle a invité en retour sur un de ses albums[3]. Cette musicienne obtient à vingt ans à peine un poste de professeur au prestigieux *Berklee College of Music* où elle a étudié. Ce pragmatisme américain se confirme dès lors que l'on peut constater la prise de poste d'enseignement par des jeunes musiciens virtuoses, à l'instar de Pat Metheny, né en 1954, figure emblématique de la guitare dans le jazz et au-delà, crédité comme le plus jeune professeur (vingt ans) a avoir été nommé à la *Berklee*, un an seulement après son entrée dans l'école en tant qu'étudiant ! Pour un musicien de jazz, aux États-Unis comme en France, l'enseignement constitue un domaine complémentaire qui a apporte une crédibilité supplémentaire voire qui marque un certain prestige – dans le cas d'écoles, d'institutions renommées, à l'instar en France d'un conservatoire, destiné à former des musiciens de haut niveau[4] – dans la reconnaissance des compétences et d'un rayonnement sur l'ensemble de la communauté jazzistique. L'enseignement est aussi pour les musiciens une opportunité de

[1] Le pianiste Laurent De Wilde est né aux États-Unis (à Washington), est rentré en France à l'âge de quatre ans avec sa famille. Puis après avoir réussi le concours d'entrée à l'École Normale Supérieure et s'être rendu compte qu'il faisait « fausse route » de son propre aveu, il part à New York à 22 ans pour y « apprendre le jazz » qu'il « jouait auparavant en piteux autodidacte » (les propos entre guillemet sont de Laurent De Wilde lui-même dans la rubrique biographie de son site personnel [en ligne] : http://www.laurentdewilde.com/about-me). Laurent De Wilde, par ailleurs écrivain, puisqu'il a rédigé un des ouvrages de référence en langue française sur Thelonious Monk (*Monk*, Folio/Gallimard, 1997).

[2] Joe Lovano est un saxophoniste né en 1952 à Cleveland dans l'Ohio. Il s'illustre principalement au saxophone tenor, mais est un polyinstrumentiste remarqué (clarinette, flute, divers saxophones).

[3] Esperanza Spalding, *Radio Music Society*, (Heads Up International), 2012

[4] *A fortiori* le rayonnement d'un établissement spécialisé dans l'enseignement de la musique est corrélé à l'appartenance hiérarchique du conservatoire, classé « à rayonnement communal » (CRC), « départemental » (CRD), « régional » (CRR), et enfin seulement deux pôles nationaux, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSM) dont un à Paris et l'autre à Lyon, ce qui accroît une forme de « centralisation » culturelle déjà évoquée relativement au nombre majoritaire de musiciens dans la région Île-de-France.

débouchés supplémentaires : il permet de travailler davantage, de « remplir une journée de travail » et donc d'augmenter les possibilités de rémunération. Diversifier son travail, en ajoutant un « volet enseignement » à son activité de musicien n'est pas aisément conciliable néanmoins, car le statut d'intermittent en France n'autorise qu'un nombre limité d'heures d'enseignements[1] qui peuvent être prises en compte et ne pas compromettre l'accès à ce régime spécifique au profit du régime général. Certains musiciens choisissent donc l'enseignement comme activité principale dans la continuité de leur propre formation et ayant pris goût à la transmission dans les écoles qu'ils ont fréquentées. La charge d'enseignement est garante d'une certaine sécurité et stabilité : un nombre d'heures de cours hebdomadaires, à un horaire fixe, déterminées à l'année. En revanche, l'enseignement constitue une contrainte dès lors que le musicien professionnel ayant accédé au statut d' « intermittent » doit faire preuve de réactivité dans les offres d'engagement que lui présente son réseau, y compris en se déplaçant sur l'ensemble du territoire national voire au-delà. Comme le dit un musicien qui m'évoquait la perte d'un engagement avec un orchestre en région parisienne, suite à un retard important lors d'une répétition : « Si tu n'arrive pas à être à l'heure, au mieux, on fait appel à toi une fois, peut être deux fois, après si t'as un empêchement, quel qu'il soit…, on fait systématiquement appel à quelqu'un d'autre ». Ce sont donc les contraintes administratives, les impératifs d'assiduité et l'augmentation du nombre de manifestations[2] auxquelles un professeur en école de musique se doit d'intervenir au cours de l'année qui rende la complémentarité entre l'enseignement et l'activité d'interprète difficile à concilier de manière effective et équilibrée.

---

[1] Selon la législation, en 2015, si l'individu affilié au régime de l'intermittence du spectacle est intervenu « en tant qu'artiste », sont prises en compte dans la limite de 55 heures, les heures d'enseignement dispensées dans le cadre d'un contrat de travail, au cours de la période de référence retenue (quelle que soit la forme du contrat : contrat à durée déterminée, contrat à durée indéterminée, contrat à durée indéterminée intermittent). Cette limite de 55 heures est portée à 90 heures pour les artistes âgés de 50 ans ou plus à la date de fin de contrat de travail retenue pour l'ouverture des droits.

[2] Les manifestations auxquelles doivent assister les enseignants comprennent notamment les réunions (à la rentrée en particulier, et durant l'année en cours), les auditions et concerts des élèves, les concerts des professeurs de l'institution et les répétitions nécessaires à la réalisation d'un programme, les présentations d'instruments en classe d'éveil musical ou en milieu scolaire, les formations obligatoires, recommandées ou celles demandées par l'enseignant lui-même.

Pour revenir au paysage culturel général, il est aujourd'hui plus facile de trouver des écoles dans lesquelles le jazz fait partie des disciplines enseignées qu'un lieu qui permettrait d'entendre en continu (ou du moins régulièrement) de la musique en direct, et encore moins une programmation qui serait dédiée au jazz. Les salles qui permettent à des artistes locaux s'inscrivant dans une esthétique jazz – en particulier ceux issus des institutions qui forment les musiciens – de faire entendre des projets personnels n'existent pas en tant que tel car les objectifs de rentabilité de chaque lieu amènent les programmateurs à faire le choix plus sûr (plus rentable) d'artistes déjà reconnus sur le plan national, ce qui pour le jazz signifie avoir déjà joué dans un festival identifiable, et/ou sur la scène parisienne. Il est donc indispensable pour les artistes d'aller au-devant des salles pour espérer nouer une relation sur du long terme avec un partenaire qui permettra d'enclencher le cercle vertueux dans l'acquisition d'un réseau pour diffuser tout projet musical. Ce système présente donc bien des difficultés pour un jeune musicien encore en cursus ou tout juste diplômé qui cherche à satisfaire ses envies de musique *sur scène* et mettre à profit ses qualités musicales qu'il a affiné patiemment et besogneusement dans un conservatoire pendant plusieurs années.

La notion sociale de scène jazz et ses problématiques sous-jacentes (diffusion, presse)

L'esprit entrepreneurial demandé au musicien nécessite la construction – en amont de « la scène » – d'un projet, voire de plusieurs projets complémentaires dont il s'agit de faire la promotion auprès des salles diffuseuses. Concernant le jazz, une question pour le moins abrupte mais essentielle pour susciter un débat sur l'ensemble de l'activité humaine que génère cette musique s'impose : une scène jazz existe-t-elle ? Une scène qui aurait des ancrages territoriaux : une scène jazz, dans chaque région, dans chaque ville ? Une scène musicale existe-t-elle au-delà et en dehors de l'hyper concentration de musiciens en Île-de-France. Une scène musicale telle que nous la définissons ne se limite pas à un « catalogue » d'artistes actifs dans le réseau des salles et leur saison culturelle, ni aux artistes dont les disques sont visibles et disponibles sur diverses plateforme de vente, et sont cités dans la presse spécialisée ou généraliste. En effet, ce qui peut être considéré comme une scène, un faisceau d'actions jazzistique, c'est le produit des liens entre les différents pôles d'activité : les salles qui programment du jazz, leur public, les festivals, les lieux d'apprentissage et de formation, les étudiants, leurs enseignants, les artistes de passage en résidence, les

programmateurs, critiques, activistes du monde du spectacle. Définir les forces vives du jazz, c'est entrevoir les liens entre l'aspect pédagogique et le terrain (la scène, le concert). Le jazz n'a jamais été aussi divers de part la multitude des productions, issues de lieux et d'acteurs dispersés géographiquement. Ces productions, dans leur résultat discographique sont bien relayées aujourd'hui dans la presse spécialisée[1] à défaut d'apparaître, même succinctement dans les médias de masse. Les revues *Jazz magazine* et *Jazz news* en France, de même que le journal des *Allumés du jazz* ou le magazine *Improjazz*[2] permettent d'être « bien renseigné » sur l'existence d'enregistrements récents, variés dans le champ du jazz. En un mot, une vivacité tenace, dans la production discographique subsiste qui contredit nettement le chant des sirènes d'une fin du disque, se basant seulement sur le volume des ventes.

Le disque et la problématique de la diffusion de la musique. Perspectives historiques

L'histoire du jazz, dès ses débuts est fortement liée à l'émergence du disque et aux possibilités de diffuser de la musique *live* ou enregistrée[3] à la radio. L'idée de communauté jazzistique s'étend ensuite progressivement en Europe après la première guerre mondiale.

[1] Les allumés du jazz est un regroupement de labels ; un plateforme française autour du jazz qui dispose d'un journal papier et disponible via le web (consultable intégralement et gratuitement par ce biais) a été conçu pour faire la promotion de disques de jazz et musiques improvisées issus de labels indépendants difficilement disponibles par ailleurs. Cette plateforme à laquelle ont adhéré une soixantaine de labels se veut non cloisonnée dans une vision du jazz, ouverte « depuis la plus profonde tradition jusqu'à la plus extrême modernité » (cf. la rubrique « Présentation/historique » du site des allumés du jazz [en ligne] : http://www.allumesdujazz.com/Les_Allumes_Presentation_Historique_65/f)

[2] *Improjazz* est un magazine qui sort dix numéros par ans, il est issu d'une association à but non lucratif (loi 1901). Le contenu de la publication est recentré sur la diversité et la liberté d'approche dans l'improvisation, ce qui donne à explorer des esthétiques minoritaires peu relayées par les gros labels, le texte de présentation sur le site d'*Improjazz* est d'ailleurs critique par rapport aux principales revues spécialisées autour du jazz : « *Improjazz* a pour objet la promotion et la distribution des musiques improvisées et du jazz, sous toutes ses formes. L'exploration des brèches laissées par une presse spécialisée trop souvent contrainte à la pantomime publicitaire permet de faire connaître d'autres horizons musicaux et culturels. » [en ligne] : (https://sites.google.com/site/improjazzmag/) *Improjazz* assume donc une mission culturelle de faire entendre ce qui se situe *à la marge* des courants principaux, en se départant du joug des marchés de la musique.

[3] Voir Ludovic Tournès, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Éditions Autrement (Collection Mémoires/Culture n° 159), 2011 (2008).

L'impact laissé par l'arrivée d'orchestres issus de l'armée américaine est profonde dans l'imaginaire de la société française d'après guerre, et les nouveaux moyens d'enregistrements et d'écoute apparus vers la fin du 19ème siècle avec le phonographe puis le gramophone introduisent la musique dans les foyer, dans la vie personnelle des amateurs et de leur famille, avec une possibilité de réécouter sa pièce musicale favorite et pour ainsi dire de contrevenir au caractère furtif, évanescent de la musique. La période de l'entre-deux guerre et plus largement celle du milieu du vingtième siècle apparaît, rétrospectivement, particulièrement féconde pour l'épanouissement de la musique comme phénomène de société. Plusieurs raisons l'expliquent qui frappent l'anthropologue et le musicien désireux par exemple, d'en apprendre davantage, à l'écoute d'un orchestre des années 1930. Dans ces raisons, il faut considérer la concomitance entre plusieurs facteurs : le développement de l'industrie du spectacle et l'amorce des échanges mondialisés, entre l'Europe et le nouveau monde lors du premier conflit mondial, la démocratisation des nouveaux moyens d'écoute et de diffusion (à travers le phonographe, les disques vinyles) et une maturation musicale faisant la part belle à des orchestres qui peuvent se produire fréquemment et enregistrer pour la radio sans subir à ce moment, la concurrence d'autres types de formations qu'amènera l'avènement de la musique pop. La musique bénéficie des techniques d'amplification qui permettent d'enregistrer les instruments de l'orchestre, mais ces derniers restent largement acoustiques : larges sections de trompettes, saxophones, trombones. Le son du jazz s'est affermi et stabilisé aux oreilles de l'auditeur grâce à cette écoute par le phonogramme et est ainsi rentré dans l'imaginaire de l'auditeur de musique, à partir de cette période que les historiens et journalistes qualifient de période *swing*, *middle-jazz*, ou aussi « ère des big band », en référence à la vogue des grandes formations destinées aux danseurs. Il est notable pour l'évolution de la musique, particulièrement dans le jazz, de considérer le disque comme un support pédagogique autant qu'un objet de délectation auditive pour l'apprenti musicien. L'écoute du disque devient une manière de communier autour d'un objet qui permet ni plus ni moins de dépasser la fraternité rompue dans la société américaine par la ségrégation entre les différentes couches sociales. La communauté afro-américaine s'est ainsi saisie de la musique comme opportunité de participer à la société qui lui refusait d'autres domaines. La communauté afro-américaine parvient grâce au disque à imprimer sa marque dans la mémoire de l'histoire culturelle américaine même si on lui dénie souvent la paternité de mouvements qu'elle a amplement contribué à développer. Ainsi, le premier disque de jazz ou *jass* selon l'expression même employée sur l'intitulé de cette première tentative discographique, est créditée à *l'Original Dixieland Jass Band (ODJB)*, en 1917, groupe de musiciens blancs avec à sa tête le cornettiste Nick La Rocca. À

partir de ce moment là, l'utilisation du terme de jazz sera petit à petit connue est employée pour désigner ce type de sonorité produite par un orchestre et cette manière de vivre la musique dont Nick La Rocca et ses partenaires loin d'être les initiateurs ont néanmoins contribué à faire connaître ce nouveau style musical par le biais du disque et de tournées[1] leur ayant valu une reconnaissance éphémère. En effet, loin d'être les musiciens les plus imaginatifs, l'ODJB a eu le mérite de s'inspirer du vivier de musiciens issu du terreau de la Nouvelle Orléans dont ils sont originaires. Un certain nombre de ces musiciens néo-orléanais du début du vingtième siècle se sont à leur suite installés à Chicago pour y poursuivre une carrière musicale à l'instar de Louis Armstrong qui franchit le pas en 1922, quelques années après la fermeture de storyville[2], quartier des plaisirs mais aussi quartier culturel puisque s'y épanouit, s'y joue en direct et dans des lieux divers et « plus ou moins fréquentables » une musique en plein bouillonnement. Louis Armstrong a donc environ seize ans[3] lorsqu'est enregistré le « premier disque de jazz ».

Louis Armstrong, le jazz et la préfiguration de l'explosion du disque et du vedettariat musical

Louis Armstrong est un emblème du jazz, son éternel symbole. Il représente aussi bien les débuts flamboyants du jazz que son accomplissement comme musique populaire, musique américaine destinée à se répandre dans le monde entier. Armstrong va au-delà du jazz et va même dans une certaine mesure jusqu'à *éclipser le jazz* en raison de l'étendue de son aura, tout comme le fera dans une certaine mesure Miles Davis, mais dans un style très différent. Louis Armstrong, l'enfant des couches populaires de la Nouvelle Orléans est devenu une icône planétaire par son rayonnement musical et scénique. Ainsi, lorsque Louis Armstrong se maintient à la tête des classements avec *Hello Dolly*, détrône-t-il les pionniers et légendes de la pop venus de Liverpool, les Beatles. Avec *Hello Dolly* Louis Armstrong se retrouve

[1] L'Original Dixieland Jass Band a d'ailleurs séjourné en Europe, ayant joué à Londres durant les années 1919-1920, contribuant ainsi à donner un bref avant goût des vagues de musiciens de jazz américains qui allaient jouer en Europe – et s'y installer pour certains.

[2] La fermeture de storyville a lieu en 1917 date qui coïncide avec la parution du premier enregistrement de l'Original Dixieland Jass Band.

[3] Une certaine incertitude demeurant quant à la date exacte de la naissance de Louis Armstrong, ayant suscité des remous parmi les spécialistes d'Armstrong et de son œuvre.

certainement plus du côté de la chanson que des mondes du jazz mais lui-même s'est toujours défini comme un musicien, homme de scène et de spectacle plus qu'un « jazzman », dévoué uniquement à un style musical particulier défini et limité. C'est à travers le disque que Louis Armstrong a pu durablement s'établir dans l'inconscient collectif comme personnage musical clé du vingtième siècle, même si sa contribution musicale profonde est comme éclipsée par le personnage à la jovialité et l'énergie empreinte d'humanité : une forme de simplicité qui cohabite pourtant avec une empreinte musicale inégalée. En plus d'être reconnu légitimement comme l'inventeur de la figure du soliste dans le jazz, il est probablement un maillon important dans le processus de starification, dans le vedettariat touchant le monde de la musique. L'aptitude d'Armstrong à communiquer, par le chant, un charisme scénique flamboyant en plus de capacités exceptionnelles sur son instrument la trompette, lui permet de combiner un nombre de qualités rares qui nous permet de comprendre cette ascension vers les sommets (des ventes de disques, de la célébrité etc.). Armstrong, figure planétaire de la musique, cette reconnaissance et visibilité inscrite dans le marbre des histoires du jazz est néanmoins surprenante. Cette réussite impressionne en effet, quand on étudie la vie de Louis Armstrong – les premières décennies, marquées par la pauvreté – et son attachement viscéral à son quartier, et sa ville d'origine qui transparaît avec émotion dans son interprétation de la chanson, au titre évocateur *Do you know what it means to miss New Orleans*[1]. Plus tard, au crépuscule de sa vie, Armstrong manifestera d'ailleurs le même attachement pour son quartier d'adoption, là où il résidait à New York, dans le modeste quartier de Corona, au nord du Queens. La maison, dernière résidence d'Armstrong et sa dernière femme Lucille, est aujourd'hui un musée en l'honneur du musicien.

Le jeune Louis ne serait sans doute jamais allé jouer à Chicago dans l'orchestre de Joe Oliver son mentor, si la demande n'était pas venue de ce dernier, véritable père spirituel musical pour Armstrong. Oliver est alors réputé pour son caractère dur et pour être un leader sévère, quasi tyrannique, il offre néanmoins au jeune Armstrong un cadre protecteur dans lequel, en dépit de sa timidité, son talent peut éclater. Ce n'est « que » en tant que second cornet qu'Armstrong intègre l'orchestre d'Oliver qui est pour l'époque une référence incontestée sur son instrument (le cornet) et un leader de groupe reconnu. Armstrong ne tardera pas, grâce à l'ampleur de son talent – presque à son insu tant il respecte Oliver ! –, à

[1] Titre issu de la Comédie musicale *New Orleans*, datant de 1947, réalisé par Arthur Lubin, (avec Louis Armstrong mais aussi Billie Holiday pour sa seule apparition cinématographique, d'autres musiciens de jazz importants dont l'orchestre du clarinettiste Woody Herman figurent dans ce film, lui donnant un caractère historique en dépit du traitement de la musique de jazz assez anecdotique, celle-ci étant reléguée en arrière plan).

surpasser son maître à la faveur de quelques *breaks*[1] particulièrement incisifs. En effet, à ses débuts, Armstrong doit se contenter de rares interventions solistes pour pimenter en quelque sorte un morceau généralement très fixé par une écriture certes bien charpentée (et par là débarrassée des oripeaux des sonorités des fanfares) mais encore prévisible. Armstrong se libèrera de ce carcan dès son émancipation du groupe d'Oliver et sa participation à l'orchestre de Fletcher Henderson – qui annonçait la direction qu'allait prendre ce type de formation orchestrale dans ce qui allait s'avérer la quintessence du swing avec l'orchestre de Duke Ellington –, puis plus tard, en formation plus réduite avec les *Hot five* et les *Hot seven* qui allaient graver des sommets en terme d' art de l'improvisation dans le jazz. C'est à Lil Hardin[2], la deuxième épouse d'Armstrong que l'on doit probablement beaucoup dans l'inflexion prise par Armstrong à assumer un destin de chef de file que lui permettait son bagage technique et ses multiples talents. Si Lil Hardin est souvent créditée dans les histoires du jazz comme une pianiste solide mais à l'originalité relativement limitée, elle n'en reste pas moins une figure essentielle du début du jazz à de multiples niveaux. Elle est une membre à part entière de la formation historique du *Hot Five* et du *Hot Seven* (parfois remplacée par le pianiste *Earl Hines*), elle assure un soutien harmonique solide sur un instrument emblématique qui allait encore prendre plus de poids dans le jazz avec des chefs d'orchestres-pianistes et compositeurs comme Duke Ellington et Count Basie, puis chez les maîtres du swing dévoués à l'accompagnement des chanteuses phares Billie Holiday ou Ella Fitzgerald à l'instar de Teddy Wilson et d'Oscar Peterson. Plus étonnant, son audace transparaît dans les compositions qu'elle signe pour les formations dans lesquelles elle joue, à l'instar de *Struttin' with some Barbecue*, devenu un standard, symbole de cette nouvelle musique issue de la Nouvelle Orléans. Grâce à son bagage solide dans la lecture de partitions musicales, elle se démarque de la plupart des musiciens du jazz naissant de son époque, ce qui lui permet d'intégrer des orchestres de premier plan (groupe du cornettiste Freddie Keppard, le *Creole Jazz Band* d'Oliver, puis les *Hot Five* et *Hot Seven*) et de se faire une place dans un milieu masculin, ce qui témoigne de sa pugnacité. Elle s'oriente vers l'expérience collective du jazz bien qu'ayant étudié la musique classique auprès de professeurs dispensant des cours particuliers de piano. Elle se fait sa place dans les orchestres tout en travestissant la réalité à

[1] Section d'un morceau qui interrompt le flux de la mélodie, pour annoncer une autre partie ou pour introduire des solos. Le break produit un effet de coupure (*to break* en anglais), le break peut-être une formule rythmique écrite ou une section improvisée.

[2] Lil Hardin est née à Memphis dans le Tennessee en 1898 et est décédée en 1971, – à peine un peu plus d'un mois après le décès de son ancien époux Louis Armstrong, lors d'un concert dédié à ce dernier !

sa mère, en prétendant jouer pour des danseurs et non dans le contexte d'engagements avec une formation de *jazz*, ce dernier étant perçu (par le mère de Hardin et par nombre de citoyens américains y compris ceux issus de la communauté afro-américaine, qui cherchent à gravir l'échelle sociale en adoptant des pratiques culturelles policées) comme une musique « sale », qui va de pair avec des mœurs dépravées. Le parcours de cette musicienne du début du siècle est intéressant à plusieurs titre, singulier par son audace et en même temps représentatif des traits principaux de cette période qui a vu le jazz prendre son envol. Lil Hardin, fort de cette aptitude à lire, à déchiffrer aisément la musique a travaillé un temps comme démonstratrice de partitions dans un magasin de musique, un travail, qui lui a permis, entre autre, d'étendre son réseau de musiciens et d'employeurs potentiels. George Gershwin travailla également comme pianiste-démonstrateur de partitions, ce qui lui permit d'affiner l'art de l'écriture de chansons de comédies musicales, en ayant d'abord joué celles des autres auteurs, à destination d'acheteurs de partitions ! Ce travail dans l'ombre lui permit de comprendre – en observant notamment la réaction du client – toutes les ficelles les plus sûres vers le succès d'un titre. Cette profession exercée à leurs débuts par Lil Hardin, George Gershwin et probablement d'autres pianistes, grands noms de la musique américaine revêt un caractère artisanal, une forme *d'humanisation* du commerce de la musique populaire, alors naissant, du début du vingtième siècle qui paraît complètement incongru pour notre époque post 2010, à l'ère du téléchargement numérique et *streaming* (lecture par flux continu), de You Tube (vidéos en libre accès), de la musique en fichier mp3 sur son téléphone portable ou sa tablette numérique, et, – même si cela date bien d'avant les années 2000 –, de la musique pop diffusée en continu par les hauts parleurs des centres commerciaux. Ludovic Tournès dans son excellent ouvrage qui retrace cette épopée de la musique enregistrée des premières inventions en terme de captation du son jusqu'à l'invention et l'utilisation massive du fichier mp3[1] rappelle que c'est d'abord la vente de partitions sous forme de « *lead sheet* » comprenant la notation musicale de la mélodie et de l'accompagnement (sous forme d'accords placés au-dessus de la mélodie) et des paroles qui généraient le plus de chiffre d'affaire dans l'industrie musicale. On peut alors imaginer plusieurs hypothèses selon lesquelles l'hyper-facilité actuelle, avec laquelle on peut retrouver une chanson pour l'écouter (grâce à Internet et le contenu pléthorique des diverses plateformes) incite moins l'auditeur à saisir *empiriquement* la fabrique musicale d'un morceau, en apprenant à le jouer soi-même au piano : en jouant *la partition* et au final « en se

[1] Ludovic Tournès, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Editions Autrement, Collection Mémoires/Culture n° 159

faisant entendre à soi-même » la chanson en question. Aujourd'hui, les technologies numériques sont utilisées à plein, dans la fabrique de la musique enregistrée en studio et également sur scène, ce qui tend à isoler le résultat final entendu du processus initial de la production des sons par les instruments de musique ou la voix. Symboliquement, les instruments sont souvent rendus « invisibles » dans une chanson, comme dans la plupart des clips vidéo plus cinématographique que documentaire[1]. Le mixage, le mélange des sonorités, leur substitution par des sons de synthèse ou des machines – un ordinateur le plus souvent, qui devient le grand architecte musical – font oublier que la musique peut aussi être générée par une production collective et simultanée de plusieurs instrumentistes, *hic et nunc*.

Les fondements et évolutions de l'enregistrement dans le jazz

La production musicale enregistrée destinée à un large public – pour les labels les plus puissants à tout le moins – s'appuie aujourd'hui sur un processus d'enregistrement qui rationnalise le résultat final grâce à l'enregistrement en multipiste dans lequel on superpose les différentes « couches » d'un morceau de musique : la rythmique (batterie, basse, claviers, éventuellement guitares etc.) puis la mélodie principale chantée, les différentes sections d'instruments. L'étape décisive du mixage de ces différentes « couches », en vue d'obtenir une écoute globale harmonieuse fait alors partie intégrante du travail artistique et permet parfois dans une certaine mesure, de donner l'illusion d'une musique *live* ou enregistrée simultanément par tous les musiciens que l'on entend sur un morceau donné. L'accès aux studios d'enregistrement d'aujourd'hui, voire la possibilité de se doter de matériel d'enregistrement et de le mettre en place à son domicile (*home studio*) se sont largement démocratisés, tout en se modernisant. L'avantage de pratiquer l'enregistrement « chez soi », en *home studio* : cela suppose de s'être doté d'un matériel qui constitue un investissement durable pour réaliser maquettes et enregistrements et, cela permet d'avoir une indépendance et une direction artistique personnelle dans la conduite d'un projet. La pratique de l'enregistrement *home studio* offre une certaine maîtrise du temps par opposition au studio

[1] Un vidéo-clip d'inflexion documentaire s'apparenterait à donner à voir principalement, ou pour une large part, les musiciens en train de jouer ou de s'y préparer.

loué pour un nombre d'heures ou de journées donné. En outre, cette démarche n'est pas sans rappeler le slogan emblématique du courant sous-culturel punk « Do It Yourself » (DIY)[1], et sa traduction littérale qui donne cette injonction : « fais-le toi-même ! ». La démocratisation des outils d'enregistrements qui sont aujourd'hui principalement rassemblés dans un ordinateur, pour peu que ce dernier soit suffisamment puissant – c'est-à-dire doté d'une carte son de qualité – permet de rendre possible cette démarche d'enregistrement d'une création musicale personnelle et ainsi de communiquer vers un public plus large. Internet offre la possibilité de communiquer gratuitement vers le cyber-public (en diffusant par exemple des échantillons de musique gratuitement), mais il n'est pas aisé de capter l'attention d'une masse d'internautes, avec la saturation générée en termes de cyber-communication dévolue à la promotion de projets musicaux. C'est pourquoi les plus gros labels mettent les moyens nécessaires pour que les artistes qui sont signés dans leur catalogue soient mieux référencés que la moyenne et que leur nom et les contenus associés apparaissent le plus souvent possible.
L'usage de ces outils multimédia – au sens large du terme – permet d'acquérir progressivement un savoir faire qui va au-delà de l'interprétation musicale. *A contrario*, l'accès à un studio d'enregistrement professionnel permet d'avoir l'expertise d'un professionnel, de disposer *a priori* d'un espace plus grand, et de matériel plus sophistiqué (qualité des micros au coût élevé), et donc peut garantir un rendu sonore qualitativement supérieur. La musique de jazz allie d'un côté une forme de *simplicité* qui remonte au geste musical originel de la nouvelle Orléans (: dans la manière de faire de la musique dans l'instant, en collectif, avec simplement différents instruments qui conversent musicalement), à, de l'autre côté une *complexité* et une densité dans des échanges musicaux volontiers volubiles, avec des interactions multiples enchâssées dont la somme génère le son du groupe. Ainsi, dans le style Nouvelle Orléans, les contre-chants du trombone et de la clarinette prennent sens avec la présence de la trompette qui joue une mélodie principale et *vice versa*.
Cependant, il est surprenant et intéressant de constater que le jazz qui cultive une forme de naturalisme dans l'enregistrement comme sur scène est à l'origine d'un certain nombre d'avancées ou de tentatives pionnières dans la recherche de nouvelles techniques, utilisations de nouveaux procédés technologiques. Par naturalisme, dans le jeu sur scène ou dans le processus d'enregistrement, j'entends cette capacité du jazz, qu'il partage globalement avec la musique instrumentale savante et les musiques traditionnelles d'utiliser des instruments de

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage de Fabien Hein, *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Ed. Le passager clandestin, 2012.

musiques « acoustiques », actionnés essentiellement par le geste du musicien : par le souffle, l'action des doigts sur les touches, la vibration des cordes vocales, tout ce qui requiert un effort et une présence physique de l'interprète au contraire d'une programmation automatisée (exemple : actionner par une simple pression sur un bouton, une rythmique pré-enregistrée). Bien sûr, les instruments électriques (guitares, basses électriques, claviers etc.) et l'utilisation de l'électricité pour l'amplification et l'enregistrement à travers l'usage de microphones tempère une vision immaculée du jazz selon laquelle le son viendrait en totalité de l'expression des musiciens sans que les outils techniques (amplificateurs, outils d'enregistrement etc.) n'aient la moindre incidence.

La question du re recording. Sidney Bechet, jazz traditionnel/ modernité de l'enregistrement

Un musicien emblématique du jazz authentiquement néo-orléanais, Sidney Bechet[1], fut étonnamment le premier jazzman crédité d'une utilisation étendue de la technique dite du *re recording*[2] pour un de ses enregistrements. En 1941, alors que le *Be Bop* ne va pas tarder, avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie, à amener une forme de modernité sur le terrain musical, Sydney Bechet grave un disque sur lequel les morceaux *The Sheik of Araby* et *Blues of Bechet* le font entendre simultanément sur tous les instruments présents (six en tout) sur ces deux pièces: la clarinette et les saxophones soprano et ténor s'entrecroisent alors qu'on entend simultanément de la basse, la ponctuation faite par la batterie, le tout ayant été enregistré par le seul Bechet. Par ce concept astucieux du collage, de la superposition de ces différentes voix, Bechet devient le soliste et son propre accompagnateur *en même temps*. Cette capacité, en l'occurrence d'un musicien des premiers temps du jazz, à jouer de plusieurs instruments avec une belle clarté dans le rendu enregistré, en dépit du caractère empirique des débuts du *re recording* pourrait accréditer la thèse naïve du musicien naturel, parfaitement spontané,

[1] Voir le copieux livre que Christian Béthune lui a consacré (Béthune, 1997).

[2] Littéralement ré-enregistrement. Enregistrement multipiste qui permet d'enregistrer successivement plusieurs voix, éventuellement par le même instrumentiste, ce qui permet à l'extrême, d'aboutir à des enregistrements par un *one-man band* (« homme orchestre » qui joue de tout ce qu'on entend sur un enregistrement. Stevie Wonder, et Prince sont des musiciens américains toujours en activité, issus de la soul et du funk qui sont reconnus pour cette tendance assumée à jouer de plusieurs instruments sur leurs morceaux).

mais elle permet plutôt, de façon plus lucide, de constater la compétence élargie, polyinstrumentale d'un musicien expérimenté (Bechet a plus de quarante ans à ce moment) qui passe d'un instrument à l'autre et se plie avec le professionnalisme nécessaire et un esprit ludique et créatif à cette démarche de la démultiplication des voix. Ce procédé a ensuite été utilisé à de multiples reprises, dans des contextes différents, souvent éloignés du jazz. Le jazz et la musique classique se démarquent encore souvent, par un usage moindre de ce type d'artifices issus des techniques d'enregistrement. La musique populaire de masse, d'aujourd'hui s'avère très électronique si bien que le qualificatif de musique électro tend à être utilisé pour désigner le flot général des productions qui utilisent cet arsenal technologique et sonore et tend ainsi presque à supplanter l'expression musique « pop ». On parle parfois d'electro-pop pour expliciter la tendance de la chanson à rejoindre ce type de sonorité qui doit plus aux machines, qu'au son et phrases d'instruments acoustiques identifiables (guitares, claviers, voire cuivres). Le jazz, même dans ses combinaisons instrumentales les plus audacieuses, mêlant utilisation de machines, instruments électriques, pédales d'effet et instruments acoustiques traditionnels, laisse toujours une place, dans le meilleur des cas, à la personnalité des musiciens, surtout quand ces derniers improvisent. Évidemment, l'utilisation des machines, pour « fabriquer » et enregistrer de la musique destinée à être vendue à une masse d'amateurs, s'appuie sur plusieurs années d'expérience des acteurs de l'industrie musicale (ingénieurs du son, producteurs) qui tirent profit des avancées les plus récentes et des savoirs faire qui ont fait leur preuves en matière d'enregistrement. À partir de là, à peine achevé le travail du musicien en studio que débute le re-façonnage du produit enregistré. Ce travail de *post-production* peut s'avérer sans fin tant les possibilités et orientations diverses peuvent altérer dans une direction ou dans une autre les sons enregistrés. Dans le cadre de ce travail, je ne détaillerais pas les différentes étapes qui concourent à la réalisation d'un CD fini, disponible à la vente, j'omettrai donc de rentrer en profondeur dans l'analyse des enjeux du mixage (mise en équilibre des différents niveaux sonores des différents instruments) d'un enregistrement et du mastering postérieur (dernière phase visant à rendre homogène le son de l'ensemble des pistes destinées à un pressage sur un support physique ou à une diffusion sur Internet). Néanmoins, gardons à l'esprit l'importance de l'efficacité de ces étapes et ce travail de

post-production dans le devenir d'un disque, y compris pour un enregistrement de jazz avec des modalités spécifiques liées au placement sonore des instruments et à la grande étendue dynamique propre à cette musique (du chuchotement, à la stridence et au déferlement sonore), en particulier dans le débridement propre à l'improvisation. Sur un plan pragmatique qui

amène à réfléchir clairement sur la rencontre de *l'objet disque* avec *un public*, les techniques de *post-production* en studio ou *home-studio* consistent surtout à gommer les imperfections. Ainsi, il est possible de « faire disparaître » d'un futur disque rendu disponible aux auditeurs, tous les éléments qui ternissent la clarté du propos musical et la cohérence esthétique. Pragmatiquement, on fait en sorte que tout ce qui dans le résultat sonore pourrait conduire à l'échec du disque soit éliminé. Les opérations consistant à éliminer ou masquer des imperfections sont multiples et plus ou moins complexes à exécuter, toujours au risque d'un appauvrissement du son global. Cela va de la suppression d'une phrase ou d'une section d'instruments, à la correction de la justesse, au calage rythmique en replaçant les notes émises – sur l'écran de l'ordinateur – à leur juste « point de chute » : tout cela en vue d'un rendu plus dynamique, plus précis. Les modifications établies via une interface numérique qui ont pour intention de corriger finement, transforment néanmoins l'œuvre, petit à petit, et altèrent ainsi une partie de la personnalité de l'interprète apparaissant sur un disque. Cela nous interroge sur le prolongement, la continuité entre le son du musicien en *live* et sa sonorité sur un disque. Les modifications du contenu musical enregistré qui peuvent être considérées comme une forme de censure, d'altération du propos musical même, s'opèrent parfois sans que le musicien enregistré puisse avoir le dernier mot dans le studio ou après l'enregistrement, dès lors que l'ingénieur du son, règne souvent en maître et dispose d'une forme de monopole de la violence technologique.

Les labels et le poids du marché économique mondial du disque sur le jazz

Lorsque le musicien est sous contrat avec une grosse maison de disque (une *major*[1]), ce dernier porte la responsabilité de représenter la puissante « écurie » à laquelle il appartient. L'artiste s'il veut continuer à exister dans ce système a naturellement tout intérêt à être en

[1] On recense aujourd'hui trois *Major* qui s'accaparent à elles trois environ 70% des ventes des productions musicales enregistrées : en tête Universal Music Group avec presque 40% (dont le siège est basé en Californie mais qui appartient à la Multinationale française Vivendi), Sony Music (du géant japonais Sony) avec environ 20% et Warner Music (États-Unis) vers les 10%. Nous invitons à la prudence par rapport à ces chiffres qui constituent un indicateur à partir d'un recoupage d'informations trouvée en 2015. Bien entendu, ces chiffres sont amenés à évoluer en rapport avec la conjoncture économique mondiale. Néanmoins, en dépit de leur caractère nécessairement fluctuant et approximatif, ils donnent un ordre de grandeur et rappellent le contexte d'une économie musicale globalement dominée par trois groupes/puissances hégémoniques.

capacité de générer des ventes, à la hauteur du contrat ayant justifié sa « signature » auprès de la maison de disque. Cela pose des questions élémentaires relatives à l'accès à un public massif. « Trouver son public » pour une major, s'apparente à la nécessité d'obtenir des ventes (d'albums ou de titres [singles] physiques ou en téléchargement ou via un abonnement en *streaming*) les plus élevées possibles, ce qui implique l'idée de concurrence et de prise de position dans un secteur du marché du disque. Mais qu'en est-il vraiment du jazz, dont on entend souvent dire de lui qu'il s'apparente à une musique de niche, une musique d'amateurs ? Nous pouvons rappeler que le jazz a depuis ses débuts discographiques cultivé une relation particulière avec l'industrie du spectacle et son corolaire de l'industrie du disque. En effet le jazz, s'est affirmé dans les années 1930 comme une musique aux avant-postes pour susciter l'attention des auditeurs américains. Le jazz dans son effervescence, s'urbanise et démontre sa capacité à voyager, en migrant de La Nouvelle-Orléans vers les grands centres urbains de Chicago, Kansas City, et New York où il s'implante durablement. En Europe, Paris est progressivement touchée par les vagues successives de musiciens américains, suite aux deux conflits mondiaux et aux échanges culturels et matériels, et notamment à l'essor du disque, nouvel objet emblématique d'une *mondialisation* de la culture musicale. Le jazz a dès les années 1930 pris un envol commercial légitime. Il fait partie de l'agrégat des musiques populaires écoutées via les disques, passant à la radio, et surtout s'écoutant en direct. Les avancées musicales qui le touchent ne vont alors pas à l'encontre de son rapport à la danse, que le jazz accompagne dans les boîtes, à l'instar du *Cotton club* à Harlem. Le terme usuel de musique pop, comme diminutif de musique populaire sera finalement symptomatique d'une érosion du jazz comme courant massivement écouté par une population dans sa globalité. Le terme de musique pop s'imposera au tournant des années 50-60 avec l'avènement des Beatles, ce qui fera dire à la chanteuse Abbey Lincoln, interrogée dans un documentaire de Ken Burns[1], – non sans amertume –, que le groupe venu de Liverpool qui inonda alors les *charts* américains – en compagnie d'autres rockers et chantres de la pop nouvellement arrivés « avaient tué leur musique ». Avec les Beatles, venus du Royaume-Uni, une nouvelle étape de la mondialisation de l'industrie musicale est franchie, entretenue aussi par l'émergence en parallèle du groupe des Rolling Stones, britanniques également. Ces derniers revendiquent l'héritage afro-américain du *Rhythm and blues* et du blues originel, en idolâtrant notamment des *Bluesmen* mythiques comme Muddy Waters, dont ils reprennent et adaptent certaines

[1] Il s'agit de la série de documentaires du réalisateur et producteur Ken Burns sobrement intitulée *Jazz* qui retrace cents ans d'histoire du jazz (2001, Studio Inak, sortie de l'édition en DVD en 2003, réédité depuis).

œuvres, un mouvement qui a été lancé aux États-Unis par Elvis Presley, pionnier du rock et qui est considéré par ses détracteurs comme un des fossoyeurs de la musique noire comme expression populaire. Les critiques faites à Elvis Presley et plus tard, aux Rolling Stones leurs tiennent grief de s'être livrés à un pillage de la musique noire, en parvenant à faire une adaptation commerciale au goût du public blanc, des principales formes et expressions musicales issues de la tradition afro-américaine. Bien sûr, déjà bien avant les années 1950, une bonne partie du public blanc n'était censé ignorer la richesse et la diversité des musiques populaires pratiquées et créées largement par des afro-américains. Néanmoins, la synthèse qu'en a fait Elvis Presley et ses héritiers permet de rendre plus acceptable l'écoute d'une musique débridée qui se frayera un chemin dans les consciences collectives, en dépit du puritanisme de la société américaine. C'est ainsi une musique qui est adoptée massivement par les adolescents et adolescentes, phénomène nouveau qui se produit grâce à la starification du musicien qui personnifie ainsi la figure de l'icône du Rock, celle-ci étant renforcée par des apparitions dans des films de divertissement hollywoodiens.

Parallèlement, il convient de garder à l'esprit que le jazz n'a pas cessé de produire des œuvres marquantes et de concourir à l'épanouissement d'artistes qui tout en demeurant résolument dans l'idiome du jazz, contribueront à engendrer d'autres genres musicaux ou d'autres techniques. Nous ne nous attarderons donc pas trop sur les développements du rock, qui s'il sonne le glas d'un succès populaire, massif pour le jazz, ne suffira pas à tarir une créativité musicale, ni sa capacité à une « musicalisation » du monde environnant. La pop des Beatles marque aussi une rupture esthétique avec le jazz hérité du brassage américain, de la culture afro-américaine ayant puisé dans le blues, le gospel. Bien qu'inspiré par le Rhythm and blues noir – à un degré moindre que les Rolling Stones –, les Beatles parviennent à mobiliser ses richesses en les incorporant de façon plus diffuse, leurs chansons représentant chaque fois un monde en soi. C'est cet éclectisme dans les sonorités et les ambiances, couplé à une cohérence d'ensemble (qui doit beaucoup à l'habillage des textes par une polyphonie vocale à la fois légère et subtile) qui font la richesse et probablement une partie du succès des Beatles. Les musiciens du groupe, à l'instar du guitariste George Harrison, n'hésitent pas à s'approprier des instruments inusités dans la musique populaire, comme le sitar[1] de l'Inde. On doit donc reconnaître à cette formation de quatre musiciens complets, un goût pour la sophistication qui ouvra la porte au vaste agrégat de la *World music* puisant dans les sonorités

[1] Sur le morceau *Norwegian Wood (This Bird has flown)*, chanson de John Lennon et Paul McCartney, le morceau provient de l'album novateur *Rubber Soul* (1965, Parlophone).

du monde entier dans un usage plus ou moins dilué, plus ou moins créatif, que prolonge le mélange avec les sonorités synthétiques. La légèreté des voix et harmonies vocales se rapproche dans une certaine mesure du travail des Beach Boys, groupe américain catalogué comme appartenant au courant de la *surf music* mais qui s'est distingué dans ses compositions [1] par des harmonisations vocales complexes. Les Beach Boys comme les Beatles, ayant été actifs durant la même période peuvent susciter un certains nombre de comparaisons. Même s'ils se distinguent par leur nationalité, américaine d'un côté et britannique de l'autre, ils se singularisent de la masse de la musique pop tout azimut par l'attrait mélodique des compositions et leur harmonisation requérant un travail sur les voix et un enregistrement qui restitue fidèlement ces intentions. La polyphonie vocale et le timbre des voix légères s'apparente à un son culturellement plus éloigné de la tradition afro-américaine de la voix noire, telle que l'a décrite Amiri Baraka dans *Le peuple du blues* (1963)[2]. Mais tous les groupes s'inspirant des Beatles ou des Beach Boys voire du rock 'n' roll plus proche de l'esprit du Blues, ne poussèrent pas l'esprit d'expérimentation si loin. On comprend donc le point de vue de la chanteuse Abbey Lincoln qui révèle aussi son ressentiment via la récupération commerciale d'éléments développés par un travail de longue haleine dans la riche tradition afro-américaine. La pop et le rock allaient progressivement puiser de manière décomplexée dans un patrimoine mondial que le jazz allait faire sien également vers la fin des années 1970, avec l'émergence du jazz-rock.

La scission du jazz avec les musiques populaires a été progressivement consommée par le lissage des aspérités du jazz et la promotion d'une musique quasi exclusivement chansonnière dans le secteur de la pop. La conséquence commerciale en est l'isolement du jazz dans sa représentation auprès des maisons de disque, et son statut qui perdure aujourd'hui de « musique de niche », musique d'un secteur spécifique et minoritaire dans l'industrie musicale. Qu'en est-il des maisons de disques qui éditent les enregistrements des musiciens de jazz et, comment se situe le jazz dans cette dialectique des *Majors* face aux maisons de disques *Indépendantes* ? Sans rentrer dans une enquête spécifique à cette question

[1] La plupart des compositions du groupe des Beach Boys étant du chanteur et bassiste Brian Wilson.

[2] LeRoi Jones [Amiri Baraka], *Le peuple du blues*, Gallimard, (Coll. Folio), 1997 [Titre original : *Blues People*, 1963]. Il y définit une technique vocale chantante alternative à celle usitée en Occident et qui apparaît déjà dans les chants de travail : « Les « techniques vocales tendues et légèrement enrouées » de la chanson de travail et du blues remontent directement à la tradition musicale de l'Afrique de l'Ouest. (Cette façon de chanter se retrouve dans bien d'autres musiques non occidentales.) » (Baraka, 1997 : 39)

économique liée à l'entrepreneuriat du jazz dans le secteur du disque, nous pouvons néanmoins apporter quelques informations qui permettent de resituer un contexte complexe qui relève moins, d'une dualité frontale entre Majors et indépendants totalement libérés du marché que d'un système d'emboîtement et d'interdépendance. Les labels indépendants vont souvent, dans la mesure du possible, profiter favorablement d'un lien avec une *major*, afin de ne pas avoir à supporter les contraintes d'une distribution plus large et, réciproquement les majors vont tenter de tirer profit de l'originalité et du potentiel d'un secteur spécifique du marché. En effet, tout comme les poupées russes qui s'emboîtent les unes sur les autres, les labels de jazz indépendants qui disposent d'un vaste catalogue (couvrant une bonne partie de l'histoire du jazz) appartiennent en général à une des trois Majors[1]. Mais à la différence des poupées russes dont la plus volumineuse englobe et cache ainsi les autres, en les faisant disparaître à l'intérieur d'elle, les *majors* ont plutôt intérêt à laisser le label en question pérenniser sa marque visuelle, étant reconnue depuis parfois des décennies par les amateurs et collectionneurs de disques. Nous donnerons ici quelques exemples, de labels bien identifiés et identifiables des amateurs de jazz, sans soucis d'exhaustivité ou de parti pris esthétique particulier, mais simplement en essayant de comprendre schématiquement les logiques à l'œuvre dans cet enchevêtrement au niveau de l'édition musicale discographique[2]. Le propos de cette thèse étant notamment de chercher à comprendre les évolutions, la diversité et vitalité

[1] Pour citer quelques exemples et ainsi faire un rapide état des lieux des labels de jazz à la renommée internationale, nous pouvons évoquer *Columbia* qui a édité la plus grande partie de l'œuvre enregistrée de Miles Davis et appartient désormais à Sony Music. Autres Labels emblématiques du jazz, *Verve* (avec à son catalogue Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Bill Evans, Stan Getz, Billie Holiday etc.) appartient aujourd'hui à Universal Music. *Prestige* fondé par Bob Weinstock en 1949 (débuts enregistrés de Miles Davis en leader, Sonny Rollins, Thelonious Monk, John Coltrane) a été absorbé par *Concord Music*, implanté à Beverly Hills (Californie), une des maisons de disques Indépendantes importantes dans le jazz. *Atlantic Records* qui a popularisé le Rhythm and Blues dès les années 1950, en signant notamment Ray Charles mais en proposant aussi dans son catalogue des grands noms du jazz (Coltrane, Mingus, Ornette Coleman, Keith Jarrett) appartient désormais au groupe Warner Music et se concentre pour le jazz, sur son vaste et prestigieux fond de rééditions. Enfin, le label Impulse qui renaît actuellement de ses cendres, avec une nouvelle identité graphique (citons le premier disque de ce renouveau, *Viper's drag*, par Steven Bernstein, Henry Butler and *The hot 9* [2014]), illustre bien l'emboîtement complexe entre maisons de disques et grands groupes enregistrant et diffusant de la musique, puisqu' Impulse appartient à Verve (cité en haut de cette note de bas de page) qui lui-même appartient à Universal Music.

[2] Pour plus de données concernant les données juridiques, notamment concernant la rétribution des auteurs, du lien avec la SACEM en France, consulter l'ouvrage de Jean-François Bert, *L'édition musicale*, Irma Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2006.

en mouvement d'un genre musical avec des racines profondes mais aussi une ouverture large en direction d'autres expressions musicales, il est normal de constater une grande hétérogénéité dans les pratiques et l'organisation des différents labels qui font le jazz en France et dans son berceau états-unien notamment.

DEUXIÈME PARTIE

Le son du jazz : Esthétique du jazz dans son rapport à l'environnement social et culturel. Histoire des liens entre le *Be-Bop*, le *Hard-Bop* et le *Free-jazz*

Le son du jazz, incidence du label au plan esthétique : *Blue Note Records* et au-delà

Le label *Blue Note*, symbolise aujourd'hui une forme de classicisme du jazz. Blue Note incarne l'esprit d'un jazz swinguant, original et exigeant par l'attrait et l'efficacité de ses compositions, l'éclat des solistes et des leaders de formation[1]. Cette représentation dans les esprits du public, des musiciens ou des amateurs s'appuie sur les différentes phases de la riche histoire du label *Blue Note*, depuis sa fondation en 1939 par Alfred Lion, Max Margulis, puis Francis Wolff jusqu'à son relancement en 1985 et l'arrivée de nouveaux artistes de premiers plans : Joe Lovano, Geri Allen, Greg Osby, Michel Petrucciani, John Scofield etc. Lion et Wolff sont deux émigrés berlinois. Il est d'ailleurs notable que l'histoire de l'entrepreneuriat des maisons de disques aux États-Unis soit intimement liée à l'esprit aventureux d'individus marqués par l'émigration sur le sol américain. Dénués des préjugés que pouvaient avoir certains individus blancs de l'*establishment* américain, ces émigrés européens pour la plupart, ont perçu le potentiel exponentiel des artistes afro-américain et des divers courants de la musique noire-américaine qui ont dès lors irrigués l'ensemble de la musique populaire. Citons à ce propos le polonais d'origine juive Leonard Chess, fondateur du Label du Blues *Chess records* et Ahmet Ertegun, né à Istanbul et fils de l'ambassadeur de Turquie collectionneur de disques de gospel, blues et jazz, auteurs de chansons, devenu producteur et fondateur du label *Atlantic*. En ce qui concerne *Blue note*, il faut souligner l'apport, à partir de la fin des années 1970 de Michael Cuscuna cofondateur du label *Mosaic*[2] , qui a fourni un travail important concourant à la réédition de beaucoup de sessions d'enregistrement *Blue Note*, ce qui permet à l'auditeur, toutes générations confondues d'apprécier la cohérence du son du label et la famille d'artistes originaux qui s'y déploie. Ainsi, une vue synthétique de l'ensemble des productions issues du label *Blue Note*, en particulier les rééditions supervisées par Michael Cuscuna, nous permet d'entrevoir l'unité de ce son, orienté plutôt vers les petites formations, avec ce qui deviendra la formation type du style *Hard Bop* : le quintette dont

[1] Parfois, en langue française, est utilisé le terme de chef d'orchestre pour désigner le *leader* du groupe, celui, dont la formation porte souvent le nom.

[2] Depuis la fin des années 1990, *Mosaic records* est détenu de moitié par *Capitol records*, *Mosaic* faisant partie du groupe *Blue Note records*, ce qui montre encore une fois cet enchevêtrement entre les maisons de disques, les labels, les distributeurs.

l'instrumentation privilégiée est celle qui associe saxophone ténor et trompette[1]. Pour ce type d'orchestre, les propriétaires/producteurs des années phares de Blue Note (la décennie 1960), ont eu l'audace de faire appel à des musiciens afro-américains comme conseillers pour la mise en place des séances d'enregistrement dans le studio, en la personne d'Ike Quebec, saxophoniste ténor méconnu ayant lui-même été enregistré par Blue Note sur cet instrument et arrangeurs sur d'autres sessions. Quebec a fait ses armes chez Cab Calloway et connut une carrière en dents de scie en raison de l'addiction à la drogue et la désaffection progressive du public et des salles de spectacle pour les big bands. Il parvient donc à signer un retour au début des années 1960 où il contribue à asseoir la tendance des petites formations au répertoire bien ficelé grâce à des arrangements efficaces, une structuration de chaque morceau autour de rythmiques accrocheuses qui ne dédaignent pas le surcroît de diversité qu'apporte les éléments rythmiques des musiques latines venant ainsi enrichir le swing[2]. Ike Quebec meurt prématurément en 1963, d'un cancer du poumon. Il est remplacé par le pianiste Duke Pearson dans le rôle de conseiller et arrangeur de certaines sessions *Blue Note*. Il sera même producteur de certaines sessions en compagnie de Francis Wolff, à partir du retrait de Lion en 1967. Wolff meurt à son tour en 1971, ce qui conduit Pearson à se retirer également. Avec *Blue Note*, on assiste au dépassement de la séance d'enregistrement sous forme de *jam session*, grâce aux goûts affirmés de Lion et Wolff et à l'expertise d'Ike Quebec puis de Duke Pearson et des nombreux leaders et compositeurs[3] inventifs qui se sont succédés. Outre cet

[1] Ce que dans le jargon, les musiciens américains appellent la *front line* : les soufflants se positionnant plutôt à l'avant-scène, devant la section rythmique.

[2] En particulier, on trouve d'innombrables pépites, morceaux empruntant une rythmique *bossa nova* sur divers albums du catalogue *Blue Note*, qui nous font dire que les artistes *Blue Note* sont à créditer d'une synthèse réussie entre le son du *Hard Bop* bluesy et percussif, avec son groove généreux, et les mélodies, progressions d'accords et rythmes de la douce et sophistiquée bossa nova issue du Brésil des années 1950. *Blue Bossa* de Kenny Dorham, *Recorda Me* de Joe Henderson sur le même album de J. Henderson *Page One* (1963),
Pensativa de Clare Fischer sur l'album *Free for All* des Jazz Messengers (1964), *Sweet Love of mine*, de Woody Shaw sur l'album de Jackie McLean, *Demon's dance* (enregistré en 1967 et paru en 1970) illustrent bien cette fusion réussie entre le jazz afro-américain et la bossa nova.

[3] Quelques uns des plus notables pour leur travail de composition pour *Blue Note* : Horace Silver, Wayne Shorter, un temps directeur musical et principal compositeur des jazz messengers d'Art Blakey, Kenny Dorham, Jackie McLean, Lee Morgan, Hank Mobley etc. On passe véritablement de la pratique de l'interprétation et de l'improvisation sur des standards issus principalement de la comédie musicale de Broadway ou du démarquage de ces thèmes (substitution de la mélodie originale par une autre mélodie plus sophistiquée, parfois plus anguleuse, sur la même progression harmonique : démarche pratiquée par les boppers et dont traite notamment

élément organisationnel des séances et le soin accordé à la composition qui fait rentrer de plein pied le disque de jazz comme un objet artistique en soi, il faut s'arrêter aussi sur la réflexion accordée aux techniques d'enregistrement et de prise de son. En 1953, l'équipe *Blue Note* se complète de l'ingénieur du son Rudy Van Gelder. Ayant d'abord installé un studio d'enregistrement dans le salon de ses parents à Hackensack[1]. « Il deviendra non seulement associé mais maître d'œuvre du « son Blue Note », d'abord chez lui, puis dans son studio d'Englewood Cliffs », dans le New Jersey.[2] Le son *Blue Note* marque un tournant qualitatif. L'auditeur a l'impression de se retrouver dans un club, à vivre le moment de l'arrivée du thème, du chorus, avec les bruits des clients et des verres qui s'entrechoquent en moins. Le travail de Van Gelder s'appuie sur les dernières technologies en matière de microphones et d'enregistreurs. Les musiciens jouent groupés autour d'un ou de quelques *micro* de très haute qualité, placés juste devant eux, quasiment dans les conditions du *live* en club, ce dont témoigne les belles photos en noir et blancs des sessions d'enregistrements par Francis Wolff qui apparaissent sur les rééditions produites par Michael Cuscuna. À l'intérieur de l'objet-disque, figurent également des photos de répétitions en studio en vue de l'enregistrement (répétitions durant lesquelles les musiciens sont payés), ce qui est une pratique pleine de rigueur encore peu courante chez les maisons de disques concurrentes, enregistrant du jazz. Rudy Van Gelder est soucieux de tout mettre en œuvre pour que l'ensemble des détails du jeu des musiciens soit restitué fidèlement et notamment lors des solos des instrumentistes. Dans des enregistrements plus anciens, le son des musiciens semble venir de plus loin ; on perçoit nettement moins cet effort de spatialisation pensé par Van Gelder[3]. Grâce à la science de l'enregistrement de Van Gelder, est ainsi obtenu, un son plus *détaillé* qui permet d'entendre la finesse du jeu de batterie : en particulier la frappe légère émise sur les cymbales qui apporte le

---

H.S. Becker et Robert R. Faulkner dans leur riche ouvrage sur les répertoires du jazz [H.S. Becker, Robert R. Faulkner, 2011]), à une mise en avant de compositions originales

[1] Un morceau enregistré par Thelonious Monk s'intitule *Hackensack*, rendant ainsi hommage au premier studio de Van Gelder et à Blue note à qui l'on doit les premiers titres enregistrés par Monk en leader, Blue Note ayant été un des premiers soutien inconditionnel pour ce chef de file des modernes, en dépit du scepticisme du public à l'égard de Monk dans ses premières années discographiques.

[2] Voir la notice « Blue Note Records » du *Nouveau Dictionnaire du jazz* de Carles, Clergeat, Comolli (2011 : 137-138), notice réalisée par Chrstian Gauffre et Philippe Baudoin.

[3] Sur la philosophie de l'enregistrement de Van Gelder et la mise en œuvre de son savoir faire, on peut se référer à son interview, par C. Andrew Hovan, publié le 30 janvier 2004 [en ligne] : http://www.allaboutjazz.com/rudy-van-gelder-rudy-van-gelder-by-c-andrew-hovan.php?pg=3&width=1024 (consultée le 10 mai 2015).

swing. Les unissons du saxophone ténor et de la trompette, la transparence des accords du piano, la rondeur des lignes de basse boisée de la contrebasse se font également entendre avec plus de clarté. En outre, il faut souligner que Rudy Van Gelder est l'un des artisans de la marque de fabrique du « son Miles Davis »[1] sur disque, à savoir son utilisation de la sourdine dite *Harmon*[2] qui offre de belles résonnances métalliques, un son d'une beauté sombre dans les graves. Cette sourdine nécessite pas mal d'ajustements et de trouvailles de la part de l'ingénieur du son étant donné l'abaissement significatif du volume sonore de la trompette du fait de l'utilisation de ce type de sourdine. Il en résulte, la recherche d'un nouvel équilibre sonore entre l'ensemble des musiciens. Miles Davis, avec l'aide de Van Gelder trouve une technique qui consiste à jouer avec le pavillon collé ou quasiment au micro. Cela rend un son qui reste bien rond et équilibré, sans que l'instrumentiste à vent ait à forcer. Cette technique contribuera à définir le style de Miles Davis, incisif et lyrique à la fois, conservant des inflexions chantantes mais avec une tendance à contenir le vibrato à l'inverse des trompettistes précédents de la période Swing s'étant calqués sur le modèle de Louis Armstrong ou d'un Roy Eldridge qui incarne cette continuité au niveau du son. L'affluence des petites formations dans le studio de Van Gelder ne faiblira pas jusque vers la fin des années 1960, ce qui permet au collectionneur des disques *Blue Note* et des nombreuses rééditions, de distinguer des familles de musiciens. En particulier, au niveau de la section rythmique de ce type de formation (piano, contrebasse, batterie), on dénote la présence régulière de piliers sur leur instrument comme Paul Chambers[3], connu pour avoir été le

[1] Dans la définition de l'identité du son de Miles Davis avec la sourdine Harmon, on peut se référer également à deux disques sur lesquels œuvre Rudy Van Gelder pour la firme Prestige, *Bag's Groove* (1954) et *Miles Davis and the Modern Giants* (1954 et 1956), dont la pochette contient d'ailleurs une photo où l'on apperçoit bien la sourdine Harmon logée dans le pavillon de Davis. Les deux disques sont enregistrés à Hackensack chez Van Gelder.

[2] La sourdine *Harmon* (*Harmon Mute* en anglais) vient du nom du fabriquant original de cette sourdine, Harmon, qui est devenu le nom usuel pour désigner ce type de sourdine. La sourdine est munie d'un tube métallique qui permet aussi de faire des effets de son en jouant sur le fait de boucher l'orifice au moment de souffler. Dans ce type d'utilisation, on parle souvent de sourdine *Wah-Wah* en français (en raison du son qui évoque cette onomatopée). Miles Davis et la plupart des trompettistes de jazz de l'ère moderne, dès lors qu'ils utilisent cette sourdine, le font, dans sa version dépourvue du tube « Wah-Wah » évitant ainsi un son trop nasillard.

[3] Citons son disque en leader cette fois-ci, pour Blue Note, *Bass on top*, 1957. La composition Mr PC de John Coltrane (un Blues mineur rapide) qui figure sur l'important album *Giant Steps* (Atlantic Records, 1960) lui est dédiée, entre autres. Ayant subi une dégradation de sa santé liée à l'héroine et à l'alcool, il décède prématurément en 1969, d'une tuberculose, au jeune âge de 33 ans.

bassiste de Miles Davis, et vers le début de la carrière enregistrée de Coltrane, accompagnateur hors pair et référence incontestée du solo de contrebasse, aux doigts ou à l'archet. Arthur (dit Art) Taylor, (1929-1995) peut être considéré officieusement comme le batteur maison de Blue Note. Cet ethnographe du jazz qui a publié un livre important d'interviews de ses collègues musiciens[1] l'est donc doublement puisque sa participation à d'innombrables séances d'enregistrement sortis sur Blue Note a valeur d'observation participante. Plus discret qu'Art Blakey, autre batteur et leader emblématique de Blue Note, Art Taylor a su s'adapter aux différents musiciens qu'il accompagnait et a ainsi contribué à redéfinir le continuum du Swing dans le style Hard Bop cher à Blue Note. Pour les instrumentistes à vent, Freddie Hubbard, véritable titan de la trompette, est présent en plus de ses propres disques en leader chez Blue Note[2] sur des dizaines et des dizaines d'autres enregistrements d'artistes de premiers plans du label comme le pianiste Herbie Hancock, Wayne Shorter, Jackie McLean, Eric Dolphy, Duke Pearson, Hank Mobley, sans oublier les Jazz messengers d'Art Blakey dans lesquels se sont succédés les plus brillants trompettistes[3]. Et l'on peut dire que la plupart des musiciens cités ici en la présence d'Hubbard ont tous participé assez intensivement à la famille des artistes enregistrés régulièrement sur Blue Note auxquels on pourrait ajouter : pour les trompettistes, Lee Morgan et Blue Mitchell (chez Horace Silver notamment), Kenny Dorham et Donald Byrd, les saxophonistes Dexter Gordon, Stanley Turrentine et Joe Henderson, l'organiste Jimmy Smith, les guitaristes Grant Green et Kenny Burrell, les pianistes Kenny Drew, Horace Parlan et Bobby Timmons. Le son qui résulte du croisement et compagnonnage de ces musiciens dénote l'arrivée à maturité de musiciens ayant vécu la quintessence du *bop* de Charlie Parker à leur début de carrière, voire de leur apprentissage musical. Certains comme les trompettistes Miles Davis et Kenny Dorham ont même été invité à jouer successivement dans le groupe de Parker, après le départ de Dizzy Gillespie. Pour autant, même ceux qui n'ont pas participé directement aux premiers pas du Be Bop, sont les héritiers de Dizzy Gillespie et, de Thelonious Monk qui est le premier musicien de jazz moderne à avoir été enregistré pour Blue Note[4], à la fin des années 1940.

[1] Arthur Taylor, *Notes and Tones. Musician-to-Musician Interviews*, Da Capo, 1993

[2] Pour citer quelques autres compagnies sur lesquelles Hubbard s'est illustré: Impulse, et CTI où a œuvré extensivement Van Gelder par la suite.

[3] Art Blakey s'est octroyé le luxe de disposer successivement dans sa formation des trompettistes les plus originaux dans l'idiome du Hard Bop et du post-bop : Kenny Dorham, Donald Byrd, Clifford Brown, Lee Morgan, Freddie Hubbard, jusqu'aux néo-orléanais Wynton Marsalis et Terence Blanchard.

[4] Sur le disque : Thelonious Monk, *Genius of Music, Vol. 1*, Blue Note, 1952 (enregistrements en 1947).

Suivront aussi les beboppers Bud Powell, considéré comme l'équivalent de Charlie Parker au piano, celui qui a inauguré et adapté le vocabulaire pianistique et sa personnalité à l'univers du be-bop et à ses côtés parfois, le trompettiste « Fats » Navarro, figure de proue de la trompette bop au côté de Dizzy Gillespie mais dont la contribution essentielle – notamment en compagnie de Tadd Dameron, pianiste et arrangeur, autre précurseur du Bop – est souvent survolé en raison de son décès prématuré en 1950. Il sera, par l'empreinte de son style, la logique de son langage harmonique et l'autorité dont il fait preuve dans sa sonorité de trompette, un inspirateur pour Miles Davis et plus tard pour Clifford Brown, son héritier stylistique le plus direct et le plus notoire, lui aussi mort à peine six années plus tard, à l'âge juvénile de 25 ans[1]. Cette première période du Label Blue Note correspond aux fruits du bouillonnement du be-bop originel, dans une modernité affirmée par l'aura et la vision créative de ces chefs de files : Thelonious Monk, au style iconoclaste, encore peu reconnu mais soutenu pertinemment par Lion et Blue Note, et Bud Powell alors au sommet de son art avant que des problèmes physiques et psychologiques – faisant suite à une agression par la police en 1945[2] – ne viennent amoindrir la portée de son talent. Mais n'oublions pas que c'est

[1] On peut constater la mort prématurée ou tragique d'un certains nombres de représentants illustres de cet instrument, la trompette, parmi lesquels en premier lieu, il convient de citer Fats Navarro (mort de tuberculose à 26 ans), Clifford Brown, son héritier le plus brillant, mort tragiquement en 1956, à 25 ans, dans un accident de la route qui a aussi coûté la vie au pianiste Richie Powell, frère de l'illustre Bud Powell. Booker Little, atteint d'urémie, meurt en 1961, âgé de 23 ans seulement, et cependant, laisse un héritage considérable avec plusieurs disques en sideman et leader, un langage et une sonorité tout à fait novatrice et originale, et une maturité technique quasi indépassable pour cet âge. La liste continue avec Tony Fruscella, trompettiste lyrique qui meurt en 1969 des suites d'une cirrhose, à 42 ans, miné par les drogues et l'alcool. Woody Shaw, probablement un des derniers grands novateurs sur l'instrument, meurt à 44 ans, suite à un accident dont les circonstances demeurent assez floues : en 1989, atteint d'une déficience visuelle croissante, il tombe sur une rame de métro et est grièvement blessé à un bras et décèdera quelques temps après. Un avant, en 1988, c'est Chet Baker qui décède en tombant mystérieusement d'une fenêtre de son hôtel à Amsterdam après qu'on ait retrouvé des traces de consommation de drogues dans sa chambre. Et enfin, l'ancêtre musical de tous ces trompettistes, « Bix » Beiderbecke décède d'une pneumonie dès 1931, à seulement 28 ans.

[2] À la notice Bud Powell rédigé par Philippe Baudoin dans *Le nouveau dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat Comolli, 2001), on trouve une explication poétique de l'étymologie bebop dénonçant la cruauté et la violence de la police à l'égard des Noirs-américains par l'écrivain-poète Langston Hughes: « Le bop est issu de la police qui cogne sur la tête des Noirs. Chaque fois qu'un flic frappe un Noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit :'BopBop ! Be Bop» – ainsi Langston Hughes, par la bouche de son héros Jess B. Simple, explique-t-il ironiquement l'étymologie du mot, apparu alors qu'Harlem était agité de violentes émeutes. » (Carles, Clergeat

avec Sidney Bechet, une figure du jazz traditionnel (dont il faut mentionner qu'il est alors le jazz « classique ») que Blue Note connaîtra ses premiers succès déterminants. Dès 1939, année de la fondation de la compagnie discographique, il grave le *Summertime*[1] de Gershwin qui assura une forme de pérennité et de succès au label. Il faut néanmoins se remémorer le contexte de ces années durant lesquelles le label connaît deux ans d'interruption de ses activités suite à la mobilisation d'Alfred Lion (en 1941). Bechet n'est *a priori* pas le premier artiste auquel on pense, qui représenterait l'*esprit*, l'*époque* et le *son* Blue Note. Néanmoins, il faut reconnaître au label son enracinement profond dans l'histoire du jazz dès 1939, résumé d'ailleurs dans son slogan sur les pochettes d'album : « *The Finest in Jazz since 1939*[2] », en petits caractères encadrés dans un rectangle, au-dessus et à droite du logo simple et bien identifiable d'une forme ovale, allongée sur la largeur. Vers 1944, ont lieu les premières séances du saxophoniste Ike Quebec qui fera découvrir à Lion et Wolff la multitude d'artistes déjà cités au cours de ces pages. Outre les débuts parfois méconnus ou quelque peu oubliés du label avec l'enregistrement d'artistes, plus anciens, au style plus traditionnel comme Bechet ou encore Earl Hines, il est nécessaire d'aborder un des aspects de Blue Note qui nous éclaire

---

Comolli, 2001, p. 1023). De cette agression, Bud Powell gardera des séquelles toute sa vie : migraines, dépressions, séjours en hôpital psychiatrique, il a ainsi écrit beaucoup de ses compositions lors de ces internements à l'instar de Charlie Parker et son titre « *Relaxin' at Camarillo* », ironiquement dédié à l'un des hôpitaux qu'il a fréquenté.

Le film français de Bertrand Tavernier, *Autour de Minuit* (sorti en 1986) prend appui sur le récit de l'amitié entre Francis Paudras, pianiste de jazz amateur français et Bud Powell. Le rôle de Bud étant dévolu à Dexter Gordon (grand saxophoniste ayant enregistré sur *Blue Note* notamment) qui joue un saxophoniste tourmenté, inspiré par Gordon lui-même et aussi par les itinéraires de Bud Powell et du saxophoniste ténor Lester Young. Le film porte le nom, d'une des plus célèbres compositions de Thelonious Monk, *Round'Midnight*. La bande originale réalisée par Herbie Hancock (autre figure de Blue Note) a été récompensée de l'Oscar de la meilleure musique en 1987, et du César de la meilleure musique en France, la même année.

[1] Enregistré par Sidney Bechet le 8 juin 1936 pour Blue Note, *Summertime* (Gershwin – Du Bose Heyward). Voir l'excellent indexe discographique de Christian Béthune, dans son riche ouvrage consacré à Sidney Bechet (Béthune, 1997)

[2] Nous pourrions traduire librement ce slogan par: « la crème du Jazz depuis 1939 ». Il est notable de constater que sur les sorties de disques récentes de Blue Note (depuis les années 2000 environ), le rectangle (du logo) est plein, rempli simplement par la couleur du motif de la pochette (voir les disques de Jason Moran, Terence Blanchard, Robert Glasper, José James, Ambrose Akinmusire [voir ANNEXES/ Sélection de pochettes de disques/ *Blue Note Records (1999-2014*)] alors que pour les ré-éditions supervisées par Michael Cuscuna le rectangle est rempli par le slogan sus-mentionné. Cela traduit probablement, une volonté d'insister sur le caractère historique d'un côté, et sur le caractère moderne, résolument tourné vers l'avenir de l'autre.

sur l'évolution du jazz dans son entier et, sur les mutations de l'expression musicale afro-américaine comme *musicalisation* du monde. L'ouverture dans la famille musicale Blue note, va se déployer jusqu'à la lisière de l'avant-gardisme, avec des artistes pleinement engagés dans l'innovation au sein de la tradition du jazz, avec souvent des résonnances de l'œuvre musicale avec le contexte social états-unien. Blue Note a donc constitué une enclave pour des expérimentations musicales parfois mal relayées par les histoires du jazz, et quelque peu reléguées par une représentation trop schématique de l'esthétique Hard Bop qui minore sa diversité.

Dizzy Gillespie, Miles Davis, Charlie Parker et au-delà. Réflexions sur les grandes figures individuelles du jazz dans leur rapport au Hard-Bop

Le Hard Bop se différencie du Bop, par l'originalité d'un répertoire de compositions personnelles (à un ou des membres de la formation), et par l'esprit de groupe. L'aura des musiciens initiateurs du Be Bop, Charlie Parker et Dizzy Gillespie – d'abord en tandem, puis chacun de son côté – était telle qu'elle ne permit pas d'appréhender leurs groupes comme une force créatrice à part entière. La conduite erratique de Charlie Parker, due à un mode de vie dominé par la quête de drogues finit par lasser Dizzy Gillespie dont la réputation de leader était alors déjà établie, ce qui lui permit de prendre son indépendance dès le milieu des années 1940[1] . Il capitalisera donc sur ses acquis de leader et ses compétences exceptionnelles de trompettiste, « chef de bande » et *showman* pour monter successivement plusieurs orchestres sous son nom dont un grand ensemble qui représentera le jazz et l'apport culturel des États-Unis à travers le monde, dans des tournées internationales qui le mèneront jusqu'au moyen Orient, mandaté par l'État américain lui-même (1956). La stature de Gillespie, en petite formation ou à la tête de son big band l'amène à personnifier la musique qu'il joue quelle

[1] Création d'un big band en 1946, en collaborant avec l'arrangeur Walter Gil Fuller. L'orchestre voit passer des musiciens qui allaient devenir importants comme soliste et leader dans des formations plus réduites, notamment Thelonious Monk, John Lewis, Ray Brown, Kenny Clarke, Milt Jackson, James Moody, John Coltrane, Paul Gonsalves etc.

qu'elle soit[1], magnifiée par son phrasé acrobatique à nul autre pareil. Contrairement à Miles Davis dont la carrière est marquée par une succession de différentes phases, mutations et remises en question de sa manière d'être en scène et de son répertoire[2], Dizzy Gillespie demeurera fidèle à ses compositions phares qu'il reprendra tout au long de sa carrière comme autant d'étendards (*Night in Tunisia*, *Manteca*, *Tin Tin Deo*, *Con Alma* etc.), avec un goût particulier, outre le Blues, pour les ambiances exotiques et les rythmiques latines et afro-

[1] Qu'il s'agisse de thèmes de films Hollywoodiens comme dans l'album *Dizzy goes to Hollywood*, (Verve, 1964) ou pour interpréter avec son quintette la bande originale du film *The Cool World*, composée par le pianiste de jazz Mal Waldron (*The Cool World*, Verve, 1964 également).

[2] Le disque *My funny Valentine* (Columbia, 1965), est une compilation de ballades tirées d'un enregistrement *live* du février 1964, avec les deux tiers de la formation communément appelée le « second quintette de Miles », avec le jeune Tony Williams (19 ans), à la batterie, Ron Carter à la contrebasse, Herbie Hancock au piano, et le saxophoniste George Coleman à la place de Wayne Shorter. Ce disque est un exemple saisissant d'un morceau déjà enregistré par l'artiste quelques années auparavant et qui révèle un infléchissement notable dans la direction musicale. Ce disque démontre la conception qu'a Miles Davis de la scène, du concert et l'exploitation de la personnalité de ses musiciens. Pour se convaincre de l'évolution notable, il convient d'écouter ces ballades enregistrées en studio sur des albums précédents : « *All of you* » sur *Round Midnight'* (Columbia, 1957), « *My Funny Valentine* » sur *Walkin'* (Prestige, 1957), « *Stella by starlight* » sur *1958 Miles* (Columbia, 1958).

Dans les versions du concert de 1964, en particulier *My funny valentine* de Richard Rodgers, le temps semble être étiré par la rythmique, le piano d'Hancock semble d'abord préluder sur un accord avant de proposer des stimulations rythmiques imprévisibles et ondoyantes qui épousent néanmoins les directions mélodiques de la trompette du leader qui, dans son discours passe du murmure à un déboulé rageur dans le registre aigu jusqu'à amener le group vers un swing haletant derrière le solo de trompette. Ce disque est d'ailleurs un des derniers de Miles Davis consacré quasi exclusivement à des standards (de compositeurs comme Richard Rodgers, Cole Porter, Victor Young, Jimmy Van Heusen) et le champ libre sera ensuite laissé à Wayne Shorter, libre de composer des morceaux reflétant cette nouvelle façon d'être-au jazz. Le climat modal, la libre interprétation du thème et une paraphrase gauchie et aventureuse dans le solo, une « liberté contrôlée » de la rythmique préfigureront les albums postérieurs avec Wayne Shorter au saxophone [*E.S.P.* (1965), *Miles smiles* (1967), *The sorcerer* (1967), *Nefertiti* (1968)].

Ce n'est qu'en 1991 finalement (*Miles & Quincy at Montreux*, Warner Bros, 1993) que Miles Davis, se sachant malade, accepte la proposition de Quincy Jones d'être honoré, en rejouant entouré d'un écrin sonore constitué de deux orchestres assemblés et dirigés par Jones, certains thèmes qui ont jalonné sa carrière, dans une forme de concert-rétrospective avec le trompettiste Wallace Roney jouant certaines parties écrites et improvisées pour alléger quelque peu la tâche de Davis, jouant ainsi un rôle de doublure, sous l'approbation bienveillante de ce dernier. Miles Davis par ce geste amical adoubera implicitement Roney comme un de ses successeurs, fait rare quand on connaît la sévérité du jugement généralement de mise chez Davis sur les jeunes trompettistes environnants (en particulier Wynton Marsalis, nouvelle star de la trompette des années 1980).

cubaines dont il est l'un des instigateurs dès les années 1940, avec le trompettiste Mario Bauzà et le percussioniste Chano Pozo.[1]. L'œuvre de Gillespie s'apparente à une tendance musicale dirigée vers un humanisme universaliste et pacifique qu'il poussera jusqu'à se porter candidat (avant de se retirer) à la présidence américaine, en 1963 et 1972, non sans humour. Il est connu pour avoir prodigué des conseils à des jeunes musiciens – Miles Davis en tête – en leur expliquant les rouages de l'harmonie au piano et, les hardiesses nouvelles du be-bop fomentées au contact de Charlie Parker. Il est ainsi un des premiers pédagogues (informel[2]) du jazz moderne. À ce titre, Gillespie n'est sûrement pas anodin à la maturité rapide de certains leaders Blue note qui, ont pu bénéficier de son compagnonnage inspirant et bienveillant. Ainsi lui doit-on d'avoir engagé Lee Morgan[3] dans son big band, à qui il réserve les honneurs d'un solo sur son *Night in Tunisia*, l'introduisant comme la nouvelle star de la trompette, dans son discours adressé au public, que restitue la captation d'un concert au festival de Newport (1957)[4]. On lui doit aussi d'avoir remis certains artistes sur le devant de la scène à l'instar de la pianiste Mary Lou Williams qu'il invite à jouer dans son big band – après quelques années éloignée de la scène – la Zodiac suite qu'elle a elle-même composée (dans les années 1940) sur ce même disque *At Newport*, tout un symbole du lien possible, sur scène, entre les différentes générations qui font *la tradition du jazz*. En outre, Gillespie, aida Chet Baker à trouver des engagements pour son « come back » au début des années 1970, après quelques

[1] Mario Bauzà, trompettiste de section et arrangeur (1911-1993) et le percussionniste Chano Pozo (1915-1948) expatriés à New York dès les années 1930 pour Bauzà, en 1947 pour Pozo en provenance de Cuba. Voir les ouvrages d'Isabelle Leymarie, spécialiste de Gillespie et des musiques latines (2003, 2004, Éd. Buchet-Chastel)

[2] Il est néanmoins crédité pour avoir enseigné épisodiquement « formellement » aux camps d'été de la Lenox School of Jazz (Massachusetts) vers 1957, année de fondation de cette structure où entre autres Kenny Dorham, trompettiste majeur issu du Be bop lui aussi, a enseigné (Yudkin, 2006).

[3] Trompettiste et musicien phare de Blue Note ayant effectué la plupart de ses contributions sur disque en leader ou en sideman sur ce Label, notamment chez les Jazz messengers d'Art Blakey (pas loin d'une vingtaine d'enregistrements), Wayne Shorter, Jimmy Smith, Andrew Hill, John Coltrane (Blue Train, 1957) le saxophone ténor Hank Mobley (plus de 5 albums, hommage ai rendu à cette fructueuse association à travers une composition intitulée « Hank and Lee » [*Meeting Harold Mabern*, 2014, Black and Blue] du saxophoniste français David Sauzay (avec Fabien Mary dans le rôle du trompettiste). Lee Morgan connut une fin aussi romanesque que tragique puisqu'il fut abattu par une ancienne compagne dans le club new yorkais du Slug. Le morceau *The Lee Morgan story*, sur le disque *State of the Art* (Concord, 2011) du jeune contrebassiste virtuose Ben Williams (lauréat du concours Thelonious Monk en 2009) avec un rap de John Robinson (compositeur du titre) et la trompette rageuse de Christian Scott, réminiscente de Morgan, relate cette trajectoire poignante. (Voir aussi l'ouvrage sur la vie et l'œuvre de Lee Morgan, de Jeff McMillan, [2008]).

[4] La référence du disque qui restitue ce concert : Dizzy Gillespie, *At Newport*, (Verve, 1957).

années d'errances et de réapprentissage de la trompette suite à des problèmes dentaires occasionnés par une rixe (1968) et une addiction aux drogues.

La figure de *Dizzy* oppose une forme d'universalisme à un esprit de communauté chez Blue Note. Contrairement à Parker, au parcours parsemé de génie mais aussi de solitude et d'instabilité, sur le plan psychologique, Gillespie a donc cultivé une présence bienveillante aux autres, un compagnonnage au profit des musiciens de la nouvelle génération, avec qui il se produit volontiers dans divers contextes. Ainsi, en 1992, un an à peine avant sa disparition, il se produit au club *Blue Note* de New York, pendant un mois, en compagnie de jeunes musiciens dont la fine fleur de la trompette-jazz des années 1980, Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Roy Hargrove, Jon Faddis, et des musiciens plus expérimentés ayant été abondamment enregistrés par Blue Note Records au cours des décennies précédentes : le batteur Elvin Jones[1], le saxophoniste Jackie McLean. Pour éviter toute confusion, notons ici que le club sus-nommé, le « Blue Note » n'est aucunement lié à la maison de disque Blue Note Records. Il s'agit aujourd'hui d'une franchise commerciale ayant ouvert plusieurs clubs à ce nom d'abord à Greenwich village à New York puis au Japon et en Europe (Milan, en Italie) avec un logo reconnaissable, distinct évidemment de celui de la maison de disque. En revanche, il y a fort à parier sur le fait que les propriétaires se soient largement inspirés de l'esprit, et du nom fédérateur associé depuis à une forme d'excellence et d'authenticité du geste jazzistique. D'autant plus, qu'au moment du lancement de ce réseau commercial mondial de clubs de jazz estampillés Blue Note, le label en question est au point mort et

[1] Bien sûr, outre ses disques en leader pour Blue Note, datant des années 1960 et sa participation comme sideman sur les disques du label – Larry Young, McCoy Tyner, Ornette Coleman, Freddie Hubbard, Joe Henderson, Grant Green –, Elvin Jones a été le batteur d'un des quartettes les plus novateurs de l'histoire du jazz, celui de John Coltrane (avec outre Jones, McCoy Tyner au piano et Jimmy Garrison à la contrebasse) dont les enregistrements avec Jones à la batterie sur Atlantic (à partir de *Coltrane's sound*, 1960) et Impulse (à partir *d'Africa/Brass*, 1961) sont documentés extensivement. L'association de Coltrane avec Elvin Jones coincide avec la dernière partie de carrière du premier cité et plusieurs albums marquant qui laissent entrevoir une directions vers la free music, avec l'extension du quartette régulier à un ou plusieurs saxophone supplémentaires (Pharoah Sanders, Archie Shepp) et en plus d'Elvin Jones, l'ajout d'un second batteur (Rashied Ali). Le groupe enregistrera son dernier album en Quartette avec *First Meditations* (1965, Impulse) et, *Meditations* (1965) sera le dernier sur lequel Jones collabore avec Coltrane en présence d'un second batteur. Le parcours d'Elvin Jones, au milieu des années 1960 est symptomatique de la créativité du jazz à ce moment là, et des influences réciproques qui s'incarnent dans des œuvres hybrides par la circulation des musiciens sur différents labels et le croisement entre les formations et modes de jeu issus du Hard bop, et des formules instrumentales et des compositions plus libres, prenant appui sur les acquis du *free- jazz*, en terme de textures, d'énergie et de rapport à l'improvisation collective.

surnage à partir de 1975 grâce à la richesse de son catalogue, ce qui permet de voir certains disques réédités progressivement, à l'initiative de Charlie Lourie, alors directeur et de Michael Cuscuna qui allait prendre une part considérable dans ce travail de réédition. Néanmoins, Philippe Carles[1] mentionne l'existence de club portant le nom de Blue Note dans plusieurs villes des États-Unis et en France – et ce, bien avant le merchandising[2] galopant du jazz –, notamment à Philadelphie où s'y produisit Charlie Parker en 1954. En outre, à Paris, de 1958 à 1968, le Blue Note de la capitale accueille les meilleurs musiciens américains du jazz. Il sert d'ailleurs de décor du film de Tavernier *Round' Midnight*, où on aperçoit entre autres, sur la scène du club, Dexter Gordon (premier rôle du film[3]), Herbie Hancock (qui a signé la bande originale) ou encore le guitariste anglais (ancien sideman de Miles Davis), John McLaughlin. L'utilisation du nom Blue note pour drainer un public sensible à l'esprit club, d'un jazz joué sur le vif n'est pas anodine. Certains amateurs considèrent que le jazz devrait être enregistré selon les mêmes préceptes et c'est ce qui fait largement la particularité et l'efficacité des enregistrements du label Blue note au cours des années 1960. Les qualités qui transparaissent au premier plan se rattachent à la présence de chaque intervention soliste insérée dans un son de groupe duquel se dégage un style et un esprit de communauté. Cette notion de style semble importante dans le jazz moderne post Parkérien. Il s'agit pour le musicien désireux d'appartenir à cette « élite » musicale du jazz s'étant affranchie peu à peu mais inexorablement du monde des grands orchestres de danse, d'affirmer l'originalité de son style tout en étant reconnu par ses pairs comme un membre à part entière d'une communauté, dont Blue Note demeure un des marqueurs identitaires, une attache stylistique et éthique

[1] *In* Carles, Clergeat, Comolli, 2011, "Blue Note", p. 137.

[2] Le site des clubs Blue Note, comme le site de *Blue Notes records* proposent effectivement chacun leurs produits divers : tasses, t-shirt ou sac, imprimés du logo de la compagnie, ou, en ce qui concerne le célèbre label la reproduction imprimée d'une pochette d'un disque, par le fameux graphiste Reid Miles.

[3] Dexter Gordon, créateur de premier plan dans le jazz, musicien afro-américain : sa participation dans le film, – non seulement comme musicien mais aussi comme acteur – n'est pas anodine pour l'une des rares productions cinématographiques choisissant le jazz comme l'un des sujets principaux de la narration. En général, le jazz est traité en arrière plan visuel et sonore (voir Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, 2000). Cependant tout comme *Bird* de Clint Eastwood (1988), s'en dégage une atmosphère nostalgique du jazz, dans laquelle le héros est dépeint avec les traits parfois excessifs de l'artiste maudit, quelque peu en décalage avec l'émerveillement béat du personnage, photographe et amateur de Jazz joué par François Cluzet – inspiré par Francis Paudras, pianiste amateur, lié d'amitié à Bud Powell et qui l'a hébergé à Paris, au début des années 1960. Le livre de Paudras, *La Danse des infidèles*, (1986, Ed. de l'instant) qui reprend, francisé, le titre d'une composition de Bud Powell (*Dance of the infidels*) a d'ailleurs servi de base au scénario du film de Tavernier.

construite notamment grâce à l'engagement de Lion, Wolff, et l'originalité de Miles Reid à la conception graphique des pochettes de disques.

Miles Davis a enregistré pour le Label Blue Note au début de sa carrière en compagnie d'Art Blakey et d'Horace Silver[1] qui allaient devenir des figures de proue du label dont la critique tend à définir le son comme *funky*, *churchy*, *groovy*, *Hard Bop*. L'apport de Miles Davis dans les évolutions notables du jazz qu'il a amené, a concouru aussi à stimuler la critique journalistique, les commentateurs du jazz à se doter d'expressions sémantiques nouvelles, censées mieux définir le champ musical en action. Miles Davis, avec les différentes moutures de son Quintette, parfois augmentées jusqu'au Nonette[2] ou accompagnées d'un ensemble plus large[3], plus rarement dans la formule plus réduite du Quartette (notamment certaines pistes du

[1] *Miles Davis Vol. 1 et 2*, Blue Note, 1955 (enregistré le 9 mai 1952, le 20 avril 1953 et le 6 mars 1954)

[2] Miles Davis, *Birth of the Cool*, Capitol, 1957.

[3] Il faut mentionner ici l'étroite collaboration entre Miles Davis et l'arrangeur canadien Gil Evans qui produisit plusieurs albums uniques dans l'histoire du jazz pour la relation subtile entre le jeu soliste de Davis et l'orchestration raffinée d'Evans qui va bien au-delà des codes du big band de Jazz, grâce à une instrumentation inédite (tuba, cor d'harmonie, flutes, percussions flamenco etc.) et une écriture qui se nourrit de la tradition de la musique de chambre occidentale savante et entre autres des musiques populaires et traditionnelles d'Europe (Flamenco).

De cette entente musicale et amicale de deux personnalités qui pourraient paraître éloignées : Miles Davis (1926-1991), fils de dentiste, issu de la classe moyenne-haute afro-américaine, originaire d'East St. Louis et son aîné Gil Evans (1912-1988), canadien, blanc, il en résulte plusieurs disques inégalés qui laissent une trace dans la création musicale du 20ème siècle, disponibles la plupart (à l'exception de *Birth of the Cool* sur Capitol) sur le catalogue du label Columbia (appartenant aujourd'hui à Sony Music) : *Birth of the Cool* (1957), *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1959), *Sketches of Spain* (1960) et dans une moindre mesure *Quiet Nights* (1964).

Outre *Porgy and Bess* de George Gershwin dont l'interprétation sous forme d'Opéra date de 1935 et son interprétation – complète ou en y extirpant les chansons devenues des standards comme *Summertime* – par les musiciens de jazz est antérieure à l'association entre Miles Davis et Gil Evans (la version de Louis Armstrong et Ella Fitzgerald est plus ancienne d'une année [1958]), on assiste aujourd'hui à une vague de projet réinterprétant /recréant les œuvres issues de l'association Davis/Evans, notamment le saxophoniste David Liebman qui a publié trois disques allant dans cette direction. S'étant approprié les arrangements originaux, qui lui ont étés rendus disponibles, il reprend le rôle du soliste en interprétant live la musique de *Sketches of Spain*, *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* (2009, Jazzhead Inc) principalement au saxophone soprano. David Liebman musicien de jazz aventureux et héritier de cette vision davisienne – lui-même a joué sur plusieurs disques de la période électrique de Davis –, progressiste et tournée vers l'exploration musicale ouverte aux expressions savantes et populaires, se singularise par un éclectisme marqué par un même souci d'exigence, qu'il joue un extrait « Des corps glorieux » du compositeur Olivier Messiaen dans un concert à Strasbourg en avril 2015, ou qu'il ré-arrange le tube mondial *My Heart will go on (In a Mellow tone,* 2004, Zoho Music*)* de James Horner, interprété de manière sirupeuse par la chanteuse de variété canadienne Céline Dion sur la bande originale du film multi-oscarisé Titanic (1997).

Miles Davis Vol.1, Blue Note, 1955) va même jusqu'à balayer quasiment tous les courants musicaux du jazz, par sa participation active et souvent, le rôle décisif qu'il joue dans l'élargissement de la cartographie stylistique du jazz. À l'exception du jazz pré-moderne (jazz new orleans, swing) et du *free-jazz* pour lequel il a toujours marqué une distance critique[1], en hésitant pas à discréditer certaines figures du free pour leur absence de compétences musicales selon lui (Archie Shepp) ou leur absence de style ou un style peu élégant (Eric Dolphy)[2], Miles Davis se retrouve présent dans chacune des esthétiques dont certaines se dérobent à une catégorisation verbale unanime et uniforme, ce qui divise la critique à son endroit. Nous reviendrons, sur cette tendance de Miles Davis à bousculer la tradition tout en s'y attachant fermement sous certains aspects en trompe l'œil. Mais avant toute chose, Davis est un brillant leader qui sait constituer ses orchestres en fonction des directions musicales et de carrière qu'il se fixe. Il sait s'entourer des meilleurs solistes et meilleures paires rythmiques pour lui offrir non pas un écrin soyeux mais un cadre dans lequel la musique va s'en trouvée stimulée, va gagner en éloquence et être résolument tournée vers de nouveaux

---

D'autres initiatives de ce type, s'attaquant aux monuments se référant à cette fructueuse collaboration entre Davis et Gil Evans ont vu le jour, avec les trompettistes néo-orléanais Nicholas Payton (né en 1973) qui a enregistré Sketches of Spain (2013, Bmf records), accompagné de l'orchestre philharmonique de Bâle et Terence Blanchard qui a joué à plusieurs reprises au cours de l'année 2015 le répertoire de *Miles Ahead*, dans une formation identique, rebaptisant le projet « Miles Davis and Gil Evans : Still Ahead » (dont un concert à Los Angeles le 2 avril 2015).

[1] La distance critique de Davis pour la radicalité du free, ne saurait néanmoins faire l'économie d'une réflexion sur le parallèle entre les productions de jazzmen et de musiciens culturellement et ouvertement impliqués dans la mouvance free jazz et certains aspects musicaux saillants du second quintette (années 1965-1968) avec une philosophie que Wayne Shorter décriera aussi comme une « controlled freedom » (une liberté contrôlée par opposition à celle des tenants du *free* qui produirait un déferlement d'énergie peu ou pas contrôlé) et des groupes élargis de la période électrique (de 1969 à la fin des années 1970) : place de la modalité *ad. lib*, du jeu collectif où s'intrique le développement soliste et les couches rythmiques, férocité dans le son, engagement et rapport au timbre non académique.

[2] Sur Eric Dolphy (1928-1964), Miles Davis, dans son autobiographie, a tenu les propos peu avantageux : « Eric jouait « comme si quelqu'un lui marchait sur les pieds »» (Davis, Troupe, 2007 : 287), livrant ainsi son avis sur le placement rythmique de Dolphy et son goût pour des phrases véloces, lancées comme des fusées avec un goût prononcé pour la dissonance et l'anguleux par opposition à un phrasé plus relaxé, à l'instar de l'école « phraséologique » issue de Lester Young chez les saxophonistes et autres instrumentistes à vent. C'est avec une certaine ironie que l'on peut constater qu'Hank Mobley, lestérien par la décontraction de son phrasé, n'obtint pas les faveurs de Miles Davis pour autant (on peut néanmoins l'écouter dans les groupes de Miles Davis en 1961-1962 : *Someday My Prince will come* (avec Coltrane aussi, 1961) et deux *live : At the Blackhawk* (1961) et *Miles Davis at Carnegie Hall* (1962).

procédés et des développements qui vont au-delà de l'usage conventionnel. L'apport de Davis pour le Hard Bop nous semble quelque peu mésestimé, en comparaison du crédit qui lui est accordé pour l'essor du *cool-jazz*, du jazz modal et plus tard du jazz-rock. Les raisons qui expliqueraient une identification moindre de Miles Davis, par les historiens et commentateurs du jazz au courant hard bop viennent de la postérité légitime de son nonette ayant enregistré pour Capitol en 1957, avec le titre *Birth of the cool* qui ancre le trompettiste dans une image qui l'associe aux sonorités du jazz de la côte ouest (*West coast*) et des arrangements dont la sophistication confère une forme de légèreté antagonique avec le Hard Bop enregistré chez Blue Note. Cette vision dialectique, voire dichotomique qui en un sens prolonge la discussion autour de la scission entre le jazz authentique perçu comme *hot* et un jazz be-bop naissant perçu comme « modernistique »[1], musique dévoyée qui prendrait soit-disant ses distances avec le jazz. Par l'espacement de ses lignes mélodiques, l'approfondissement d'un sillon musical pensé autour de la demi teinte, sans pour autant renoncer à l'âpreté du blues, Miles Davis se singularise, à la fois des musiciens de la génération antérieure dont il a pu s'inspirer, Lester Young, Coleman Hawkins, le trompettiste Fats Navarro – un des premiers trompettiste du bop mais de trois ans seulement son aîné – et des musiciens de sa génération voire plus jeunes que lui (Jackie McLean, Dexter Gordon, Lee Morgan, Freddie Hubbard qui s'ancreront plus durablement dans le « moule » Blue Note). En dépit de l'étendue de son catalogue et de la diversité de sa production, le label Blue Note, se présente comme une écurie musicale, une famille musicale dont la rotation des musiciens sur les différentes sessions d'enregistrement lui confère une force esthétique et une certaine stabilité, en plus d'une pérennité aujourd'hui non démentie comme label important dans l'histoire du jazz. Miles Davis dès le milieu des années 1950, émancipé de Charlie Parker chez qui il a été embauché et a joué régulièrement (1946-1948)[2] publie une série d'albums pour la maison de disques Prestige qui peuvent être légitimement être considérés comme les prémices du *Hard Bop*, à côté des sessions pour Blue note records déjà mentionnées[3], avec différents jeunes musiciens de l'époque (Horace Silver, Percy Heath, Art Blakey). Bien que sous son nom, ces sessions manquent de la cohérence[4] en

[1] Expression chère au critique français controversé Hugues Panassié (1912-1974), partisan du jazz authentique et qui voit dans l'amorce de nouveaux phrasés chez Dizzy Gillespie ou Miles Davis, rien de moins qu'une forme d'anti-jazz, et l'expression parasite de « tics modernistiques » *(sic)*.

[2] Carles, Comolli, Clergeat, "Miles Davis", notice rédigée par P. Carles (2011: 334-335).

[3] *Miles Davis Vol. 1 et 2*, Blue Note, 1955 (enregistré le 9 mai 1952, le 20 avril 1953 et le 6 mars 1954).

[4] Si manque d'une certaine cohérence il y a, elle est aussi le fait du Label qui regroupe à l'occasion des pistes de différentes sessions de studio, il est ainsi fréquent de retrouver des saxophonistes et paires rythmiques différentes

comparaison des premières traces laissées par le « premier quintette » avec John Coltrane, dans leur dernier album pour *Prestige*[1] et surtout par la suite, sur *Columbia Records*. Si les musiciens de *Blue Note* tournent d'une session à l'autre et, une fois engagé par la maison de disques se retrouvent souvent *leader* et *sideman*, Miles Davis lui, s'est assez vite positionné comme leader[2] et concentré sur une direction personnelle affirmée – quelle que soit la maison de disque –, qui passe par la constitution de l'équipe de musiciens qui permet à son style de se développer. Ainsi, le choix du saxophoniste est prépondérant : il doit s'accorder avec le sens de l'espace du trompettiste, d'où souvent un goût chez Miles Davis pour un improvisateur, très avancé sur le plan harmonique, capable de phrases volubiles à l'instar de Coltrane qui décortique l'harmonie en saturant l'espace sonore, s'inspirant ainsi de Coleman Hawkins, mais avec une forme d'acidité et de mordant dans le son qui lui confère un caractère novateur et complètement original.[3] Miles Davis lui, s'il est rompu au *Bop* depuis son séjour chez Parker et possède un phrasé véloce qui doit néanmoins à Lester Young son côté relaxé, affectionne les inflexions du blues, et développera un style lyrique par l'usage notamment de la sourdine *Harmon* qui contribue à l'obtention d'un son lyrique, en particulier dans les ballades et pièces au tempo médium et lent. De plus, il affirme son goût pour la mélodie ne négligeant pas l'utilisation de la paraphrase dans ses solos tout comme sa capacité à exposer un thème de façon personnelle et surprenante, y compris lorsqu'il s'agit d'un répertoire éculé de mélodies issues des comédies musicales de Broadway. Enfin, son goût pour le développement de motifs courts et un art de l'ellipse, par l'utilisation du silence et la suspension sur des notes perchées dans les superstructures des accords[4] préfigure une

---

d'une piste à l'autre, avant l'arrivée de Coltrane au saxophone et Paul Chambers à la contrebasse sur le dernier disque de Miles Davis pour le Label Prestige en 1955 (voir infra, note de bas de page n° 4)

[1] Miles Davis, *The New Miles Davis Quintet*, Prestige, 1955.

[2] À l'exception notable du disque de Cannonball Adderley pour Blue Note, *Something Else* (1958) où Miles Davis est sideman de son futur saxophoniste, peu avant *Kind of Blue* (1959) et un mois seulement avant *Milestones* (avril 1958) qui voient Cannonball Adderley participer à ces séances de Miles Davis.

[3] Coltrane citera aussi Stan Getz, dit "The sound" comme source d'inspiration, au côté de Dexter Gordon, tout deux des improvisateurs très avancés sur le plan du langage harmonique et dont Coltrane constituera à ce titre un fulgurant prolongement.

[4] Miles Davis prend généralement appui sur des notes hautes de l'accords (9ème 11ème 13ème, plutôt sur que des notes plus convenues comme la tonique qui donne son nom à l'accord, la tierce ou la quinte) pour débuter ses phrases ou pour les suspendre, cette maîtrise de l'harmonie ouvre le champ mélodique au cours d'un solo. Il a pu bénéficier concernant cette « science harmonique », du compagnonnage de Charlie Parker initiateur de ce langage harmonico-mélodique, et de Dizzy Gillespie, musicien généreux dans sa propension à éclairer les jeunes

distanciation de l'esthétique Be Bop. Cette dernière est marquée par la fluidité et vélocité nouvelle, d'un phrasé linéaire, avec une connexion à l'harmonie d'ordre verticale[1], et un décryptage des accords plutôt qu'une variation proche de la mélodie comme chez Louis Armstrong. Miles Davis comme Dizzy Gillespie n'ont pas tant d'héritiers directs sur leur instrument (qu'ils ont en commun, la trompette), même si ce propos schématique peut largement être contredit par des arguments plus ouverts et plus détaillés sur les innovations musicales qui apparaissent sur leurs disques, car le spectre de leur œuvre est si vaste que l'on peut y rattacher une myriade de musiciens sur quelques aspects au moins. En tous les cas, c'est la virtuosité de Dizzy Gillespie au service d'un phrasé justement qualifié d'acrobatique et l'utilisation d'un langage harmonique sophistiqué qui mobilise fréquemment le registre aigu de l'instrument qui confère tout l'attrait de ce style unique. Par le son Gillespie se distingue par la clarté et la puissance de son intonation. Son son peut-être perçu comme plus étroit, un brin plus nasillard que le son large d'un Armstrong ou d'un Fats Navarro chez les premiers Boppers[2], un son hérité majoritairement de Roy Eldridge avec lequel il se confronte

---

musiciens par ses connaissances théoriques. Je remercie ici Bernard Struber, titulaire d'un C.A. de jazz (et de Formation Musicale) et professeur au Conservatoire Régional de Strasbourg en « Analyse » et « Histoire du jazz » (fondateur du département Jazz !), pour ses éclaircissements d'ordre musicologiques.

[1] L'improvisateur dans le be bop suit les harmonies (avec toutes les formes de coloration et d'altérations possibles des accords), jouées sous forme d'enchaînements d'accords (nombreux et avec une prégnance de cadences types : par exemple le II-V-I : passage du second degré de la tonalité au cinquième degré [appelée dominante] et résolution sur le premier degré qui donne la Tonalité) par la section rythmique par opposition schématiquement, à une approche plus *horizontale* ou plus modale dans laquelle le musicien construit mélodiquement et rythmiquement autour d'un mode, une gamme que l'on développe sur un nombre de mesures plus grand.

[2] John McNeil, trompettiste et pédagogue du jazz voit à cet égard, deux canaux de diffusion principaux qui ont « irrigué » le son de la trompette-jazz moderne. Le premier canal de diffusion viendrait de Charlie Shavers (1917-1971), au son rond et large qui aurait, par son approche sonore largement inspiré Fats Navarro duquel découle aussi Clifford Brown. L'autre canal proviendrait de Roy Eldridge (1911-1989) qui a influencé Gillespie, au son « plus étroit », plus acide, plus porté sur l'acrobatie, la facétie sonore. Les deux canaux principaux que constituent Shavers et Eldridge viennent tous les deux d'Armstrong. Cette vision schématique a le mérite de retracer les évolutions et maturations du son qui passe par des personnalités marquantes. Néanmoins, soulignons que les influences de chaque instrumentiste sont nécessairement multiples ce qu'atteste un enregistrement – aux vertus pédagogiques et historiques certaines – de Charlie Shavers (*Horn O'Plenty*, (Lone Hill Jazz), 2005. [enregistré entre 1954 et 1958]), où il reprend un *medley* de morceaux intitulé « Story of The Jazz Trumpet » dans lequel il illustre brillament, avec l'appui d'un présentateur donnant aussi verbalement quelques indications enjouées sur leur style, les trompettistes marquants que sont Louis Armstrong, Harry James, Cootie Williams, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, à travers des pièces auxquelles on identifie leur carrière.

amicalement sur disque[1], au début de sa carrière : disque intéressant dans la mesure où il permet d'entendre Gillespie vers le début de sa carrière et de juger des atouts dans son jeu et sa personnalité musicale, qui finalement vont lui permettre de s'affranchir clairement du modèle *Eldridgien*. Une vélocité qui se rapproche du saxophone alliée à une attaque percutante de la phrase musicale font de Gillespie un ovni musical qui reste mystérieux pour bien des trompettistes, mais dont le caractère de *showman*, jovial et enjoué, encore accentué par ses joues exagérément gonflées et une trompette coudée au pavillon dressé vers le haut dont il a fait un signe distinctif tendent parfois à amoindrir la prise en considération d'autant de qualités techniques et musicales sur un instrument ardu. Il faut néanmoins signaler Jon Faddis dont le talent et la virtuosité lui ont permis d'assimiler le style de Dizzy Gillespie au point d'en devenir une espèce de double, ce dont il s'est aujourd'hui affranchi, (en puisant aussi dans des sources d'inspirations plus anciennes [Louis Armstrong]) et, le cubain volubile Arturo Sandoval installé en Amérique. Dizzy Gillespie, avec lequel ce dernier a joué (vers la fin du parcours musical de Dizzy[2]), l'a d'ailleurs fortement aidé à obtenir un visa pour résider aux États-Unis.

En ce qui concerne les héritiers de Miles Davis, il faut signaler Johnny Coles, trompettiste discret, ayant participé à des enregistrements Blue Note[3], et au groupe de Mingus avec Eric Dolphy (tournée européenne 1964), admirateur de Davis et qui a d'ailleurs participé comme trompettiste de section aux formations dirigées par Gil Evans, notamment celle qu'on entend sur *Sketches of Spain* de Miles Davis. Sur *Out of the Cool*[4] de Gil Evans, il démontre ses capacités de soliste, sa proximité avec Miles Davis dans l'intonation, un sens de l'espace, une élégance faite de lyrisme et d'à-propos. Il faut attendre la fin des années 1980 et Wallace Roney pour trouver un trompettiste dont le son, (y compris sans sourdine) se rattache plus directement à Miles Davis. Ce dernier participera d'ailleurs au concert de Montreux dirigé par Quincy Jones[5] et a longtemps joué sur les mêmes embouchures et trompettes que son

[1] Dizzy Gillespie et Roy Eldridge se côtoient sur disque sur *Roy and Diz*, (Verve), 1954.

[2] Au sein du *United Nation Orchestra* de Dizzy Gillespie, orchestre cosmopolite, – constitué entres autres du trompettiste brésilien Claudio Roditi et du saxophoniste cubain Paquito D'Rivera – qui a effectué des tournées en Afrique en 1988 : Egypte, Maroc, Sénégal, Zaïre et Nigeria (« Dizzy Gillespie », Franck Ténot, *in* Carles, Clergeat, Comolli, 2011 : 484)

[3] Il est leader d'une session Blue Note, arrangée par Duke Pearson, en présence notamment du ténor Joe Henderson: *Little Johnny C*, Blue Note, 1963.

[4] The Gil Evans Orchestra, *Out of the Cool*, Impulse, 1961.

[5] *Miles and Quincy Live at Montreux*, (Warner Bros), 1993 [enregistré en juillet 1991].

« maître » (dont une lui a été offerte par ce dernier). Le fait d'avoir participé à des tournées et disques rendant hommage à Miles Davis – en compagnie d'anciens musiciens de Davis étant dans l'intervalle devenus de grosses têtes d'affiche du jazz[1] –, d'avoir rejoué les compositions des groupes de Davis ou de ses musiciens, avec une approche proche ou s'apparentant à reprendre l'héritage de ces formations ont contribué à nourrir les accusations d'*épigonisme*. Sans prétendre avoir remplacé Miles Davis dans ce rôle d'éclaireur du jazz qui va au-delà des compétences techniques sur son instrument, Wallace Roney s'affirme comme un leader au côté de son frère, le saxophoniste Antoine Roney et de jeunes musiciens qui peuvent s'aguerrir auprès de lui et apporter un vent de fraicheur à une musique qui va bien au-delà d'une prétendue imitation. Sa musique repose sur un phrasé musclé qui, s'il tire peut-être sa source chez le Miles Davis du « second Quintette », doit aussi sa dette envers l'improvisation post-bop d'un John Coltrane ou l'utilisation de boucles, d'effets et *grooves* de claviers électroniques qu'a développé Herbie Hancock.

En revanche, Charlie Parker se signale par un nombre important d'héritiers directs au saxophone alto, voire d'imitateurs selon les détracteurs de cette approche de la continuité. Citons Sonny Stitt (jouant aussi du saxophone ténor), et les saxophonistes, ayant enregistrés sur Blue Note, Lou Donaldson, Jackie McLean – dont une certaine angularité, acidité dans le son le distingue néanmoins assez ostensiblement du modèle de Parker. Au côté de Stitt, le saxophoniste Phil Woods (1931-2015) est l'un de ces musiciens, emblématique de cette démarche d'une appropriation si complète du langage et du vocabulaire d'un musicien qu'il est ensuite difficile pour lui de se défaire de l'ombre du musicien inspirateur (c'est en tout cas l'avis de certains critiques). En ce qui concerne Woods – qui a aussi publié un album chez Blue Note à fin des années 90[2] –, la diversité des expériences sur disque et sur scène de ce musicien témoigne néanmoins de son ouverture vers d'autres horizons et la volonté d'affirmer une identité propre. Cette dernière se manifeste notamment chez Woods par la pratique de la clarinette en plus du saxophone alto, et son expérience avec la formation européenne composée du pianiste britannique Gordon Beck, du suisse Daniel Humair (pilier de la scène jazzistique française) et du français Henri Texier[3] (en 1970). Pour l'anecdote, Phil Woods est

[1] Wallace Roney, Ron Carter, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams, *A Tribute to Miles*, Warner Bros, 1998.

[2] Phil Woods, *The Rev and I*, (Blue Note), 1998, avec un autre saxophoniste important en invité, en la personne de Johnny Griffin.

[3] *Phil Woods and his European Rhythm Machine*, (Inner city), 1976.

connu outre ses qualités de saxophoniste, pour avoir épousé la veuve de Parker, Chan Parker (1925-1999), ce qui, dans les imaginaires, le lie encore davantage à son modèle.

Le *continuum* du *Hard Bop* : continuité et spécificité/originalité par rapport au *Be Bop*

Les artistes du label *Blue Note*, et les saxophonistes, en particulier, ne sauraient pour la plupart échapper à l'influence « parkerienne ». Néanmoins, ils adaptent le langage que Parker utilise tel un funambule sur des progressions d'accords conventionnelles. Les artistes du label Blue Note vont s'atteler à la réalisation de compositions personnelles qui vont puiser leur essence dans un retour aux sources du blues et à l'esprit du communion de la musique jouée dans les églises noires. Pour beaucoup des musiciens afro-américains des années 1950 et au-delà, l'église représente un lieu important d'un apprentissage empirique de la fabrique musicale et de son pouvoir émotionnel.

Là où le bop pratiquait le démarquage, Blue Note, à travers ses artistes, cimente une identité qui s'appuie sur des mélodies qui *groovent* et qui se chantent, s'adressant ainsi à la communauté afro-américaine et au-delà. Le rythme réapparaît comme un élément fédérateur dans ce style. La batterie de jazz trouve dans cette expression une identité plus marquée, moins effacée et qui évoque des racines africaines enfouies et une dimension festive de l'être-ensemble. La batterie gagne en chaleur et perd son caractère neutre d'arrière-plan métronomique du be-bop de Parker où l'intérêt des phrases du soliste primait sur l'interaction et le son d'ensemble que seule une batterie pleinement actrice peut apporter. Art Blakey, notamment par son rôle de leader, de meneur de groupe apporte une visibilité nouvelle à la batterie. Au cours d'un concert, il soutient avec véhémence les solistes, les poussant dans leurs retranchements et n'hésitant pas à ponctuer les interventions des solistes par des *breaks* qui dénotent son intérêt pour les sonorités percussives d'Afrique et de la diaspora noire. Outre, le fait qu'on crédite Blakey d'être allé étudier les rythmes d'Afrique de l'Ouest, – sans

qu'il y ait nécessairement beaucoup de témoignages éclairants sur cette démarche –, on trouve sur certains disques l'ajout de percussions latines (congas par exemple)[1]

En termes de composition, une comparaison entre le style du pianiste Horace Silver et celui de Parker permet de mieux comprendre certaines différences notables entre la production enregistrée *Be Bop* de Parker et celle, postérieure d'Horace Silver, que l'on trouve sur le label Blue Note et qu'on assimile généralement au *Hard Bop*.

Chaque composition de Silver représente un monde en soi, avec souvent une introduction qui comprend un groove singulier, des interludes sous formes de *Vamp (motif rythmique qui tourne)*, et une coda singulière qui vient clore le morceau après la réexposition d'un thème dont la plupart possède un caractère chantant, avec une architecture mélodique pensée minutieusement. Les sources d'inspirations sont multiples et notamment le Cap-Vert, pays natal du père d'Horace Silver, auquel il rend hommage sur la composition et l'album-titre *Song for my father* (1964) ou sur l'album intitulé *The Capverdean Blues* (1965). Chaque morceau possède un caractère éminemment singulier et attractif avec un souci de la forme et d'efficacité dans lequel s'insèrent des solos qui se succèdent, dans une logique bien réglée par le leader. La notion de composition est importante chez Silver qui ne voit pas dans les mélodies qu'il construit un simple véhicule pour l'improvisation comme cela peut être le cas chez Parker, lorsque ce dernier improvise sur un standard. Les solos de Silver sont souvent assez concis et mettent en valeur l'orchestre et le développement d'une narration qui se réfère toujours à l'exposé initial. Silver laisse souvent la part belle à ses « souffleurs », à qui il laisse fréquemment l'honneur d'amorcer les solos selon une conception et une répartition des rôles de chacun qui, doit avant tout servir l'architecture musicale de la pièce. Charlie Parker, lui, s'il est un compositeur prolixe également, réalise ce travail dans le cadre de formes préexistantes du blues de douze mesures ou de l'anatole[2] en superposant une ligne mélodique souvent anguleuse qui suit les accords principaux du morceau et ceux, de passage, ajoutés par Parker. Le résultat qui en découle s'apparente à une étude de l'harmonie tonale fonctionnelle, appliquée souvent à des progressions harmoniques de chansons préexistantes. Cette pratique du démarquage est bien connue des historiens du jazz et des pédagogues de cette

[1] Sur l'album *Africaine*, des Jazzmessengers, (Blue Note), 1998 (enregistré en 1959), avec aux congas Dizzy Reece, habituellement trompettiste.

[2] Progression harmonique basée sur les accords du moreau de Gershwin *I Got Rhythm*, avec toutes ses variantes possibles. Horace Silver ne dédaignera pas cette forme, qu'il utilisera à son avantage pour la composition *Room 608* sur *Horace Silver and the Jazz Messengers*, (Blue Note), 1955.

musique[1]. Parker et les *boppers* ne sont pas les seuls à pratiquer cette forme de « variation » jazzistique puisque Lennie Tristano (admirateur de Parker avec qui il a pu jouer brièvement) use aussi de ce procédé. Tristano est un pianiste pionnier de l'improvisation sans canevas harmonique prédéterminé qui, outre ses pièces harmoniquement libres, fera du démarquage un de ses exercices de style favori[2].

Parker va notamment complexifier la structure du blues en conservant les trois accords pivots (passage obligé de l'accord du premiers degré, du quatrième degré et du cinquième) mais en remplissant le tracé par d'autres enchaînements harmoniques plus alambiqués (avec substitutions d'accords[3]) dans ce que l'on appelle parfois le blues suédois en référence à la composition de Charlie Parker, *Blues for Alice*. Il s'agit donc d'un travail d'architecture musicale et de recherche harmonique qui dépasse les usages antérieurs, tout en restant résolument *dans la tradition* en terme de répertoire et de ritualité musicale (la *jam session*, les musiciens qui se succèdent pour choruser sur un canevas harmonique donné).

L'ouvrage, considéré par un certains nombre d'enseignant et d'étudiants du jazz comme une sorte de bible et de porte d'entrée vers le jazz moderne, l'*omnibook* de Charlie Parker constitue un recueil de compositions de Parker intégrant la retranscription des solos de l'altiste. Il est à cet égard frappant de relever la similitude, dans cette rigueur formelle extrême et la précision dans l'articulation des idées (mélange d'arpèges, de gammes et de traits chromatiques) dans la conception des mélodies donnant son identité à la composition et le solo en lui-même. Autrement dit, chez Parker le thème se rapproche d'un trait improvisé et *vice versa*. En effet, les thèmes de Parker se démarquent des mélodies de la *Tin Pan Alley* par leur caractère véloce (l'usage des doubles croches, des arpèges descendants et montants), une logique formelle, l'architecture des lignes. Un autre élément stylistique du Bop est le jeu et l'interprétation des thèmes sur des tempos rapides (souvent au-delà des 300 à la noire). Horace Silver, s'il ne délaisse pas les tempos vifs, ajuste ce dernier au caractère singulier de chacune de ses compositions.

---

[1] Voir notamment l'ouvrage d'Howard S. Becker et Robert R. Faulkner sur le répertoire du jazz *en action* (2011) les données sur le répertoire de Patrick Williams: « Standards et standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz » in (Jamin, Williams, 2010 : 148 à 153).

[2] Voir l'ouvrage de François Billard sur Lennie Tristano, qui traite en détail les nombreux démarquages de thèmes réalisés par ce dernier, voir par exemple p. 68, *in* Billard (1988)

[3] On remplace un accord par un autre proche. La « substitution tritonique » est notamment un artifice utilisé par les boppers pour varier les contours mélodico-rythmique d'un morceau.

Fondements culturels du Hard-Bop

Le rayonnement du label Blue Note et le son Hard Bop qui en émerge se signale par une prépondérance du couple instrumental de la trompette et du saxophone ténor, avec parfois pour ces deux instruments un travail d'harmonisation par l'ajout d'une seconde voix ou un contrechant de la mélodie, autrement dit un habillage mélodique peu courant dans le bop[1].
Les raisons de la prédominance de ce couple musical pour ce style sont sans doute multiples. Le saxophone s'impose progressivement dans l'histoire du jazz avec des figures tutélaires du jazz swing comme Coleman Hawkins, Lester Young (aussi clarinettiste) et Ben Webster qui le font rentrer progressivement dans la modernité. Il prend petit à petit place dans les big band, en particulier celui de Count Basie qui se singularise par un son « terrien », plus ancré dans l'âpreté du blues que celui de son concurrent[2] Duke Ellington aux combinaisons instrumentales souvent inédites[3]. L'orchestre de Basie s'appuie sur les meilleures solistes, notamment à la trompette et au ténor, dont le style de Kansas City est parfois décrit comme viril à l'instar du ténor Hershell Evans au son puissant et rond. Le saxophone ténor assoit sa domination sur l'instrumentarium du middle-jazz (jazz du milieu des années 1930, période de maturation des Big Bands) dans sa capacité à s'exprimer sur tempo rapide comme sur tempo lent, faisant alors ressortir le caractère suave de la musique, par des effets de souffle produits au saxophone[4]. Les morceaux du répertoire de Count Basie disposent d'arrangements efficaces, souvent basés sur la structure du blues ou reprenant parfois des standards (Gershwin, mais aussi certains morceaux comme Satin Doll de son « concurrent » Ellington)

[1] Écoutons sur l'album d'Hank Mobley, *No room for Squares,* (Blue Note), 1963, le jeu de Mobley et de Lee Morgan sur la ballade *Carolyn :* les réponses du ténor au thème de la trompette. Un procédé similaire (avec une inversion des rôles de la trompette et du saxophone ténor) peut être entendu sur la ballade de Kenny Dorham *La Mesha*, sur l'album *Page One* de Joe Henderson (Blue Note), 1963.

[2] Ils s'affronteront d'ailleurs sur le disque historique *First Time the Count meets the Duke*, (Columbia, 1961), « recrée » par les orchestres français de Michel Pastre (qui endosse « le rôle » de Count Basie) et de Laurent Mignard (*Duke Orchestra*) pour un disque reprenant comme titre l'une des compositions de cet album historique : *Battle Royal*. *Live à Vienne 2011*, (Juste une trace, 2012).

[3] Son qui s'accorde avec l'esprit urbain et lettré de la *Harlem Renaissance*. mouvement marqué par l'essor d'un activisme journalistique et une poésie et littérature noire qui s'affirme (Langston Hughes en tête).

[4] On parle de *subtones* pour ce type d'effet faisant entendre du souffle dans le son du saxophone.

en faisant intervenir successivement chaque section instrumentale par l'utilisation de *riffs*[1] C'est cet héritage sonore que Blue Note va récupérer en s'appuyant sur les acquis du Bop en termes de dessein mélodico-harmonique et de vélocité. Ainsi la combinaison, dans le hard bop du son de la trompette et du saxophone ténor vient remettre à la page les sonorités héritées du gospel et du blues, ce qui se retrouvera également dans les processus de composition en usage dans ce mouvement. Le hard bop peut donc s'apparenter à un retour à une forme de dépouillement, de simplicité, par l'usage du blues à la fois comme forme structurante (le canevas de base de douze mesures qui peut être modifié ou étendu[2]) et comme mode expressif, trouvant dans les instruments du *quintette type Blue Note* une expression idoine. Notons qu'un grand nombre des musiciens de jazz actifs dans les années 1960, ont encore été initiés à l'expérience musicale afro-américaine en jouant ou chantant dans leur communauté religieuse. Par la présence régulière à l'église et une imprégnation des musiciens à cet environnement – d'où le qualificatif *churchy* comme synonyme du *hard bop* – le *hard bop* se rapproche d'une manière de vivre et de faire de la musique empreint d'exubérance et de cette communion collective propres aux cultes des églises noires[3].

On doit aux Jazz Messengers d'Art Blakey et aux groupes d'Horace Silver d'avoir cimenté ce son fait de modernité et d'un retour aux sources *churchy,* par des motifs attractifs qui invitent les musiciens à se répondre par un jeu d'imitation (*call and response*). Un bon exemple, de cette affirmation stylistique qui synthétise le bop et les paramètres musicaux hérités de la tradition musicale des communautés religieuses chrétiennes afro-américaines se fait entendre dans les quelques disques Blue Note enregistrés *en direct*. Il en est ainsi d'une des premières mouture des Jazz Messengers d'Art Blakey où apparaît encore Horace Silver au Café Bohemia (New York[4]) et du disque d'Horace Silver *Doin' the Thing*[5] où le leader tel un prédicateur invite son public à se mettre à l'aise, « *en secouant les mains et tout ce qu'il est possible de secouer d'autre (sic) »* (cf. discours d'Horace Silver en préambule du premier

[1] Court motif mélodico-rythmique, qui peut donc être répété un moment sur la structure d'un morceau. Il est notamment utilisé par les grandes formations afin d'enrichir le grille d'un morceau par un accompagnement du soliste ou un interlude qui fait intervenir l'orchestre.

[2] Voir l'ouvrage pédagogique de Baudoin (1992) qui recense toutes les variantes de grilles harmoniques détaillées que l'on retrouve dans les usages de la tradition jazzistique.

[3] Voir l'ouvrage riche de Denis-Constant Martin (1998) qui retrace l'évolution des *spiritual* au *gospel profane*, en évoquant avec minutie l'adaptation de la culture afro-américaine aux chants religieux chrétiens.

[4] The Jazz Messengers, *At the Café Bohemia*, (Blue Note), 1955.

[5] Horace Silver Quintet, *Doin' the Thing. At the Village Gate*, (Blue Note), 1961.

morceau), en somme, de prendre plaisir et ne pas hésiter à se lever pour danser. Nous sommes donc bien dans le cadre d'une forme de communion profane où seul l'attrait musical et l'esprit de communauté rappellent le cadre de l'église. En ce qui concerne l'écriture et la structure des morceaux, le premier disque mentionnant le nom des Jazz Messengers mais sous le leadership d'Horace Silver (qui abandonnera le nom à Art Blakey) évoque aussi fortement cette atmosphère inspirée par le gospel. Cela transparaît notamment dans le morceau *The preacher* (littéralement le prédicateur) dont le jeu d'unisson de la trompette et du saxophone ténor incarne bien cet esprit de fraternité et d'unité au sein de la communauté afro-américaine – ici celle du jazz – où se succèdent harmonieusement chaque soliste. Ce morceau dénote particulièrement la synthèse de l'esprit d'un jazz qui, pour jouer sur les mots *groove* désormais plus qu'il ne *swing*, au sens où il a retrouvé une part de son histoire dans cette afro-américanité du jazz. On peut relever sans que cela soit *gratuit,* une similitude entre le style pianistique de Ray Charles, grand artisan des fusions entre le gospel, la musique d'église et le rhythm and blues – ce qui allait devenir la *soul* – et le style d'Horace Silver. En particulier, le style d'Horace Silver lorsqu'il prend un solo, se démarque de la plupart de ses pairs pianistes, héritiers du bop, très marqué par le style de Bud Powell. Le flot ininterrompu d'idées de Bud Powell le consacre comme le pianiste qui aurait réalisé de la façon la plus brillante une adaptation du langage saxophonistique de Parker sur le piano. *A contrario*, le langage solistique de Silver est plus concis, compact, il s'inscrit *dans* la rythmique, *dans le groove*, par les développements de courts motifs, sortes de riff (empruntant souvent l'échelle du blues ou en usant de *citations* évoquant de manière cocasse un autre morceau).

Pour revenir à la prédominance, dans le son Blue Note de l'association des deux instruments à vent utilisés de façon récurrentes, en l'occurrence le saxophone et la trompette, nous pouvons encore constater le rayonnement sur le Hard Bop des deux groupes déjà cités – les Jazz Messengers d'Art Blakey et le quintette d'Horace Silver – puisque nous pouvons mentionner parmi les « tandems » trompette/ténor les plus notables : Kenny Dorham et Hank Mobley, Lee Morgan et Hank Mobley, Lee Morgan et Benny Golson, Kenny Dorham et Joe Henderson, Lee Morgan et Joe Henderson (sur le disque de Lee Morgan *The Sidewinder*, 1963, un des plus vendu de Blue Note, en raison surtout de la popularité du morceau-titre). Nous ne nous hasarderons pas à énumérer toutes les références de disques où figurent ces diverses combinaisons de musiciens. Elles témoignent surtout de la richesse d'une tradition instrumentale qui a trouvé chez Blue Note l'environnement approprié pour son épanouissement.

Le disque *Moanin'* d'Art Blakey et ses jazz messengers, où figure la composition du pianiste Bobby Timmons du même nom, est également emblématique de ce son *churchy* avec l'usage, sur ce morceau en particulier, du *call and response* hérité des chants de travail. L'avènement des groupes avec orgue comme ceux de Jimmy Smith ou du saxophoniste Stanley Turrentine représente un autre avatar du son du Hard-bop.

Tout cet esprit de communauté se distancie en outre de l'approche éminemment personnelle d'un Miles Davis qui affichera à partir de 1969 (et l'album *In a silent way*) le slogan *Directions in Music by Miles Davis*. Les musiciens de son orchestre sont tous considérés pour leur individualité propre plutôt que pour leur appartenance à une famille communautaire celle du hard Bop.

Un des points à souligner en outre, est que le label fondé par cet émigré allemand d'origine juive Alfred Lion, a toujours signé essentiellement des musiciens afro-américains, en leur offrant des conditions de travail globalement plus intéressantes que partout ailleurs (répétitions rémunérées avant l'enregistrement). Les musiciens afro-américains sont également mis en valeur par le travail de graphisme de Reid Miles qui réalise les pochettes de disques du label, à partir des photos de Francis Wolff[1]. Les musiciens noirs sont représentés sur ces pochettes comme des artistes entreprenants, apparaissant en « vedette » de leurs propres disques. Il faut garder à l'esprit que ces pochettes apparaissaient d'abord en format vinyle, et que l'imaginaire des amateurs a été forgé pendant des décennies par cet objet au format plus grand que le CD, bien avant que ce dernier n'envahisse le marché, et que survienne la vague des rééditions dans ce nouveau format.

Rares sont les musiciens blancs qui apparaissent sur Blue Note, mis à part le guitariste Kenny Burrell, qui possède d'ailleurs tous les attributs du son décrit précédemment comme *churchy*. Le guitariste virtuose Tal Farlow fera un rapide passage sur le label, ainsi que le mésestimé ténor J.R. Monterose qui en restera à quelques participations en *sideman* chez les *Jazz Prophets* de Kenny Dorham[2], et à un disque prometteur en leader, paru chez Blue Note[1], sur lequel apparaît aussi le trompettiste et polyinstrumentiste blanc Ira Sullivan.

---

[1] Signalons deux beaux livres sorties en 2014 et consacrés exclusivement au label Blue Note Records et faisant la part belle aux photos, (traduits en français) : *Blue Note photos : Francis Wolff*, Michael Cuscuna, Flammarion, 2014 et *Blue Note : le meilleur du jazz depuis 1939*, Richard Havers, Textuel, 2014.

[2]Kenny Dorham*, 'Round About Midnight at the Café Bohémia*, (Blue Note), 1956, ces *Jazz Prophets* (le nom n'est pas passé à la postérité contrairement aux *Jazz Messengers*) comprennent plusieurs musiciens noirs dont Bobby Timmons et le leader et deux musiciens blancs, fait assez rare pour une session Blue Note, J.R. Monterose (ténor) et Kenny Burrell.

Le son Blue Note s'est cimenté autour de l'esthétique du Hard Bop conciliant les avancées musicales du Be Bop aux racines noires-américaines du blues et du gospel. En outre, un esprit de communauté parmi les musiciens de jazz afro-américains a pu s'affermir grâce à l'activité intense du label d'Alfred Lion. Le retour à un jeu plus rythmique qui évoque les racines africaines enfouies a néanmoins laissé le champ ouvert à une série d'artistes à la lisière des avant-gardes dans les années 1960.

Le *Hard-Bop* entre tradition et avant-garde ? Éléments de continuité avec le blues et le *Be-Bop* de Charlie Parker et intégration d'éléments du *Free-jazz* d'Ornette Coleman

L'acte de naissance officieux du *free jazz* a lieu avec l'enregistrement du disque éponyme d'Ornette Coleman en 1960[2] mais il faut garder à l'esprit que ce disque a été précédé d'une période de maturation assez longue pour chacun des musiciens présents sur cet enregistrement. Il serait intéressant également de se pencher sur le parcours des musiciens qui allaient devenir les tenants de cette *New Thing* – comme on l'appela alors –, tous ceux n'ayant pas participé au disque *Free jazz*. Un certain nombre de ces musiciens américains trouvèrent un écho en Europe, s'y installant pour certains, et s'engageant dans une politisation croissante du geste musical[3]. Avant la sortie du disque *Free jazz*, Ornette Coleman a déjà sorti trois albums avec autant de titres annonciateurs[4] d'un changement qui allait donc *se concrétiser* en 1960. Les musiciens qui improvisent et participent à cette séance du disque *Free Jazz* sous le leadership de Coleman ne sont pas des nouveaux venus dans la scène du jazz américain, malgré leur relative jeunesse. Au contraire, on peut même dire qu'ils représentent une forme d'excellence dans le champ du jazz et de sa tradition :

---

[1] *J.R. Monterose*, (Blue Note), 1956.

[2] Ornette Coleman, *Free Jazz. A Collective Improvisation by the Double Quartet*, Atlantic, 1960.

[3] Voir Cotro, Cugny (2013).

[4] *Something else: The music of Ornette Coleman (1958)*, *The shape of Jazz to come (1959)*, *Tomorrow is the question (1959).*

Dans les musiciens de l'insolite « double Quartette » assemblé par Coleman on retrouve Scott LaFaro, jeune contrebassiste blanc virtuose qui a déjà participé au groupe de Stan Getz et accédera à la postérité – en dépit d'une carrière courte qui se termine tragiquement par sa mort accidentelle en 1961 à seulement 25 ans – en participant au trio du pianiste Bill Evans, avec Paul Motian à la batterie. Au sein de cette formation de Bill Evans, LaFaro put exprimer une approche nouvelle de la contrebasse, où celle-ci dialogue librement avec une batterie – devenue autant « coloriste » que soutien rythmique – et un piano qui ouvre son champ mélodique en tenant compte de cette circulation d'informations. On parle depuis lors d'*Interplay*[1] (le terme français d'interaction s'en rapprochant) lorsque l'on cherche à définir cette façon, pour les instruments de la section rythmique, de rentrer en dialogue avec le soliste. La contrebasse, s'octroyant elle-même une nouvelle liberté, se distancie de son rôle de soutien rythmique stable, dévoué en priorité à l'interprétation linéaire d'une *walking bass*[2]. LaFarro use de sa virtuosité sur l'instrument pour s'aventurer dans le registre aigu, ce que le format réduit du trio fait entendre et met en valeur.

L'ensemble des musiciens de la session de *Free jazz*, en dépit d'un ancrage antérieur dans le Bop et le Hard-bop qui se développe parallèlement, n'ignorent pas la trajectoire d'Ornette Coleman. Freddie Hubbard et Eric Dolphy sont des musiciens qui ont déjà collaboré ensemble. Il n'est pas surprenant de voir Hubbard accompagner Dolphy sur son disque *Outward Bound* (1960), n'ayant jamais caché son admiration pour l'esprit aventureux de sa musique. Hubbard, en parallèle de ses participations à des projets proches de l'avant-garde est considéré avant tout comme l'un des tout meilleurs trompettistes du Hard-bop. Les interventions d'Hubbard sur le disque font d'ailleurs entendre cet héritage mélodique du Hard-bop : en dépit de la liberté qu'on lui octroie dans ce format, les interventions d'Hubbard s'apparentent à des phrases dont il est possible de déceler *une direction tonale*, contrairement à la polymodalité souvent apparente chez Coleman qui s'exprimera sur ce sujet en inventant son concept de jeu improvisé *harmolodique*, basé sur une interdépendance libre entre des lignes mélodiques et un climat harmonique ouvert.

Avec Dolphy, Hubbard et LaFaro, sans oublier les autres musiciens et notamment les batteurs Billy Higgins et Ed Blackwell qui sont des proches de l'environnement musical de Coleman, nous sommes donc loin d'être en présence de musiciens sans technique, et encore moins de

[1] *Interplay*, c'est également le titre d'un morceau et d'un album de Bill Evans paru en 1962 (Riverside).

[2] *Walking Bass* (traduction littérale : « la basse qui marche ») : ligne de basse qui consiste à remplir la mesure avec la figure rythmique de base de la noire, en insistant sur les notes de l'accord.

musiciens vierges d'expérience scénique et discographique. Cela nous permet d'entendre – ce que d'aucuns considèrent comme une révolution – le fruit d'une maturation progressive de musiciens que l'on retrouve successivement sur plusieurs labels : tantôt sur Blue Note, tantôt sur Riverside, Atlantic records, ou Impulse. *A contrario*, nous y reviendrons encore dans l'analyse du rapport entretenu par Miles Davis à la tradition, ce dernier mène une trajectoire indépendante de leader (à part sa participation exceptionnelle à l'album de son « équipier » de *Kind of Blue*, l'altiste Julian Cannonball Adderley[1]) plus aisément « traçable » au niveau de son parcours auprès de différents labels : en dépit de ses relations souvent tendues avec les producteurs, le parcours de Miles Davis témoigne de collaborations assez longues au sein des maisons de disques (chez Prestige, puis Columbia, puis Warner Bros).

Sur le plan musical les innovations d'Ornette Coleman s'appuient, schématiquement au moins, sur l'éviction du piano, (en quartette ou en trio), à l'exception de quelques séances avec Paul Bley[2]. La raucité bluesy du son d'alto de Coleman et son phrasé volubile se rattachent d'une certaine manière à l'influence de Parker, mais avec un caractère plus brut totalement assumé par ce musicien. Comme dans le hard bop, Ornette Coleman semble opérer un retour au Blues, mais dans une forme pour ainsi dire plus « primitive », qui s'attache avant tout à l'esprit et à la couleur du blues, et à la quête d'un phrasé personnel en connexion directe avec les musiciens de son quartette. Ces critères choisis en termes de mode de jeu, relèguent l'importance donnée au suivi d'une progression harmonique qui baliserait le discours du soliste. Ornette Coleman se sert du blues comme outil principal de l'improvisation, sans l'assujettir de façon coercitive aux règles tonales et au passage usuel sur les quatrième et cinquième degrés d'une grille normée de 12 mesures. La musique jouée suggère les formes plus qu'elle ne les suit ou se laisse encadrée par elles. Le parcours du soliste conserve un goût de l'inattendu, permettant un jeu de dynamiques plus focalisé que dans le Be-bop où la linéarité du discours et le choix des notes peuvent donner l'impression de primer. D'autre part, l'interprétation des thèmes laisse place à une forme d'hétérophonie[3], de petits décalages acceptés dans la superposition de la mélodie qui crée un climat de tension et d'énergie qui outrepasse les normes habituelles de réception d'une œuvre. Une autre donnée importante est

[1] Cannonball Adderley, *Somethin' Else*, (Blue Note), 1958.

[2] Ornette Coleman Quintet, *Complete Live at Hillcrest Club*, 2007, [1958]. Avec Don Cherry et le pianiste Paul Bley. Le volume sonore du piano n'est pas toujours audible très nettement.

[3] Par opposition à l'homophonie où les musiciens jouent ensemble dans un jeu à l'unisson. Le fait de parler d'hétérophonie érige au plan de concept musical, une pratique qui dans l'orthodoxie du Be-bop relèverait plutôt de l'approximation et de l'absence de mise en place.

l'énergie déployée par les solistes, qui semble être appréhendée comme un facteur de la création musicale à part entière. Celle-ci n'est pas contenue ou « tenue en laisse ». La succession des solos n'est pas réglée par une transition plus prévisible amenée par la forme elle-même, comme c'est le cas chez Horace Silver. Il n'est pas rare qu'on entende les deux solistes se succéder par un effet de tuilage inattendu, là où le Be-Bop et Post-Bop *Coltranien* entretiennent un rapport à la forme dominé par le respect des carrures (un musicien joue un nombre de grille déterminé, décidé par avance ou déterminé par le développement du propos musical). Chez Ornette Coleman, les musiciens inventent la forme de la pièce qu'ils sont en train de jouer, ensemble. Ornette Coleman restera attaché à l'esprit du *free* toute sa carrière (son décès survenant en 2015)[1], une expression qu'il a contribué à développer et faire connaître sur la scène musicale internationale, il n'en est pas moins un compositeur ingénieux, inventeur de petites ritournelles *bluesy*. Il est notable de souligner l'incursion de Coleman sur le catalogue du label Blue Note, après le disque *Free jazz*. La reconnaissance et l'inclusion d'Ornette Coleman chez *Blue Note* marque un élargissement des modalités de jeu jazzisistiques chez d'autres musiciens du label.

Ainsi, nous pouvons appréhender le travail et le son des groupes réguliers d'Ornette Coleman comme une forme de *free*-bop, de be-bop dont les règles du jeu harmoniques sont assouplies au profit d'une interaction entre les instrumentistes et d'une richesse des timbres. Cette approche procède d'un jeu free-*modal* en ce qu'il emprunte une échelle de son, une gamme voire plusieurs (jeu polymodal) qui sert de référence pour se frayer un chemin mélodique dans l'improvisation après l'énoncé d'un thème mélodique servant juste de point de départ. L'absence généralement[2], d'un instrument harmonique comme le piano ou éventuellement la guitare libère les improvisateurs de la prégnance de la musique tonale dans le jazz. On peut ainsi considérer Coleman et son alter ego à la trompette de poche Don Cherry

[1] Quelques années avant le décès d'Ornette Coleman (le 11 juin 2015) , l'amateur a pu assisté à la réunion inédite de deux géants, Sonny Rollins et Ornette Coleman, ce dernier répondant à l'invitation du premier pour célébrer les 80 ans de Rollins sur scène, disponible sur disque sur Sonny Rollins, *Roashows Vol.2* (Emarcy), 2011. On peut signaler en outre, la sortie du dernier disque d'Ornette Coleman, en 2015, en toute discrétion. L'enregistrement réalisé en 2009 le voit dialoguer avec les membres du trio *Droid,* du trompettiste Jordan McLean, présent sur l'album. Le disque porte le nom très *Colemanien* de *New Vocabulary.*

[2] À l'exception des quelques disques avec Paul Bley ou de disques en trio avec la pianiste Geri Allen, ou sa collaboration surprenante avec le guitariste Pat Metheny. Ces collaborations montrent bien la fascination de musiciens de tout bord pour le personnage et la musique d'Ornette Coleman.

comme des mélodistes, libres de choisir leurs directions dans l'improvisation en fonctions des textures et de l'atmosphère donnée dans l'interprétation du thème mélodique.

Héritage et adaptations : John Zorn et le groupe *Masada*, une adaptation de l'univers d'Ornette Coleman

Cette approche artistique du free-jazz d'Ornette Coleman, qui élargit le champ de l'improvisation dans le jazz – que certain détracteurs jugèrent stérile à son commencement – a été largement réemployée par d'autres formations depuis, comme un héritage à assumer voire à afficher. Parmi ces groupes qui reconnaissent leur dette vis-à-vis des expérimentations des formations d'Ornette Coleman, il faut souligner la singularité du quartette *Masada* de John Zorn (1953-). Cette formation est issue de la scène avant–gardiste new yorkaise, du début des années 1990, se produisant notamment à la *Knitting factory*, club de Brooklyn. Ce quartette qui reprend exactement la même instrumentation que le groupe de Coleman rend hommage à cet esprit aventureux, ce goût du défrichage mélodique et de l'interaction entre les improvisateurs. L'originalité du projet *Masada*[1] repose dans l'adaptation de l'esprit *Ornettien* à une problématique se rattachant aux racines culturelles-musicales juives. Tout en s'autorisant aussi d'aller puiser dans les ressources expressives des échelles modales du blues, John Zorn s'intéresse aux rythmes et modes des musiques Yiddish. Mais chez Zorn, la culture musicale juive est appréhendée dans un mouvement d'hybridation non limitatif qui s'intéresse autant à des rythmiques traditionnelles qu'à des *grooves* plus contemporains. L'improvisation libre (sans tempo) ou les modes de jeu issus de la musique contemporaine[2], de même que le cinéma (Ennio Morricone etc.) ou les dessins animés (*cartoons*) sont des références mobilisées éventuellement dans la construction d'un morceau par le compositeur John Zorn.

Le nom *Masada*, de même que les titres en hébreu évoquent l'idée d'une résistance culturelle juive, dans une forme de radicalité artistique assumée, d'une culture juive de la diaspora américaine, ouverte aux hybridations et rencontres en tout genre. L'altiste, juif new yorkais boulimique de projets expérimentaux en tous genres en tant qu'instrumentiste ou compositeur

[1] *Masada*, est un titre fort symboliquement, puisque ce terme hébreu (comme tous les titres des morceaux des différents albums de Masada), fait référence à une forteresse juive érigée au premier millénaire.

[2] Voir sur ce sujet du rapprochement entre techniques d'écritures contemporaines, l'improvisation et le jazz contemporain, l'article du musicologue Pierre Michel (2012)

(la série *Books of Angels*[1]) revisite la tradition musicale dans son entier (du metal au jazz, en passant par la musique traditionnelle, la musique de film et la musique contemporaine) et y questionne ainsi l'apport du jazz, à travers la place souvent prépondérante donnée à l'improvisation, dans un cadre conceptuel bien défini. Zorn s'est consacré à la tradition du free-jazz pour un disque rendant explicitement hommage à la musique et aux compositions d'Ornette Coleman[2], révélant ainsi leur modernité, voire leur passage à l'épreuve de la post-modernité.

Esquisse d'un état des lieux de l'héritage d'Ornette Coleman en Europe

Plus récemment en Europe, de nombreux projets qui ont tourné dans les festivals ont été consacrés à la musique d'Ornette Coleman ou à celle de son alter ego, le cornettiste Don Cherry. On peut mentionner le trio du contrebassiste français Jean-Paul Céléa, qui répond au nom jubilatoire de « Yes Ornette ! ». Ce groupe est présent sur les scènes de jazz du réseau mis en place par le groupement associatif qui promeut les festivals dits « innovants » du jazz hexagonal (l'AJC)[3], ce qui montre bien la prise en considération de ce type de projet dédié à un artiste[4] dont l'œuvre est jugée porteuse de modernité. Il revient à l'anthropologie du jazz de s'interroger sur cette tendance aux projets dérivants de figures (artiste ou courant) de l'histoire du jazz, en questionnant la signification de ces relectures[5].

---

[1] La série d'album *Book of Angels* verra interpréter le répertoire de John Zorn par des invités prestigieux comme Pat Metheny (The Book of Angels Volume 20, [Tzadik] 2013) ou Joe Lovano (The Book of Angels Volume 12, [Tzadik], 2009).

[2] John Zorn rend un hommage explicite à Ornette Coleman, le temps d'un disque entier : *Spy vs Spy : The music of Ornette Coleman*, (Elektra), 1989.

[3] L'AJC (Association Jazzé Croisé), depuis 2013 (anciennement AFIJMA: Association des Festivals Innovants, en Jazz et Musiques actuelles). Le trio *Yes Ornette* s'est notamment produit dans le cadre de ce dispositif, en 2012, au festival Jazzdor de Strasbourg qui appartient à ce réseau.

[4] Au moment où ce trio a tourné le dédicataire (décédé en 2015) était toujours en vie, ce qui n'est pas le plus fréquent, reconnaissons-le. Soyons attentif à la destinée de ce trio, à partir de la disparition d'Ornette Coleman.

[5] Pour la scène jazz française il est symptomatique de constater que les deux musiciens (Géraldine Laurent et Médéric Collignon), ayant obtenus conjointement le prix Django-Reinhardt de meilleurs musiciens français de l'année 2008, aient consacré la plupart de leurs projets en leader à des relectures de grandes figures du jazz (et du rock, pour Médéric Collignon) : *Around Gigi*, (Dreyfus Jazz), 2010 [consacré à l'altiste Gigi Gryce] et *Around*

Relevons aussi le projet *Complete Communion*[1] *to Don Cherry*[2] *d'Aldo Romano*[3], *Complete Communion* avec Henri Texier à la contrebasse et deux musiciens plus jeunes, l'altiste française Géraldine Laurent et le trompettiste italien virtuose Fabrizio Bosso, pourtant stylistiquement assez opposé à Don Cherry. Une des particularités de ce projet est que Texier et Aldo Romano font partie des vétérans de la scène française qui ont touché à la famille élargie du free-jazz (musiciens auxquels on peut ajouter le contrebassiste Jean-François Jenny-Clark), avec Don Cherry, un des musiciens américains étant parvenu à créer du lien, de par ses voyages, entre le jazz européen et américain et les musiciens et musiques venues d'ailleurs (Inde etc.), par-delà l'origine culturelle, ethnique[4].

Des rencontres musicales sans frontières ont pu ainsi voir le jour au tournant des années 1960-1970 autour d'une famille musicale qui outre Cherry et Romano, et les contrebassistes Jean-François Jenny-Clark et Henri Texier, va rassembler des musiciens aussi divers que le tromboniste Roswell Rudd, le saxophoniste argentin Gato Barbieri le contrebassiste Charlie Haden, l'arrangeuse et pianiste Carla Bley, (une des initiatrice avec Haden du *Liberation Music Orchestra* et dont les arrangements reprennent parfois des chants révolutionnaires en les adaptant au son véhément hérité du free jazz), le pianiste allemand Joachim Kühn ou encore le trompettiste italien Enrico Rava. Don Cherry lui-même a d'ailleurs eu l'occasion de

---

Parker, (Bee Jazz), 2013 [en trio avec Christophe Marguet et Manu Codjia, consacré à Charlie Parker] pour Géraldine Laurent ; *Porgy and Bess*, (Discograph), 2006, [hommage à l'album *Porgy & Bess* de Miles Davis, datant de 1959] et *Shangri-Tunkashi-La*, (Plus Loin Music), 2010 [hommage à la période électrique du Miles Davis de *Bitches Brew*(1970)] pour Médéric Collignon. À ces deux artistes, l'on peut ajouter Pierrick Pédron et son trio *Kubic's Monk* (2012) reprenant Thelonious Monk et les hommages des trompettistes Eric LeLann (*I remember Chet*, 2013) et Stéphane Belmondo (*Love for Chet*, 2015) à Chet Baker.

[1] *Complete Communion* étant le nom d'un disque emblématique de ce *free-bop* édité sur Blue Note en 1965, avec la présence du saxophoniste argentin Gato Barbieri, du bassiste Henry Grimes et du batteur d'Ornette Coleman Ed Blackwell.

[2] Ce projet a été enregistré sur disque sous ce titre en 2010, sur le label Dreyfus et s'est produit dans les festivals en France, notamment à Jazzdor à Strasbourg à la fin de l'année 2011.

[3] Aldo Romano a joué avec Don Cherry au cours des années 1960 notamment lors de tournées en scandinavie (Cherry s'installera un temps en Suède vers 1970). Voir la riche biographie, foisonnante de détails de Christian Tarting dans le dictionnaire du jazz (Carles, Comolli, Clergeat, 2011, p 246-248). Aldo Romano distille un certains nombre de ses souvenirs et vues, rétrospectivement, sur l'émergence du free jazz en Europe dans un livre autobiographique (Romano, 2015).

[4] Don Cherry est lui même métis, d'orgine afro-américaine et amérindienne (sa mère est issue de l'ethnie choctaw) et épousera une artiste d'origine lapone.

rendre hommage de son vivant à l'esprit du Quartette original d'Ornette Coleman – dont il fit partie –, avec le groupe *Old and New Dreams* qui publiera plusieurs albums (notamment chez ECM) avec Dewey Redman[1], collaborateur de Cherry au sein du *Libération Music Orchestra* (et saxophoniste du « Quartette américain »[2] de Keith Jarrett), qui occupe la place de Coleman, mais au saxophone ténor.

Les rapports de Blue Note Records au free-jazz

Il me paraît aussi opportun d'analyser les liens de la tradition du jazz avec un label européen comme ECM (acronyme *d'European Contempory Music*), très actif dans la production de disques dans les champs contemporains de la musique improvisée et du jazz, depuis sa fondation en 1969, parallèlement au label Blue Note dont nous avons déjà évoqué l'ancrage plus ancien (fondation dès 1939). En évoquant, principalement ces deux labels, (quoique assez brièvement), nous ne cherchons évidemment aucunement à viser l'exhaustivité des productions jazzistiques enregistrées, néanmoins il nous apparaît intéressant de réfléchir à la manière dont ces deux labels polarisent un vaste spectre de la création contemporaine du jazz et de la musique improvisée. Une réflexion sur les passerelles entre ces deux entités (le jazz et la musique improvisée) est par ailleurs nécessaire aussi pour comprendre ce qui se joue dans le rôle de musicalisation du monde et d'anthropologie musicale appliquée du jazz.

Nous n'aborderons pas spécifiquement, nous limitant à ses deux labels, la maison de disque *Impulse !* qui cultive un rapport fort à l'engagement social pouvant transparaître dans la musique[3]. Le label est lancé par Creed Taylor en 1960 puis repris par Bob Thiele qui s'associera à Rudy Van Gelder, l'ingénieur du son qui joua aussi un rôle prépondérant dans l'esthétique sonore du label Blue Note Records. *Impulse!* est fortement associé à la figure de l'incandescence musicale de John Coltrane (en particulier sur les derniers disques qui relèvent

[1] Dewey Redman est par ailleurs le père de Joshua Redman, saxophoniste ténor important d'aujourd'hui, métis élevé par sa mère, américaine d'origine juive.

[2] L'autre formation étant le Quartette dit « européen » de Keith Jarrett avec Jan Garbarek et une section rythmique venue de Scandinavie (Jon Christensen à la batterie, Palle Danielson à la contrebasse).

[3] Cet engagement transparaît dans les solgans « Black Fire » figurant sur la pochette de la compilation *The House that trane built*, Impulse, 2006. (voir ANNEXES/Sélection de pochettes de disques/ Photos de la pochette de la compilation *Impulse! The House that trane built*, Impulse, 2006/ Fig. 3).

d'un free-jazz paroxystique) et de ses héritiers, ce qu'à renfort de slogans les dirigeants d'*Impulse!* appelleront « the New Wave of jazz » (la nouvelle vague du jazz). Toutefois, la production de disques de jazz chez Impulse, qui dura jusqu'au milieu des années 1970, comprend aussi dans leur catalogue un certain nombre de musiciens qui sont alors des vétérans du jazz, ayant fait leurs armes durant la période dite Swing comme les saxophonistes Benny Carter, Coleman Hawkins, Ben Webster, le pianiste Earl Hines et même Count Basie. Il est évident donc que la musique produite pour ce label mériterait une analyse plus approfondie, notamment pour une étude de la diversité au sein du champ du free-jazz et de son rapport à la tradition *mainstream* du jazz, avec les quelques artistes que nous venons d'énumérer[1].

Nous allons à present nous pencher sur l'œuvre d'un certain nombre d'artistes qui ont été signés par Blue Note et se trouvent stylistiquement à la lisière de l'avant-garde et du Hard Bop.

Certaines figures importantes associées au free-jazz ont pu enregistrer pour le label à un moment de leur carrière. Dans cette catégorie, on peut y ranger Ornette Coleman. Même s'il n'apparait que ponctuellement sur le label, cela est suffisamment notable pour le souligner, en raison de l'ancrage dans les consciences collectives des amateurs de jazz, d'un son Blue Note associé au mouvement Hard-Bop dont les figures clés sont les formations d'Art Blakey et d'Horace Silver.

Ornette Coleman apparaît de façon tranchante sur le disque de Jackie McLean au titre évocateur, *New and Old Gospel* (Blue Note, 1967), disque sur lequel il intervient exclusivement à la trompette. Il s'agit d'un disque éloigné de la forme compacte et équilibrée du Hard Bop des disques d'Horace Silver. Jackie McLean est un musicien héritier de Parker ayant connu une expérience de groupe avec Miles Davis pour les débuts de leader de ce dernier. Détenteur d'un bagage qui lui permet de s'exprimer de façon convaincante dans le langage mélodico-harmonique du bop, il a su évoluer au sein du label Blue Note en proposant un élargissement du son du Hard Bop et de ses règles, en termes de jeu collectif, et sur certains albums, par une structuration de la forme à travers les directions impulsés *librement* dans l'improvisation. Jackie McLean est un de ces musiciens qui attestent d'une conviction et

[1] Voir l'ouvrage Ashley Kahn qui restitue l'histoire du label *Impulse!* (Kahn, 2006) et la compilation de quatre disques, sortie conjointement au livre et portant le même nom : The *House that Trane Built. The Story of Impulse Records*, Impulse !, 2006. La compilation, outre Coltrane et les musiciens de free-jazz, fait la part belle aux musiciens de jazz *mainstream* cités dans cette page.

d'une exigence continue au fil de projets pour qui la place grandissante donnée à une approche « free »[1] ne signifie nullement un relâchement dans sa démarche artistique. McLean concilie une approche cérébrale – la liberté et l'aspect *free* des modes de jeu étant pensés dans le cadre d'une écriture fine et détaillée – avec un engagement à la fois physique et émotionnel, que traduit bien le titre de l'album (*A)bout Soul* (1967). Le titre de cet album évoque une réflexion autour de l'expression « *Soul* », comme énergie vitale et matrice créatrice de la musique, plutôt que la définition habituellement donnée de la *Soul (Music)* comme expression stylistique formalisée. Il s'agit là d'un des disques de l'altiste qui va le plus loin dans la place donnée à la liberté, au-delà du cadre tonal. Cependant, chacun des éléments thématiques demeurent entièrement organisés et préétablis par l'écriture alors même que l'on pourrait penser que les éléments mélodiques donnant son identité à chaque pièce découlent d'une invention (improvisation) sur le moment. Toute cette période du jazz, animée en particulier par ce type de projet engagé dans la création d'un hybride entre le hard-bop et le free-jazz sur le label Blue Note, est paradoxalement une des plus riches de l'histoire du jazz, alors même que le genre subit pourtant la concurrence de plus en plus écrasante des autres musiques populaires.

Autour de McLean, d'autres leaders comme Andrew Hill, Joe Henderson, Eric Dolphy, Larry Young, Herbie Hancock[2], le vibraphoniste Hutcherson – plébiscité aussi comme sideman[3] chez Blue Note pour la nouveauté qu'apporte le vibraphone dans la palette sonore – permettent par leur autorité, leur maîtrise instrumentale et compositionnelle de donner une validité à l'avant-garde, telle qu'elle a été explorée par les formations pionnières d'Ornette Coleman. Ils apportent à l'avant-garde une crédibilité par la synthèse qui s'opère dans leurs œuvres. Même si ils ont en partie été éclipsés par l'arrivée de la *Fusion* et du *jazz-rock* naissant (dont certains y ont eux-mêmes participé [Herbie Hancock, Larry Young]), impulsé

[1] Jackie McLean développera une approche résolument *free-jazz* sur l'album avec O. Coleman à la trompette cité dans le corps du texte, *New and Old Gospel* (Blue Note), 1967 et sur *'bout Soul*, publié la même année (Blue Note), 1967.

[2] En parallèle de sa carrière avec les formations de Miles Davis qui allaient petit à petit se diriger vers une forme de jazz-rock post-free psychédélique. Ainsi, même si Hancock, contrairement à Keith Jarrett a toujours témoigné de son intérêt pour les instruments électroniques, on ne saurait minorer l'inventivité des disques d'Herbie Hancock pour Blue Note.

[3] Bobby Hutcherson est présent en sideman pour Blue Note, notamment chez McLean, chez Andrew Hill ou sur le fameux disque de Dolphy en Quintette, *Out to lunch*, 1964.

par Miles Davis, ils auront pour partie permis de mieux comprendre le free-jazz dans sa continuité et ses liens au hard bop et à la dimension du blues. Dans cette quintessence d'un *post*-Hard Bop attentif à la tradition, dans sa latitude allant de l'expression d'inspiration *gospel* au *free*[1], l'auditeur perçoit en creux les apports et l'originalité de la contribution de la musique d'Ornette Coleman qui n'est plus perçue dès lors, comme une forme de radicalité stérile autistique et cloisonnée.

Esquisse d'une réflexion sur la perpétuation et l'actualisation de la tradition jazzistique chez le label européen ECM et au-delà

ECM et Blue Note Records constituent en quelque sorte des phares pour les musiciens qui pénètrent les réseaux professionnels du jazz, mais également pour les amateurs, ce qui ne signifie nullement que les autres labels indépendants (associés ou non à une *Major* pour leur distribution) non appréhendés dans ce travail ne sauraient être dignes d'intérêt pour l'auditeur, le musicologue, ou pour l'anthropologue des phénomènes jazzistiques (pour les dimensions sociales, culturelles). Blue Note ou ECM ne sauraient d'ailleurs à eux seuls, – en dépit de l'étendue de leur catalogue respectif et la fréquence des sorties d'albums – résumer le jazz dans sa marche en avant pour le temps présent, ni être exempt de critique de la part des musiciens prenant par à des enregistrements édités par ces labels, comme de ceux à l'inverse, qui entendent poursuivre une démarche alternative par rapport à ce type de circuits de diffusion de leur musique. L'un des points à interroger, concernant le jazz dans son orientation actuelle, porte sur le lien entre la culture afro-américaine et le jazz dans sa forme contemporaine restituée par les disques. En quoi peut-on parler d'identité afro-américaine ? En quoi peut-on parler d'identité jazz tout court ? Et existe-t-il un lien inextricable entre le jazz et le maintien, dans la musique, d'une identité culturelle originelle ? En quoi cette identité du jazz peut-elle être évolutive ? Si la question de l'inaltérabilité du versant afro-

[1] Parmi les productions discographiques les plus iconoclastes du label Blue Note, nous pouvons citer les deux disques de Cecil Taylor (déjà présent sur *Coltrane Time* de John Coltrane, Blue Note, 1959) : *United structures* et *Conquistador* parus en 1966 et les disques de Don Cherry *Complete Communion* (1965), *Symphony for Improvisers* (1966), *Where is Brooklyn ?* (1969).

américain peut paraître surannée concernant le jazz, c'est qu'il semblerait bien que de multiples identités – fixant par là l'hybridité de l'œuvre – circulent au sein d'une même œuvre qui tend du coup à s'autodéterminer.

En ce qui concerne le label ECM, il est frappant de constater cette auto-détermination de l'oeuvre ou en somme son « auto-suffisance stylistique », apparaît d'une certaine manière à travers la ligne graphique artistique des pochettes de leur disques. La cohérence et l'homogénéité qui se dégage des pochettes de disque ECM se traduit par l'élégance faite de sobriété de ces paysages naturels ou plus urbains, évanescents, toujours entre l'évocation du réel et une forme d'abstraction minérale[1]. Sur le label ECM en particulier, apparaît la complexité d'un champ musical, le jazz, traversé par le croisement d'identités multiples et recomposables dans la cartographie mouvante de l'édition du disque, à l'instar des métissages et cohabitations sur un même label d'œuvres européennes et d'autres œuvres qui se revendiquent comme issues de la *Great Black Music* (musique qui revendique son afro-américanité, sa négritude en quelque sorte), à l'instar des disques de l'Art Ensemble of Chicago ou de Wadada Leo Smith (*Divine Love*, ECM, 1978). Rappelons que le premier disque sorti sur le label de Manfred Eicher, ECM, est le fait de Mal Waldron, pianiste afro-américain et qu'il apparaît en 1969, dans une période où les États-Unis comme les pays européens questionnent leur modèle de société. Le titre *Free at last*, et la pochette où la couleur noire domine traduisent bien la dimension engagée de la musique qui comprend un standard (*Willow weep for me*), et surtout des compositions originales du leader, ancrées dans un tempo et un groove, mais dans une approche résolument libre où apparaît déjà chez ECM, le goût pour la profondeur des climats et des atmosphères.

Ce croisement des identités chez ECM a lieu grâce à la politique de son fondateur, Manfred Eicher, lui-même musicien, contrebassiste, impliqué dans le monde de la musique classique, du free-jazz, et intéressé par les musiques contemporaines. Manfred Eicher, dans les résultats qu'il donne à entendre, met l'accent sur la qualité des enregistrements pour les musiques de jazz qui ont longtemps souffert d'une précipitation dans leur enregistrement. Il en résulte la possibilité d'une qualité d'écoute comparable à l'expérience auditive de la musique classique sur disque : qu'il s'agisse d'une musique relevant de l'improvisation libre européenne (Evan Parker), d'une musique progressiste assez indéfinissable venue du Nord de l'Europe, utilisant

[1] Voir en ANNEXES/Sélection de pochettes de disques/ *ECM (1978-2013).*

avec finesse quelques effets électroniques (Niels Peter Molvaer) ou du pianiste Keith Jarrett revisitant librement les standards avec son trio[1].

Le jazz, musique de niche disposant d'un noyau d'amateurs moins massif que dans la pop, (mais résolument assidu et disposant d'une culture musicale spécifique) se targue souvent de laisser éclore le talent des musiciens, en se refusant dans modifier la substance musicale qui transparaît dans les enregistrements. Selon cette philosophie, il est inconcevable de dénaturer le discours d'un soliste au risque de perdre toute la saveur de la musique, son aspect conversationnel, ce qui s'écarterait du sillon du jazz au profit d'un son trop « propre ». Cette recherche de clarté, cette chasse aux imperfections – clarté dans la forme et dans le contenu – peut déboucher sur un son *perçu* comme trop clinique et manquant de chaleur. Laurent De Wilde, pianiste de jazz et biographe du pianiste Thelonious Monk rappelle justement l'illusion du produit final du disque : *où l'on rabote une intro par-ci par-là, on refait une fin en eau de boudin*[2], une seule prise contenant des centaines de manipulations de la bande, dans ce qui s'apparente comme une forme de micro-chirurgie. Quand il s'agit d'une session d'enregistrement d'une œuvre classique, les enjeux apparaissent plus importants encore, reposant sur la validité de l'œuvre musicale savante. Là où la liberté de point de vue et de ton est plus grande en jazz, – non sans susciter admonitions, débats et polémiques –, la marge de manœuvre est moindre dans la musique classique dont tout l'édifice repose sur *la* partition avec son lot d'indications (tempo, nuances, caractère de la pièce). En ce qui concerne la musique baroque (du début du XVIIème au milieu du XVIIIème siècle), et plus largement la musique ancienne, le débat consiste à savoir quels sont les documents sur lesquels il est possible de s'appuyer aujourd'hui pour interpréter cette musique. La cohérence est alors à trouver dans le respect des intentions du compositeur (qu'il s'agit de déduire à travers les sources existantes), la fidélité à l'instrumentation de l'époque etc., autant d'approches différentes possibles, en fonction de l'attitude que l'on choisit d'adopter vis-à-vis d'œuvres

[1] Nous pouvons donner comme exemple du trio de Keith Jarrett avec Jack DeJohnette et Gary Peacock, le disque *Whisper Note* (live in Paris 1999), 2000, qui reprend notamment des compositions de musiciens afro-américains de Be-bop et de Hard-bop : Dizzy Gillespie, Bud Powell, Clifford Brown etc.

[2] « De nos jours, grâce aux techniques de montage digital, certaines oeuvres classiques comprennent plus de trois cents coupures à l'intérieur d'une seule interpretation ! Le jazz n'en arrive pas à ces extrémités, mais quand même : une petite intro par-ci, une interlude par-là, et on a vite fait d'effectuer sur l'équivalent d'une séance une demi-douzaine de petits coups de bistouri, véritable chirurgie plastique du monde du disque. » (De Wilde, 1997 : 200).

issues d'époque très lointaines de la nôtre. Bien sûr, là aussi, tout parti pris se doit d'être justifié par un résultat musical probant, qui doit transparaître ainsi dans l'enregistrement. Certains points de vue semblent néanmoins assez inconciliables voire irréconciliables puisqu'en dépit des compétences manifestes des interprètes d'aujourd'hui, deux camps opposés peuvent schématiquement être identifiés : le premier estimera que le son des instruments modernes, manufacturés et disposant des dernières innovations techniques pour faciliter l'aisance du jeu et l'émission du son, pervertissent l'essence d'une musique ancienne, là où les autres estimeront archaïque de se réapproprier des instruments qui nécessitent une technique spécifique et sont intrinsèquement moins efficients pour rendre justice à la complexité (déjà présente) dans cette musique.

Keith Jarrett, ECM et les enjeux esthétiques de l'enregistrement dans le jazz

Keith Jarrett musicien de jazz emblématique du label ECM, improvisateur tout terrain mais qui s'est aussi frotté à l'enregistrement d'un répertoire concertant de musique savante européenne, à partir de la fin des années 1980[1] s'est livré à plusieurs reprises[2] sur son travail d'interprétation au service d'un répertoire de musique classique ou baroque, – à l'instar de ses enregistrements d'œuvres de Jean-Sébastien Bach –, et sur sa philosophie de l'improvisation qu'on pourrait qualifier de totale, telle qu'il s'y est livrée pour son enregistrement mythique du Köln Concert (1975)[3]. Il précise, à propos de ces expériences de concertiste « hors du

[1] Keith Jarrett engage une série d'enregistrement « classique », avec *le Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach (Livre I), 1988, suivi des *Variations Goldberg* du même Jean-Sébastien Bach en 1989.

[2] Keith Jarrett reste un musicien énigmatique pour un public, son perfectionnisme extrême quant aux conditions de jeu (qualité et accordage du piano, silence total exigé dans la salle), sa propension à la transe (gémissements et exclamations vocales durant ses solos en *live* et sur enregistrements), son parcours mouvementé marqué par de longues tournées mondiales et une éclipse suite à un syndrome de fatigue chronique à la fin des années 90, période lors de laquelle il vécut reclus dans sa propriété (et son studio) se trouvant dans la forêt du New Jersey. Tous ces éléments contribuent au mystère autour de Keith Jarrett. Néanmoins, il s'explique assez longuement à travers des extraits vidéos où il répond à plusieurs questions de fond, édité dans un Dvd dont le titre est « Keith Jarrett. The Art of improvisation », [Euro Arts Music Inter, 2006].

[3] Le *Köln Concert* de Keith Jarrett paru sur le label ECM, en 1975 se trouve au sommet des disques de jazz les plus vendus, au côté de disques comme *Kind of Blue* de Miles Davis (Columbia Records, 1959), avec environ 3,5 millions d'exemplaires écoulés. Probablement, le disque en piano solo le plus vendu, tous styles confondus.

jazz », qu'il a été confronté à la frustration, lors de séances d'enregistrements « classiques », de devoir reprendre des passages jugés imparfaits pour la maison de disques alors même que l'imperfection minime provenait d'un moment paroxystique mené à son terme, ce qui d'une certaine manière conférait à l'œuvre un supplément d'âme. Jarrett, dans les interviews qu'il donne, tout virtuose qu'il est, défend l'idée, selon laquelle, dans l'improvisation, le vide génère aussi de la musique : du silence qui découle d'une sensation de vide momentané peut surgir une idée musicale motrice, ce qui s'accorde finalement avec la maxime parfois utilisée comme slogan par le label ECM : « ECM le plus beau son après le silence » (« *The most beautiful sound next to Silence* »). Keith Jarrett confère ainsi à l'imperfection un pouvoir émotionnel qui transcende, la seule valeur technico-musicale de la partition interprétée. Keith Jarrett milite aussi pour la diffusion sur disque de concerts restitués dans leur intégralité (sans retouches au niveau de l'agencement du programme de concert), afin de conférer à l'œuvre une finitude, une totalité desquelles provient la cohérence de l'écoute. En conséquence, le laps de temps permettant à l'artiste et sa maison de disques de sélectionner le concert le plus intéressant dans son déroulement, en vue d'une édition sur disque, peut être long chez Keith Jarrett.

La place de l'enregistrement dans un art musical jazzistique mis à mal par la concurrence de la musique de masse et saturé en son sein par un flot de disques de tendances très variées, mériterait bien sûr d'être interrogée de façon plus approfondie en lien avec les nouveaux supports permettant de mettre en ligne du contenu multimédia (vidéos, son).

Pour plus de précisions sur le contexte de création et de diffusion de cette œuvre voir Peter Elsdon, *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford University Press, 2012, 192 p.

TROISIÈME PARTIE

Le Jazz et l'Anthropologie : réflexions sur la nature de l'objet d'étude Jazz. Méthodologies pour une recherche sur le jazz

Introduction : Une recherche proprement anthropologique pour le jazz ? Contours incertains, hybridité et origines multiples du jazz.

Il m'a fallu justifier – pour moi-même et l'ensemble de la communauté scientifique – d'une recherche proprement anthropologique et donc de la « compatibilité » de cet objet, le jazz, avec cette discipline des sciences sociales qu'est l'anthropologie. Le questionnement anthropologique, en musique, suppose d'interroger non pas la musique comme objet autonome, s'engendrant par elle-même, mais comme une production de l'activité humaine en rapport avec l'ensemble des dimensions de l'existence de ses acteurs. Les contours incertains du jazz, évoqués plus haut, renvoient à son hybridité, à ses origines multiples : noires, créoles, européennes, africaines etc. Les développements du jazz au cours du XXème siècle font apparaître la volonté d'un enracinement fort dans un certain nombre de pratiques musicales pour une communauté élargie de population : afro-américaine, dans un sens qui dépasserait les critères de couleurs. Ainsi, pourrait être définie comme afro-américaine sans réserve, toute production culturelle ou artistique portant l'héritage du mélange de populations dérivant de l'histoire des États-Unis depuis son commencement. Autrement dit, sous réserve d'établir ce qui s'apparenterait à une date de péremption pour la reconnaissance des origines métisses des productions musicales aux États-Unis, toute la musique populaire[1] américaine jusqu'à la musique savante produite aux États-Unis au cours du XXème siècle, – à l'instar des œuvres les plus connues de Gershwin – est pour ainsi dire frappée du sceau de l'afro-américanité. Cette définition élargie du caractère consubstantiellement afro-américain des expressions musicales états-uniennes ouvre également la perspective entrevue par Amiri Baraka[2] d'une musique façonnée par cette communauté de destins, *musiques*[3] d'un peuple pour reprendre l'expression de ce dernier. Paradoxalement, la musique afro-américaine va se construire à partir d'un socle où prédomine le déracinement, conséquence de l'arrivée des esclaves

[1] Le terme de populaire est ici utilisé dans son acception la plus commune, par opposition à la musique dite classique ou savante, pour laquelle la figure du compositeur, comme individu, prime.

[2] Voir LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Le peuple du blues*, Gallimard, (Coll. Folio), 1997 [Titre original : *Blues People*, 1963]

[3] *Musiques au pluriel*, puisque ici la préoccupation n'est pas tant de réussir à définir là où commence un genre ou un style musical et où et quand il s'arrête, mais de reconnaître en quoi l'expérience musicale, par-delà les distinctions de genres, participe tant bien que mal au grand chantier de la société américaine.

africains sur le sol américain. La musique créée et pratiquée aux États-Unis, à partir du XXème siècle est davantage la manifestation de *la présence concomitante de l'ensemble de ces communautés* humaines de culture diverses que le produit de *l'une d'elle isolée des autres*. Pour prendre un exemple, nous pouvons évoquer le *ragtime*, forme musicale qui nous intéresse dans la mesure où il précède les premières formes de jazz. Ce style caractéristique qui préfigure des développements futurs du jazz est bien le fruit d'un mélange diffus de sonorités et manières de jouer d'ascendances européennes avec des formes musicales héritées plutôt de l'expérience d'africains déracinés, soumis à une acculturation forcée sur le sol états-unien. L'éclosion de ces nouvelles formes musicales a pu voir le jour dans le terreau culturel et social de La Nouvelle Orléans, certes immoral du point de vue d'un certain puritanisme mais *ô combien* favorable sur un plan musical ! En effet, la musique est très présente dans la cité néo-orléanaise et en particulier dans Storyville, le « quartier des plaisirs » où les premières formes de jazz s'épanouissent dans les tripots. Ce quartier voit sa fermeture en 1917, mais l'aventure du jazz est lancée, il essaimera et se fera connaître partout aux Etats-Unis puis arrivera en Europe et au-delà, en ceci le jazz n'est pas non plus la musique d'une ethnie (communauté qui reposerait sur son unicité ethnique, stable), ni une musique traditionnelle au sens des ethnomusicologues (primauté exclusive de l'oralité, musique non diffusée au dehors de sa communauté d'existence). À partir de ces environnements des plus variés, allant du plus rural d'abord au plus urbain ensuite, se constitue néanmoins pour le futur jazz, une tradition musicale aux origines multiples certes, mais enracinées dans le ciment musical afro-américain. Celui-ci est un hybride : puisqu'y participent des individus en provenance d'Afrique sous la domination de migrants d'origines européennes, sans oublier que la question ne saurait être réduite à cette vision binaire en raison des modalités diverses au processus de métissage s'étant établi. À l'instar des catégories ethniques intermédiaires comme celles des créoles à la Nouvelle Orléans, la notion de communauté semble s'imposer comme l'une des clés pour l'ordonnancement des relations entre les groupes humains plus ou moins nouveaux pour la nation américaine. La place de cet agrégat communautaire épars issu de l'esclavage devient plus floue et ambiguë à mesure que celui-ci se rapproche des communautés issues d'Europe par le métissage et la participation sociale accrue à diverses activités, à partir de l'abolition de l'esclavage, en dépit d'un rapport de domination qui se maintien en faveur des anciens « maîtres » d'ascendance européenne[1].

[1] Cette réflexion sur le métissage, le mélange par le sang et les activités sociales apparaît au cœur des intrigues des œuvres de l'écrivain sudiste William Faulkner. En témoigne le vocabulaire spécifique en usage permettant

Cette légitimation de l'intérêt anthropologique pour une telle problématique débouche sur mon axe de recherche principal : le jazz comme *musicalisation* du monde, ce qui avec d'autres termes a conduit les anthropologues Jean Jamin et Patrick Williams à former le néologisme *Jazzanthropologi*e (Jamin, Williams, 2001). Cette conjonction du terme de jazz et de celui d'anthropologie, discipline de laquelle se réclament ces deux auteurs, fait écho à l'hypothèse qu'ils alimentent et accréditent selon laquelle le jazz est lui-même une forme d'anthropologie, en ce que la musique de jazz, dans sa raison d'être même évoque la vie des afro-américains, est une mise au jour par les sons, les rythmes de l'expérience afro-américaine. Dans une certaine mesure, cela est sans doute le propre de beaucoup de musiques aux racines populaires, néanmoins cette tendance du jazz à *mettre en son la vie*, les sentiments, l'état d'esprit d'un groupe socio-culturel – en particulier la « minorité » noire – est exacerbée par le contexte états-unien. Dominée par les conséquences de l'esclavage et de la ségrégation instituée, puis implicite et insidieuse après son interdiction sur le plan juridique, la musique, en tant qu'espace de liberté est saisie pour mettre en exergue la conflictualité qui traverse la vie de la société américaine.

La question des origines de la musique de jazz est donc transversale à cette réflexion sur une tentative consciente ou inconsciente de mise en musique du conflit, démarche qui relève d'une pratique de type anthropologique, anthropologie pratiquée *en musique* ou *à travers* elle, si tant est que l'on définisse l'anthropologie musicale comme l'étude de l'ensemble des dimensions humaines mises en jeu dans la musique : une étude de ce que la musique peut nous apprendre de la vie d'une société, en tenant compte de la spécificité d'un « langage » qui lui est propre.

Ainsi pour répondre à cette question des moyens disponibles pour le chercheur, en vue de saisir l'analyse anthropologique livrée *dans* l'activité musicale jazzistique elle-même, il convient de s'intéresser au contexte de la production musicale, aux références explicites et implicites – dans la musique –, à la vie en société, aux conditions d'existence de la communauté afro-américaine : à la ségrégation, à la culture afro-américaine et américaine dans son ensemble. Ce travail qui s'est exercé en premier lieu sur la société américaine s'opère maintenant dans un contexte européen, en dépit du maintien de certains codes, et de certaines références forgés dans la culture américaine.

---

de décrire les degrés de ce métissage (: « mulâtres », « octavons », « quarterons » etc.), (voir l'analyse anthropologique qu'en fait Jean Jamin, *in* Jamin, 1998)

Le travail de l'anthropologue du fait musical réside donc dans *l'analyse de l'analyse* (faite à travers leur musique) par les musiciens de jazz, une analyse quelque peu cryptée par le langage musical et qu'il convient de décoder par une compréhension profonde du langage musical lui-même et de l'esprit qui permet la pratique musicale dans un contexte donné.

Ainsi, l'exploration anthropologique se doit d'être poursuivie dans de multiples directions, dans l'optique de saisir l'ensemble des dimensions humaines qui concernent le phénomène du jazz. Une part de cette recherche que l'on peut qualifier d'ethno-historique offre la possibilité de comprendre la genèse des pratiques et représentations, la constitution de traditions voire d'écoles, d'étudier quelles sont les évolutions et comment elles s'opèrent (rupture ? continuité, intensification des phénomènes ?) : comment ces évolutions ont suscité du conflit, comme elles ont été décrites, dans quels termes (historiographie). L'autre versant de cette recherche anthropologique est lié à l'ethnographie et l'observation *in situ* qui sont indispensables à la vitalité d'investigations qui concernent des pratiques toujours en mouvement, qui certes héritent d'un passé (souvent glorifié dans le cas du jazz) mais ne manquent pas de se développer, connaissent une reconfiguration ininterrompue en même temps que les changements que subissent les sociétés.

J'aborderai mon implication dans les deux versants de la recherche que je viens d'évoquer. Le travail de recension minutieuse des témoins matériels abondants issus de l'histoire du jazz (que sont les disques, la littérature jazzistique, les documents d'archives liés à la vie culturelle qui entoure le jazz) permet de reconstituer une image des pratiques avec une certaine objectivité. Le recul historique est éclairant pour reconsidérer le temps présent et permet de comprendre comment une pratique actuelle et ses représentations associées peuvent être le résultat d'une trajectoire complexe allant à l'encontre de l'aspect linéaire souvent présenté dans les histoires du jazz.

La place de l'observateur participant. Place et possibilité pour l'observation participante dans le jazz ?

En ce qui concerne, le travail de terrain, ma place prise en tant qu'observateur participant, principalement dans des institutions prenant en charge l'enseignement des musiques apparentées au jazz en France (écoles associatives, écoles de musique municipale,

Conservatoire régional) en Alsace me permet de percevoir certaines dimensions de la pratique et de la transmission de ces musiques qui m'éclairent sur la place du jazz aujourd'hui en tant qu'objet culturel. Mes activités liées au jazz procèdent d'un double intérêt pour la pratique musicale : en tant qu'objet de recherche et d'analyse anthropologique et en tant que pratiquant (tout pratiquant pouvant à son tour devenir un objet de recherche !)[1]. Cette situation particulière : être aussi *un pratiquant* qui « fabrique de la musique », fait que le chercheur dans ce cas particulier, devient lui aussi un individu amené à se positionner dans l'instant *dans /et par* le *jeu* musical et les interactions qui en découlent. L'observateur participant est alors confronté à la réalisation de pratiques culturelles en action. Il participe alors à un processus de transmission culturel multidirectionnel, dont il est lui-même un des bénéficiaires, tout comme il en est l'un des pourvoyeurs, dès lors qu'il est assimilé comme « participant accrédité » (H.S. Becker) du jeu musical. Cette transmission dont il bénéficie peut d'ailleurs se faire de la manière plus ou moins complète, et plus ou moins implicite, les « règles du jeu » n'étant pas nécessairement clairement énoncées. En outre, l'étude des phénomènes musicaux appréhendés par l'anthropologie, nous invite à tenir compte de la transmission qui s'opère parallèlement sur le plan des émotions. En quoi les sons produits et les manifestations qui y président peuvent-ils être producteurs d'émotions. Et en quoi alors, ces dernières peuvent-elles être mobilisées par l'anthropologue comme *matière* pour étudier la *conflictualité sociale* qui peut se faire jour dans la pratique et les représentations du jazz ? Ce positionnement sur le terrain qui implique un rapport direct aux émotions, elles-mêmes médiatisées par la culture et l'itinéraire personnel du chercheur, m'oblige également à considérer la dimension éthique de l'écoute *en direct*, et *a fortiori* de la pratique des musiques de jazz – musiques en partie improvisées, sur le vif –, mais aussi de toute réalisation musicale humaine. Autrement dit, il convient de s'attacher au sens de la pratique exercée, fusse-t-elle pour certains juste le temps de revêtir le statut de l'observateur participant, statut temporaire choisi en raison de sa pertinence sur le plan ethnographique. Être sur le terrain revêt donc nécessairement une dimension passionnelle, quelle que soit d'ailleurs la nature de l'attachement[2] qui nous lie à une activité humaine définie comme thématique de recherche. Il a ainsi longtemps été question de brandir à l'encontre du chercheur *coupable d'implication* dans les pratiques

[1] L'ethnographie étant elle-même une pratique sociale, le fait qu'elle soit régie par des règles qui garantissent sa scientificité permet néanmoins d'imaginer une *ethnographie de l'ethnographie* : un ethnologue ethnographiant son semblable dans sa pratique.

[2] Antoine Hennion utilise d'ailleurs ce terme « d'attachement » comme concept permettant de déterminer les contours de la passion musicale (*La passion musicale*, Métailié, [Coll. Sciences humaines], 2007.)

étudiées l'anathème de la « contagion » à son objet de recherche. À mon sens, celle-ci peut-être évitée, en s'attachant à bien restituer le contexte de sa participation et l'inclure dans une étude plus globale qui s'appuie sur diverses ethnographies ainsi que sur une recherche historique plus large.

Après avoir évoqué cette notion d'émotion qui concerne l'anthropologie dès lors que l'on envisage cette discipline comme étant à l'écoute de l'ensemble des dimensions des phénomènes humains, j'aborderai l'apport d'une approche pluridisciplinaire incluant la musicologie.

Mon parcours de recherche, en tant qu'observateur participant des institutions qui dispensent une formation à la pratique du jazz, m'a amené à considérer les apports de la musicologie, appliquée au jazz, pour une compréhension plus approfondie des modalités de transmission et d'apprentissage de ces musiques.

La musicologie et en particulier l'étude au cours de l'histoire de jazz du travail sur l'harmonie dans le jeu des musiciens et leurs compositions permettent une analyse du fait musical *intrinsèque*. L'utilisation de cette méthodologique analytique pose d'emblée la question de l'objectivation d'une discipline artistique qui produit des sons pour partie improvisés dans l'instant, une pratique musicale dont l'appréciation par les auditeurs, amateurs repose sur la notion affective, émotionnelle de « feeling ». L'anthropologue ne saurait évacuer les représentations du jazz qui mettent aux premiers plans les facteurs émotionnels. Néanmoins, l'émotion ou l'absence d'émotion ressentie ou transmise ne saurait exister sans un édifice musical dont les qualités peuvent être décryptées par une retranscription écrite et une analyse détaillée des éléments. Le médium de l'écriture musicale et la glose et les commentaires visant à analyser *composition*, *interprétation* et *jeu musical improvisé* permettent d'avoir un retour réflexif, de mettre à plat (au sens propre du terme, c'est-à-dire sur papier, et *a fortiori* dans des ouvrages destinés à être publiés) ce qui sinon serait soumis à la compréhension immédiate ou à un processus de reproduction/ imitation en vue d'une mémorisation permettant d'assimiler des exemples musicaux grâce aux enregistrements, en vue de tirer de ce travail une connaissance pratique (en s'exerçant par exemple à rejouer un trait musical, en s'efforçant de l'adapter de façon personnelle, une fois l'élément originel assimilé).

Les méthodes : l'emprunt à la musicologie. De la cohabitation de l'anthropologue et du musicologue

Pour la musicologie, des méthodes analytiques permettent de comparer avec une certaine objectivité les écarts, les discontinuités, sur différents plans musicaux, entre des productions musicales, d'un artiste à un autre, d'une période à une autre etc.

La première critique française du jazz en France sous l'impulsion d'Hugues Panassié s'avère pleine d'enthousiasme pour cette musique, le jazz, qui tranche avec d'une part la musique classique européenne et de l'autre se distingue aussi assez nettement de la musique populaire européenne. Panassié n'use jamais d'assez de superlatifs pour la musique de son cœur, le jazz, qu'il qualifie d' « authentique », ainsi, il s'attache à décrire ce qu'il ressent *à travers* la musique plutôt que ce qu'il entend sur le plan du matériau musical : « son brûlant, musique *hot*, son chantant, douceur, puissance » etc. ces quelques qualificatifs nous aident certes à nous faire une idée alléchante de la musique et des artistes dont il faut d'ailleurs lui donner le crédit d'avoir contribué à les faire enregistrer ; néanmoins, la fabrique de la musique, ses aspects structurels (métriques, figures rythmiques, grilles harmoniques, modes de jeu développés durant les solos) restent opaques et mystérieux puisqu'il en reste volontiers dans sa critique à quelques traits expressifs. Deux aspects sont néanmoins mis en exergue à juste titre, (bien que cela soit fait par des raccourcis à la manière sus-mentionnée) : le *swing* [1] et l'usage particulier fait des timbres, par les divers instruments.

En revanche, le domaine de l'harmonie et la *connaissance pratique* certaine dont faisaient preuve les musiciens de jazz traditionnel ne sont guère identifiés par cette mouvance de la critique journalistique du jazz. L'inventivité mélodique des musiciens – parmi les qualités

[1] Louis Armstrong, lié d'amitié avec Panassié (qui en retour l'a toujours avantageusement considéré comme la figure régnant sur le jazz « authentique »), a pu dire du Swing que la personne qui pose la question de savoir de quoi il s'agit ne risque pas d'avoir saisi l'essence de la musique de jazz et ne saurait apprécier cette musique. S'il existe bien de multiples manières de « swinguer », difficile toutefois de les formaliser dans leurs infimes variations ; il est néanmoins possible d'aller plus en avant dans la description musicologique en évoquant la propulsion rythmique via la pulsation, par l'accentuation sur les temps faibles de la mesure (avec l'effet de syncopation qui en découle). Aussi, dans le jeu en groupe, le swing, repose sur une forme de « coopération musicale » entre les différents instruments : par exemple, la figure rythmique du « *chabada* » joué sur la cymbale *Ride* par le batteur, complétée par une ligne de basse (de la contrebasse) communément appelée « *Walking Bass* » (littéralement « la basse qui marche », qui consiste dans le fait d'enchaîner les noires sur chaque temps de la mesure).

décelables – découlerait pour ainsi dire de leurs dispositions naturelles. Ainsi, un des extraits du film du fils de H. Panassié, Louis intitulé *l'Aventure du jazz* qui contient par ailleurs des vidéos rares de moments musicaux de Hugues Panassié en compagnie de grandes figures du jazz d'avant guerre (Lionel Hampton, Louis Armstrong et Duke Ellington lui-même etc.) peut prêter à sourire : Panassié dans un de ses passe-temps favoris se plaisait à mimer le déroulement d'un morceau de jazz et en particulier son développement improvisé. En l'occurrence dans un de ce type extrait, il s'agit du solo qui fit date de Coleman Hawkins sur le standard bien connu *Body and Soul*, que Panassié écoute sur son lecteur de disque vinyle. Les phrases de Hawkins d'une grande fluidité incarnent bien l'aspect conversationnel que l'on trouve dans certaines improvisations de jazz où le soliste, en enchaînant les phrases bien ciselées, appuyées sur la section rythmique, donne l'impression de converser avec les autres musiciens, voire avec lui-même ce qu'évoque le mime bienveillant de Panassié apparaissant dans cette vidéo. Cette façon qu'a Panassié de « recevoir » la musique, en accompagnant son écoute par des gestes, peut être perçue comme une forme de lâcher-prise, d'écoute musicale dans un état de décontraction corporelle. Cette attitude tranche aussi avec le sérieux de l'écoute d'un concert de musique dite classique où la réaction d'un l'individu à la musique se doit d'être contenue dans une certaine fixité corporelle que seuls les applaudissements viennent rompre : on ne bouge pas, en général, en tant que spectateur de musique classique, seul le regard, va traduite l'agréable moment, le plaisir qu'apporte l'écoute et l'expérience visuelle d'une prestation musicale. Néanmoins, en se cantonnant dans cette attitude quasi enfantine, (comme si sa réaction d'auditeur était dictée par le seul corps), il minore l'intelligence du choix des notes et la hardiesse harmonique du solo d'Hawkins, considéré par les musicologues du jazz comme une des improvisations qui a marqué une étape importante dans la complexification de cette musique. Il est important sur un plan anthropologique de considérer l'apport d'études musicologiques qui dépassent les descriptions, certes passionnées, mais trop évasives, car comprendre ce que joue un musicien dans un solo de jazz et *a fortiori* comment il est amené à développer son jeu par un apprentissage, en amont, permet de remettre en cause l'idée du spontanéisme absolu, du naturel (stéréotype accolé à l'art noir d'une façon générale). De plus, générer des émotions pour soi et pour les autres par une pratique musicale demande au préalable un grand nombre de compétences pratiques (instrumentales et musicales) dont les modalités d'acquisitions sont diverses, mais qu'on ne peut attribuer aux seules facultés naturelles. Il est utile de s'intéresser à la manière dont joue Hawkins, en l'analysant à travers une grille de lecture *musicale* dans la mesure où cela nous permet de comprendre les rapports qui lient les musiciens d'un même orchestre, sur un plan

fonctionnel (qu'est-ce qui fait qu'une musique sonne « bien » auprès d'un public ?), afin que le processus du jeu musical puisse se dérouler sous de bons auspices. Ainsi, sans chercher à établir de jugements de valeur, les pratiques musicales apparentées au jazz gagnent d'un point de vue heuristique à être étudiées en ayant pris pleinement conscience des règles du jeu qu'établissent les musiciens entre eux et qu'ils suivent plus ou moins, avec plus ou moins de souplesse et de créativité. En ce qui concerne le jazz, le mystère qui entoure l'improvisation est souvent entretenu. Il n'est pas souhaitable de réduire l'analyse jazzistique à une perspective purement explicative, presque mécanique qui reviendrait à dire que tout est « *explicable* » et transparent dans l'improvisation alors que celle-ci laisse place à *l'interprétation* du contexte musical par le musicien-improvisateur qui, va opérer des choix dans son jeu (choix de notes, rythmes, modes de jeu, timbre, nuances) qui seront ensuite perçus diversement par les auditeurs. Sans aller jusqu'à accéder aux dimensions cognitives – qui interrogeraient les mécanismes concourant aux prises de décisions pour l'exécution musicale lors d'une improvisation –, il est important de mettre à plat, de façon rationnelle, l'éventail de possibilités dans le jeu instrumental, dont l'une d'elles sera adoptée et figurera peut-être sur un enregistrement. La force expressive qui se dégage souvent des grands maîtres du jazz repose sauf cas exceptionnels sur un socle de connaissances pratiques de l'improvisation, extrêmement solide. Tous les musiciens de jazz ne sont pas nécessairement dotés de connaissances musicologiques très poussées (théorie de la musique, connaissance de l'harmonie, écriture musicale)[1], néanmoins s'en remettre au génie pour justifier leur aptitude à traverser avec aisance une grille[2] d'un standard, ou à jouer un blues revient à passer à côté de la conscience pratique du musicien doté d'un savoir appliqué lui permettant de répondre concrètement à une situation musicale donnée. Par l'improvisation qu'il place au premier plan, le jazz est une forme d'art musical qui amène son exécutant dans une situation de relatif inconfort puisque ce qu'il doit ou peut jouer n'est pas vraiment écrit. Une façon de penser inverse à cette même situation consiste à dire que ce cadre de jeu amène une certaine liberté, néanmoins celle-ci sera, en partie au moins, encadrée par des règles de jeu spécifiques. On peut donc considérer que souvent, la liberté qu'on prête aux improvisations dans le jazz, est exagérément mise en avant par les non musiciens (dans leurs commentaires) qui peuvent ignorer pour partie les contraintes minimales requises sur le plan musical pour sonner juste/

[1] Cette assertion est sans doute davantage valable pour les musiciens de jazz jusqu'aux années 1950. L'essor des écoles de jazz et la facilité d'accès à l'information (Internet, ouvrages pédagogiques variés) ayant progressivement changé la donne.

[2] Progression harmonique, succession d'accords sur lesquels la mélodie de la chanson ou du morceau repose.

bien et éviter par exemple les dissonances non contrôlées. La mise en application du concept d'improvisation libre provoque d'ailleurs parfois chez l'auditeur non initié de ces pratiques musicales un sentiment de gêne. La musique une fois libérée des règles/contraintes harmoniques – de l'improvisation mélodique sur la forme chanson – peut déboucher, du point de vue de l'auditeur, sur un « résultat sonore collectif inattendu ». En « improvisation libre », il est envisageable pour les musiciens que ce qu'il sont en train de jouer, donne vie à la structure de l'œuvre. L'architecture formelle de l'œuvre apparaît ainsi *petit à petit* dans l'improvisation ou à travers les éléments thématiques préparés, alors que le jazz « classique » développe davantage de solos individuels qui sont autant de variations d'une mélodie initiale appuyée sur un canevas harmonique (une séquence d'accords) que s'approprient les musiciens. L'improvisation de ce type, mélodico/harmonique est une exploration du support thématique principal (la mélodie qui donne son identité à un morceau ou à une une chanson) allant de la simple paraphrase aux déconstructions harmoniques plus complexes (altération d'un accord, substitution, utilisation de notes « dissonantes » et recherche de couleurs spécifiques). Un musicien aussi facétieux que Dizzy Gillespie, reconnu par certains uniquement pour sa trompette coudée et ses joues extraordinairement gonflées, cache derrière sa personnalité exubérante et ses manières de *showman* bien rôdées des connaissances sur l'harmonie et la théorie musicale très étendues. Le père du courant du nom amusant et onomatopéique de *Be bop* (encore un paradoxe quand on sait que ce courant symbolise l'avènement d'une complexité, d'une modernité nouvelle dans le jazz) est connu pour s'être penché sur l'harmonie musicale de façon très poussée à travers la pratique du piano outre celle de son premier instrument. Le piano présente l'avantage de rendre concrètes des lois harmoniques par la représentation graphique qu'apporte la disposition des touches du clavier, et de part son caractère tempéré.

Il est important de mesurer la complexité du geste musical improvisé pour les raisons invoquées ci-avant (les stéréotypes du génie spontané) mais aussi en raison du caractère toujours plus prévisible des productions musicales actuelles de masse qui se caractérisent par la recherche du format idéal et des effets attendus et mesurables destinés à garantir le succès auprès de l'auditorat le plus large possible. Ainsi la musique instrumentale (celle faisant peu recours aux chanteur[se]s) se trouve inéluctablement à l'arrière plan en terme de vente, et la place laissée aux plages instrumentales solo (et encore moins quand elles sont improvisées) sont de plus en plus réduites en raison des critères de sélection dictés par les impératifs de diffusion radiophonique. Cette forme de liberté du jazz se paie pour ainsi dire au prix fort, puisque l'improvisation, peu usitée en général – en termes de proportion – dans l'ensemble

des productions musicales disponibles sur le marché, tend à marginaliser le jazz dont l'écoute sollicite une qualité d'attention particulière en raison du caractère (partiellement) improvisé de la musique.

L'improvisation dans le jazz contribue aussi à conférer à cet art, le caractère de musique de *l'instant* manifestant une certaine urgence à s'exprimer à travers les sons, notes. Le jazz a cette propension, sans cesse, à remettre en chantier son propre héritage. À ce titre, elle est une musique du temps présent et non un folklore musical destiné à être muséifié. Le jazz est un analyseur du temps présent en ce sens qu'il procède à une « musicalisation » du monde, nous « dit des choses de notre société », de notre époque *en musique*.

Le recyclage permanent du répertoire des standards de jazz s'avère être lui-même un élément consubstantiel de la tradition du jazz, qui recycle à l'aune de l'actualité de la société et des apports musicaux fruits d'une histoire globale.

Je relèverai à présent l'une des questions importantes quant à l'évolution du jazz et à son parcours actuel au regard de ses origines – issues d'un déracinement originel :

Le jazz ainsi défini, comme une forme d'*anthropologie musicale en action*, existe-t-il toujours ? Et si oui ou non pourquoi ? Si non, pouvons-nous dater le début et la fin de son existence en tant que telle ? De plus, si la réponse est négative, cela signifierait-il la mort du jazz qu'on déclame si souvent, la fin d'un jazz *authentique* pour reprendre des termes qui étaient déjà utilisés pour formuler un débat idéologique qui date déjà des années 1930 au sein de la critique de jazz française, dans le sillage du critique Panassié déjà évoqué dans les pages précédentes (cf. les joutes entre les « raisins aigres et les figues moisies »[1]) . Qu'en serait-il alors de tous les musiciens qui continuent de pratiquer ces musiques (et d'en vivre pour certains d'entre eux) résolument comme on le faisait cinquante ou soixante ans auparavant[2] ?

[1] Expressions qui font référence à l'affrontement symbolique entre Panassié, le fondateur de Jazz Hot et ses contradicteurs Charles Delaunay, Boris Vian etc., ces derniers étant les défenseurs du Bop, jazz moderne alors que les premiers considèrent cette forme musicale nouvelle comme un dévoiement du jazz authentique, jazz *hot*, qui incarne à leur yeux la supériorité artistique « nègre ».

[2] La formule « pratiquer la musique résolument comme on le faisait il y a cinquante ans » signifie schématiquement que le vocabulaire musical employé, les « solutions » dont usent les musiciens dans leurs improvisations se situent dans un héritage musical éprouvé, reconnaissable par les musiciens et amateurs de jazz. Cela signifie ne pas faire usage d'éléments véritablement « nouveaux » présentant objectivement des lignes de ruptures avec la tradition.

Ces interrogations nous mènent au constat de l'existence d'un champ jazzistique dominé par la diversité des pratiques : le jazz (ou plutôt *les jazz*) à défaut de toujours bien se porter économiquement, médiatiquement, musicalement (?) se signale aujourd'hui par sa propension à être reconnu et pratiqué dans le monde entier (sa partie urbanisée tout au moins).

Le jazz remplit-il toujours son rôle d'anthropologie musicale en action et accompagne-t-il encore les grandes vagues de protestations comme cela a pu être le cas avec l'émergence du free jazz américain dans les années 60 et celui des collectifs de la *free music* européenne ? Si la musique, en somme, reflète toujours des dimensions de l'existence de ses créateurs et de leurs temps ; dans le jazz, ce qui apparaît au travers de l'improvisation met davantage encore l'accent sur l'instantané du moment vécu par l'improvisateur face à un auditoire. Le musicien improvisateur livre alors *un peu de lui* face à un public, sans possibilité de retour réflexif immédiat sur le moment d'improvisation, sans possibilité de correction, de rectification du moment à peine évanoui, puisque la musique, *elle*, se poursuit. La musique et en particulier la musique improvisée est aussi le *lieu* d'une aspiration à la liberté d'expression difficilement exprimable *ailleurs* et *autrement* que par les sons, sans risquer une censure, une répression immédiate. Si le jazz a mis du temps à être considéré comme un art musical à part entière, en revanche il a été assez rapidement inclus dans l'industrie du spectacle aux États-Unis avec l'âge d'or des orchestres de danse. À présent, on assiste à une raréfaction de la musique liée à la danse et au divertissement jouée par des orchestres interprétant la musique en direct. Cette frange des musiques actuelles passe la plupart du temps par la programmation électronique de sons sur lesquels se superpose généralement une voix aux contours souvent lissés par les logiciels de captation du son et d'enregistrement. Le jazz s'il conserve parfois un caractère dansant sur le plan musical (mais pas nécessairement) est de fait exclu par la masse de production musicale standardisée qui inonde le marché, à grands renfort de clips et d'opérations de marketing. Le jazz apparaît davantage aujourd'hui comme une contre-culture musicale à une forme de médiocrité ambiante, du statu quo des productions standardisées de l'industrie du disque. Ce rôle d'éclaireur permettant les expérimentations les plus variées dans une production globale qui, paradoxalement, n'a jamais été aussi riche et variée[1] mais sous un rapport de force complètement déséquilibré. Le jazz a donc davantage le champ libre aujourd'hui sur le plan de la créativité dès lors que la pluralité des courants commence à être acceptée comme une des particularités même de ce courant. En effet le vaste panel *des* jazz,

[1] Avec l'accessibilité rendue possible par la simplification et la baisse du coût des moyens d'enregistrement numérique, la réalisation d'un disque n'est plus réservée aux groupes phares de l'industrie de la musique.

démontre la maîtrise par nombre d'artistes qui incarnent et animent ce courant, de vocabulaires musicaux qui puisent à la fois dans les musique savantes (musiques anciennes, classiques, contemporaines) que dans le vaste maelström des musiques populaires[1]. Cet éclectisme stylistique, cette virtuosité dans le fait de jouer avec les codes de plusieurs styles musicaux contribue paradoxalement à ostraciser le jazz, en l'éloignant des circuits de la très grande distribution du disque, exception faite de la petite niche qui concerne les amateurs de jazz dans sa composante ouverte à l'expérimentation musicale par opposition à ceux qui préfèrent les aspects musicaux originels du jazz (swing, rythme ternaire, instrumentation typique etc.).

L'étude actuelle du jazz est passionnante en ce qu'elle doit démêler la complexité en termes de positionnement des musiciens de jazz vis-à-vis d'eux-mêmes (des pairs), vis-à-vis de l'industrie du disque, vis-à-vis du secteur du spectacle vivant. Le jazz actuel ne permet pas de discours univoque qui vaudrait pour l'ensemble des expressions. Doit-on considérer le vocable jazz comme une « *définition* » : *définition* au plan musical, quelque chose de fixe dès lors que cette définition a été établie à un moment donné ? Ou bien doit-on considérer le jazz comme une « *description* » : *description* d'un langage ouvert qui se produit dans l'instant durant lequel les musiciens improvisent ? Autrement dit, cette deuxième façon d'envisager le jazz (comme une description) considère qu'il serait dénué de sens de pratiquer cette musique, le jazz, simplement pour coller au plus près et respecter une définition (délimitée) et appuyée sur des critères musicaux issus d'un héritage passé, fusse-t-il brillant.

Aussi, on peut s'interroger sur le passage à l'épreuve du temps de la myriade de productions actuelles qu'on attribue au jazz. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle les disques qui passeront cette épreuve du temps, voire ceux qui seront réévalués favorablement après un laps de temps de « relative incompréhension » seront ceux qui dans une certaine mesure, auront, en tant que disque de jazz, le mieux assuré leur rôle d'anthropologie musicale *appliquée* à leur époque. Le fait d'être représentatif de son temps sans éluder ses dimensions conflictuelles, dans sa sincérité vis-à-vis de l'héritage du passé tout en conservant une attitude d'ouverture à la nouveauté, à l'inattendu, en se tournant résolument vers le temps présent et ce qui va suivre peut-il permettre de passer l'épreuve du temps ? Cette difficulté à dégager une

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alex Ross, *The Rest is Noise : à l'écoute du XXè siècle*, Actes Sud, 2010 qui décrit le XXème siècle comme période propice aux hybridations de toutes sortes, plus ou moins explicites mais représentatives de la pluralité des pratiques musicales de l'époque.

vision globale, claire pour le paysage jazzistique actuel est un défi pour le chercheur amené à arpenter, avec des allers retours fréquents, l'histoire du jazz, en décelant les révolutions discrètes ou tonitruantes, les tentatives de *synthèse du passé* voire de *recréation d'un passé* musical fertile.

Les dimensions anthropologiques du jazz

Dimension anthropologique et culturelle de la musique : quelques fondements théoriques préalables

« L'homme vit dans un univers symbolique. Le langage, le mythe, l'art et la religion sont des parties de cet univers. Ce sont les différents fils qui tissent le filet symbolique, la toile enchevêtrée de l'expérience humaine »

Ernst CASSIRER, *Essai sur l'homme*.

Qu'est-ce que la musique? Qu'est-elle vraiment pour nous ? Qu'admettons-nous comme appartenant à la sphère musicale et qu'y rejetons-nous ? Ces questions nous apparaissent d'une part nébuleuses, et d'autre part assez difficiles à trancher puisque tout un chacun ne peut se targuer de connaître de façon rigoureuse l'ensemble des formes musicales existantes, tout en étant généralement confronté à certaines d'entre elles dans son existence. Communément dans nos sociétés occidentales, l'apprentissage de la musique à travers les leçons dispensées dans une école, façonne notre imaginaire ; s'intéresser à la musique dans le cadre d'une étude universitaire nous semble d'emblée nous voir entrer dans un univers régi par des règles d'écriture, un certain alphabet, en quelque sorte (codification des tonalités, notes, rythmes etc.) : c'est se heurter, au point de vue de spécialistes en la matière. Comment alors, peut-on malgré tout, appréhender un objet *a priori* si insaisissable, en sciences humaines et sociales ? Précisément, parce que la musique reste avant tout un produit de l'activité humaine. C'est une banalité de dire que la musique émerge toujours d'un lieu peuplé d'individus qui vont la produire[1] et l'écouter.

La musique possède un côté volatile, éphémère, fugitif ; elle relève du sensible et n'appartient de ce fait nullement aux spécialistes en mesure de la décoder selon les lois de la théorie musicale en usage. La musique qu'elle soit écrite ou non, prend inévitablement vie grâce à une émission sonore. Ainsi, si l'on dit bien d'une musique qu*'on l'écoute*, nous pouvons arguer que sur un plan strictement technique ou acoustique celle-ci est d'abord

[1] Même si cette production est loin d'être toujours concomitante à sa diffusion : cas d'une musique jouée en direct opposé à la diffusion d'une musique produite et enregistrée à un moment donné et diffusé à un auditeur (radio, lecture d'un CD par exemple) postérieurement.

entendue. L'écoute correspond au stade ultérieur du filtrage culturel où l'acteur en présence, prend conscience que le flot sonore qu'il perçoit par l'ouïe peut être « rangé» à l'intérieur du concept – socialement consacré – de *musique*. Toute émission sonore musicale convenablement perçue : volume sonore suffisant pour rendre l'émission audible (que l'on peut définir scientifiquement par une échelle des fréquences), fait d'être suffisamment proche de la source pour l'entendre ; ou encore, l'absence d'interférence entre deux sources sonores au statut culturel différencié[1] encoure une prise de position, une réaction de l'individu qui l'entend. Ainsi, un individu issu d'une des sociétés que les premiers ethnologues ont qualifié de primitive ou d'exotique, s'il est confronté, à son insu – par un concours de circonstance que nous pouvons imaginer – à l'émission d'une musique d'opérette va pouvoir réagir, formuler dans sa culture un jugement sur ce qui lui a été donné d'entendre. À l'inverse, un individu, habitué des salles de concert ne pourra pas être indifférent, par exemple, aux battements de tam-tam effectués par un griot d'une communauté villageoise africaine. À cet égard, M.J. Herskovits a une formule tout à fait claire pour signifier la relativité d'*un* jugement par rapport à *une* culture: « Les jugements de valeur sont *relatifs*, par rapport au cadre culturel dont ils émanent » (Herskovits, 1967 : 54). Jean-Jacques Nattiez, musicologue est, lui aussi, bien conscient de l'interdépendance entre les musiques et le milieu culturel dans lequel elles naissent puisqu'il y consacre toute une partie intitulée « Musiques et cultures » dans son ouvrage *Fondements d'une sémiologie de la musique*[2]. Évoquant la distinction opérée couramment entre *musique* et *bruit* ce dernier pose clairement le débat : « Le problème de la séparation musique-bruit dans la musique du XXè siècle montre bien la mobilité des interprétants qui séparent musical et non musical », il précise encore : « Le problème se complique lorsqu'on passe d'une situation intra-occidentale aux musiques de tradition orale. » (Nattiez, 1975 : 82)

Les réflexions de ce musicologue se rattachent, ici, à la conception *Maussienne* de *fait social total,* Marcel Mauss préconisant d'ailleurs d'établir et d'étudier les « rapports des arts musicaux avec les autres arts et avec toutes les autres activités sociales. » (Mauss, 1967 : 109)

---

[1] Prenons le cas d'une musique d'un violoncelliste exécutant sa partition dont les sons qui s'échappent de son instrument rentreraient en compétition sur le plan acoustique avec le bruit d'une perceuse d'un ouvrier qui travaille dans la même pièce. L'auteur de ces sons de perceuses n'a pas l'intention de susciter une émotion par des sons dont il considèrerait pleinement la valeur musicale intrinsèque. Cela perturbera l'écoute des auditeurs socialement intégrés

[2] Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10 / 18 UGE, 1975.

« Dans un contexte culturel donné, la musique est rattachée à des pratiques connexes selon un découpage qui n'est pas nécessairement celui de la grande majorité des Occidentaux. » (Nattiez, 1975 : 82). Pour l'étude dans les *sociétés autres* que celles que nous connaissons en Occident : « On serait bien en peine de dire, quelle que soit la population envisagée, où commence pour elle la musique et où elle finit, ni quelles frontières marquent le passage du parler au chanter », nous rapporte l'ethnomusicologue Gilbert Rouget[1]. À cet égard, en nous appuyant toujours sur les remarques de Nattiez, certaines sociétés ne font pas usage d'un mot équivalent à notre terme de « musique »:

> « Il n'y a pas de mot, en *inuttitut*, pour désigner ce que nous entendons par musique, et il semble bien que le *concept* de musique comme tel soit absent de leur culture. Le mot *nipi*, qui inclut des faits que nous désignons par le terme « musique », est beaucoup plus général puisqu'il englobe aussi bien le bruit que le son de la voix parlée. Dans ce que nous considérons *a priori* comme de la musique, les Inuit pratiquent principalement les chants de danse à tambour et, dans une région plus limitée de l'aire culturelle inuit, le *katajjaq* que nous appelons aujourd'hui 'jeu de gorge'. Musique, le *katajjaq* ? Du point de vue occidental, certainement, puisque nous en avons fait un disque, primé de surcroît par une académie tout à fait reconnue. (…) Dans la pratique sociale des inuit, *le trait qui domine* cette forme symbolique complexe, c'est le jeu, puisque le principe de l'exécution consiste dans la répétition par deux femmes, et avec décalage, d'un motif bref, jusqu'à ce que l'une des femmes soit obligée de s'arrêter, soit par essoufflement soit par dérapage vocal. Il y a une gagnante et une perdante. (…) C'est bien parce que la musicologie voit dans le *tayil* et le *katajjaq* des particularités passionnantes dans le champ du musical, qu'elle est capable de décrire la spécificité sonore de ces genres, mais c'est aussi en tenant compte des fonctions, ici généalogiques, là ludiques, de ces manifestations qu'on comprend leur spécificité culturelle. En d'autres termes, *il faut projeter sur l'analyse de niveau neutre*, c'est-à-dire sur les configurations sonores immanentes, les *découpages culturels* que l'enquête ethnographique est, seule, capable de dégager. » (Nattiez, 1975 : 84 et 88). En clair : « nous sommes condamnés à un dialogue entre la culture étrangère et celle du chercheur »[2].

Marcel Mauss affirmait déjà une conception de l'œuvre outrepassant de loin le champ artistique de par sa sphère d'influence dans la vie quotidienne ; il nous dit à cet effet : « L'œuvre d'art, l'œuvre musicale, occupent une place beaucoup plus grande dans les sociétés exotiques que chez nous. Ces arts offrent une importance à la fois sociale, artistique, psychologique et même physiologique : un Arunta qui perd son *corroboree* perd son âme et sa raison de vivre, il se laisse mourir. » (Mauss, 1967 : 110). Pour Mauss d'ailleurs, cette conception totalisante de la vie sociale dans laquelle sont englobées les pratiques afférentes à la musique n'est pas applicable d'un point de vue méthodologique, aux seules sociétés exotiques puisque, selon lui, la vie sociale et la musique sont traversées par des formes communes. En particulier, la *rythmique* qui est une caractéristique essentielle de la musique se trouve être une notion qui *fait sens* dans la vie quotidienne. Ainsi parle-t-on effectivement de rythme *du travail*, de *rythmes scolaires* etc. :

---

[1] Cité in J-J Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10 / 18 UGE, 1975. p 82.

[2] C. Geertz, cité *in* Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10 / 18 UGE, 1975. p. 89.

« Les formes de la vie sociale sont en partie communes à l'art et aux art musicaux : rhétorique, mythologie, théâtre pénètrent toute la vie d'une société. Enfin, importance du rythme : le travail dérive du rythme plus encore que le rythme du travail (cf. Bücher K. *Arbeit und Rythmus*. Leipzig, 1902.). L'homme est un animal rythmé ». (Mauss, *Ibid.*)

Les séparations qui s'opèrent entre les arts, se font sous le coup d'un arbitraire culturel qui fonde leur légitimité sociale et donne lieu à des catégorisations.
L'étude du *musical* présuppose de tenir compte de toutes les formes sonores qui en présentent les traits, en les interrogeant et resituant dans le contexte dont ils émanent. La musique ne saurait alors être envisagée comme une totalité en soi ni un point d'aboutissement pour l'activité humaine. En créant une œuvre musicale, l'individu pose un acte à évaluer au regard de sa situation au sein d'un groupe et de la *signification sociale* de cet acte. Aussi, selon Nattiez, n'y a-t-il pas « LA musique, mais LES musiques, et même, des phénomènes musicaux. » l'auteur, de poursuivre : « Le passage du substantif 'musique(s)' à l'adjectif 'musical' nous paraît fondamental et révélateur : il permet de quitter le terrain d'une totalité conçue à tort comme unique, pour reconnaître dans tout un ensemble de phénomènes sonores des aspects considérés comme musicaux. » (Nattiez, 1975 : 87). Suivant cette conception, la musique telle que nous la connaissons n'est pas *l'archétype de la musique*, elle est une forme de musique, fruit d'un héritage culturel de fond, ayant présidé à son développement comme forme expressive de cette société. Sur la relativité des modalités d'expression musicale, Mauss ne dit guère autre chose que Nattiez :

> « Notre musique européenne est un cas de la musique, elle n'est pas *la* musique. Il faut donc abandonner la notion que la gamme majeure est la gamme typique et abandonner la notion qu'il existe des gammes radicalement hétérogènes à la nôtre ; notre gamme n'est qu'un choix parmi des gammes possibles, qui portent des caractères communs et des caractères différenciés » (Mauss, 1967 : 112).

De son côté, M.J. Herskovits, sur la question esquissé par Mauss de l'*harmonie* et des gammes *occidentales* réaffirme à son tour le primat du relativisme culturel attaché aux phénomènes musicaux :

> « Supposons que nous voulions savoir si ce don d'identifier une note est inné, présent dans des proportions variables mais faibles, d'individus en diverses sociétés. La difficulté apparaît tout de suite dès que l'on découvre que peu de peuples ont des gammes fixes et que nous sommes les seuls à avoir la notion de l'oreille juste. Ceux qui vivent dans des cultures ne possédant pas d'instruments fidèles ou accordés mécaniquement peuvent fort bien apprécier des notes qui varient jusqu'à un quart de ton. Quant aux types de gamme, de progression modale et de convention musicale, le nombre de systèmes, toujours dans leurs limites, est infini. » (Herskovits, 1967 : 56).

On voit bien ici, que ce qui est parfois appelé « l'oreille absolue » dans les sphères musicales et que Herskovits nomme lui « l'oreille juste » ne peut être discuté ou évalué d'une quelconque façon si l'on n'a pas, au préalable, compris le système dans lequel s'applique la notion de justesse des notes.

Herskovits, en outre, pose une belle formule qui, définissant la culture, rappelle le caractère *essentiellement symbolique* qui préside à l'usage des objets, à la création de formes musicales, par exemple. Il laisse ici apparaître, dans sa définition de la culture, l'influence majeure qu'a exercée chez lui la pensée du philosophe Ernst Cassirer qu'il cite d'ailleurs régulièrement :

> « Au lieu de traiter avec les choses mêmes, l'homme en un sens ne cesse de converser avec lui-même. Il s'est à un tel point enveloppé des formes linguistiques, d'images artistiques, de symboles mythiques et de rites religieux qu'il ne peut rien voir ou connaître sans l'intervention de cet intermédiaire artificiel. » (Herskovits, 1967 : 17)

Je vais, à présent, définir mon terrain d'investigation autour des phénomènes musicaux afro-américains, en essayant d'envisager la complexité qu'offre une telle recherche et l'aspect signifiant de ces phénomènes tels que l'anthropologue – avec son appareillage conceptuel – cherche à les appréhender.

Définitions d'un objet d'étude : les musiques afro-américaines, un objet rétif à l'analyse anthropologique ?

L'*objet* qui m'intéresse, et que je vais tenter de définir en tenant compte de la spécificité de mon affiliation disciplinaire en anthropologie prend pour cible les phénomènes des musiques afro-américaines, nés aux États-Unis mais qui se développèrent progressivement en Europe, tout en jouant, en outre, un rôle diffus mais certain dans l'émergence de nouvelles expressions musicales.

L'emploi du qualificatif musiques « afro-américaines » trahit d'emblée une forme d'ambiguïté : celle d'une double appartenance du phénomène. L'interrogation porte sur la possibilité, pour un phénomène culturel de demeurer « africain » et *en même temps* « américain » ? Autrement dit, ce questionnement de départ, d'apparence très schématique doit m'amener à saisir les implications de cette association des termes « afro » et

« américain ». Dans la mesure où je porte ici mon intérêt sur des musiques (et les activités sociales qu'elles mettent en jeu) connues largement pour s'être développées de manière originale sur le sol des États-Unis, il apparaît raisonnable, dans un premier temps, de parler de phénomène *intra*-américain.

La querelle épistémologique qui traverse parfois un objet d'étude anthropologique de type hybride (objet avec des éléments culturels, aux origines et aux processus de transmission divers), allant par exemple jusqu'à discourir sur le pertinence d'un terme/concept comme le *métissage culturel* plutôt que celui de *syncrétisme* et inversement, m'apparaît assez peu féconde pour les expressions culturelles qui nous intéressent ici. En effet, parler de musique « métissée » laisse entendre pour l'expression musicale ainsi décrite, que son existence proviendrait du résultat non équivoque de la rencontre de deux identités *distinctes*, qui aurait abouti au final, à la formation d'une identité *essentiellement métisse*, en quelque sorte « médiane ». Par ailleurs, conférer aux différentes musiques afro-américaines le statut d'expressions culturelles *syncrétiques* relève d'une conceptualisation qui surestime sans doute, le caractère stabilisé d'expressions musicales qui ne correspondent pas à des synthèses définitives de plusieurs systèmes musicaux antérieurs mais bien à des constructions « originales » qui s'enrichissent aussi sous l'effet d'un processus évolutif et cumulatif.

Les développements de certains genres musicaux afro-américains (le blues, le gospel, le jazz) sont issus de métissages et de développements parallèles. On pense par exemple au blues dont on peut juger l'origine antérieure au jazz : dans sa forme rurale issue des chants de travail. Néanmoins, la consolidation du courant du jazz n'a pas amené à la disparition du blues comme genre musical mais plutôt au dévoilement de deux voies parallèles issues d'un même terreau. À cet égard, les rapports qu'entretiennent le jazz et le blues apparaissent comme éminemment passionnants de par la multiplicité des points de vue possibles pour examiner cette question : aspects musicologiques du blues, aspects culturels liés à l'identité afro-américaine, aspects politiques liés aux luttes et revendication de la communauté noire aux États-Unis. L'évolution de la tradition musicale afro-américaine dans son entier débouchant sur l'émergence sur la scène musicale américaine de nouveaux styles. En outre, ces développements musicaux font évoluer, en parallèle, *la langue* : en créant de nouvelles catégories sémantiques, en changeant concurremment les codes musicaux et les usages culturels, ce qui ne renvoie nullement à une quelconque *dissolution* à laquelle peut maladroitement faire penser le terme de syncrétisme (dès lors qu'on l'emploierait par exemple pour comparer des styles musicaux afro-américains résolument différents).

Bien au contraire, c'est par la conscience réflexive d'une culture musicale africaine originelle, pour partie évanouie par l'entreprise ethnocidaire – plus ou moins intense selon les endroits – des maîtres envers les esclaves dans les plantations du Sud des États-Unis, que les Noirs des États-Unis en sont venus à développer des formes d'expressions dont la contemporanéité, l'actualité pressante (et non le primitivisme) se dote d'une acuité toute particulière dans la période de ségrégation qui suit l'abolition juridique de l'esclavage (1865), conséquente à la guerre de Sécession (1861-1865). L'officialisation par la cour suprême, en 1896 d'une « séparation des races » (« sous réserve qu'elles se voient offertes des commodités égales », formule des plus ambiguë !), va placer l'homme Noir dans une position de rival pour la population blanche – dans un sentiment de revanche général, animé par un racisme d'une grande violence –, marquant la fin de toute sorte de « bienveillante condescendance » à l'égard des anciens esclaves (Fanelli, 1989 : 13-15).

Comme le résume bien André Fanelli dans son ouvrage consacré au Blues : « La ségrégation, en enfermant la communauté noire dans un immense et hermétique ghetto, va contraindre cette population à générer en son sein et d'elle-même une culture qui lui sera propre en ce sens qu'elle brassera en une alchimie intime et dense, *l'héritage africain toujours présent et le matériau blanc omniprésent certes mais revu et corrigé.*[1] » (Fanelli, 1989 : 14)

Sous cet angle, on comprend mieux ce qui a fondé les possibilités au déploiement tout à fait considérable, d'expressions musicales, finalement proprement noires-américaines, musique d'un « peuple »[2], en tant qu'*il* constitue une unité sociologique – délimité de fait par une ségrégation raciale et sociale imposée. Aussi, l'africanité des musiques afro-américaines – ou noires-américaines, donc – vient aussi d'une *conscience* qu'à la suite de Paul Gilroy[3] je qualifierai de « diasporique », en tant qu'elle revendique une ancestralité africaine et révèle un processus d'acculturation contraint.

La situation se complique, pour ainsi dire, lorsque ces expressions musicales qui étaient clairement délimitées, propres à une communauté – communauté élargie il est vrai, mais « rassemblée » autour de cette commune « diasporicité » – pénètrent l'ensemble d'une société multiculturelle. Ainsi, le contenu des expressions musicales se voit de ce fait remanié, donnant lieu à l'émergence d'importantes « nuances » ou variantes qui deviennent un objet

[1] C'est moi qui souligne, au moyen des *italiques*.

[2] D'où l'expression pertinente, à mon sens, du titre français de l'ouvrage de LeRoi Jones, *Le peuple du Blues*, Paris, Gallimard, , (Coll. Folio), 1997, [Titre original : *Blues People*, 1963].

[3] Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Kargo, 2003. [*The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, 1993].

d'étude passionnant pour le musicologue et l'ethno-musicologue, lequel aborde les divers phénomènes s'offrant à lui, d'une manière comparatiste, qui requiert une bonne connaissance des environnements respectifs dans lesquels ces formes musicales voient le jour ou sont reproduites. Jean Jamin et Patrick Williams, dans un article où ils inventorient, en quelque sorte, les défis de l'anthropologie devant l'objet « jazzistique », rappellent la situation initiale des débuts du jazz, rompue selon eux, par l'avènement des enregistrements en studio et du commerce de ces enregistrements avec l'irruption du disque :

> « Avant d'être enregistré, le jazz n'aurait pu être que la musique d'une communauté, d'une ville, d'une époque – à peine une époque, quelques années… Une musique liée à des lieux, des hommes, des circonstances, c'est-à-dire exactement le genre d'objet qu'aime étudier l'anthropologie. » (Jamin, Williams, 2001)

On touche ici au problème du découpage des savoirs par les *ethno-sciences*[1] auquel se heurte les phénomènes des musiques afro-américaines nés aux États-Unis, non seulement en raison d'une diffusion plus large de musiques d'origines noires (avec parfois une forte « dilution » dans le contenu des expressions, mais pas nécessairement et à des degrés variables, ce qui complique encore la saisie du phénomène) dont la fixation sur le disque détient une large part de responsabilité dans ce processus, puisque la commercialisation de la musique si elle est un médium de communication donnant une existence sociale plus forte à une musique (permet d'en faire entendre les valeurs au dehors d'une seule communauté), lui fait courir le risque de « perdre son âme » en cherchant à plaire, en empruntant des chemins qui étouffent le « souffle » initial.

De la même façon si on se restreint à une définition plus ancienne de l'anthropologie ou de l'ethnologie comme discipline spécialisée, exclusivement, dans l'étude du « lointain » et des peuples jadis qualifiés de « primitifs » (unités aujourd'hui plus volontiers, et à juste titre, qualifiées de « sociétés traditionnelles »), les différentes branches des musiques afro-américaines posent problème au chercheur, en raison de l'aspect « trans-culturel » que traduit leur existence même. Le jazz, dans sa forme urbaine, comprend une *conception*, une *diffusion* et une *réception* qui ne se font plus à l'intérieur et sous la férule d'*une* culture locale recentrée sur elle mais plutôt à l'aune d'un bricolage identitaire qui porte en lui l'aspect conflictuel de la vie sociale où cohabitent plusieurs sous-cultures. On voit ici plus clairement en quoi cet objet peut sembler se dérober à une analyse de type anthropologique. « Ainsi dédoublé

[1] On trouvera une réflexion brillante sur ce thème dans le copieux ouvrage de Philippe Descola, *Par-delà nature et culture,* Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 2005, pp. 124-125.

[*musique de l'instant + fixité du disque]* le jazz ne serait plus un *objet naturel* de l'anthropologie » (Jamin, Williams, 2001) ; les auteurs de l'article cité poursuivant en affirmant que le jazz est lui-même, à sa façon, une sorte *d'anthropologie* : d'où l'usage du néologisme de « jazzanthropologie » pour titre de l'article.

Ce travail de thèse qui dégage la perspective d'une musicalisation du monde à travers la pratique du jazz – forme d'anthropologie appliquée qui devient pour le chercheur un fabuleux analyseur du conflit –, se situe dans l'héritage direct du programme de recherche initié par ces deux auteurs sus-mentionnés pour leur leur concept et itre d'article « Jazzanthropologie ». Aussi, en dépit de la complexité certaine de l'objet, ce dernier me semble mériter un intérêt tenace de la part de la discipline anthropologique, à condition que cette dernière ne se perde pas à vouloir refouler les dynamiques du changement, à vouloir conférer à la permanence, ou à une stabilité relative une valeur positive en elle-même, en usant inadéquatement du concept d' « authenticité » qui servirait alors à mesurer – mécaniquement et de manière fallacieuse – le degré de « dépérissement » d'une culture, en raison d'éventuels remaniements de la tradition. Je me range ainsi au mot de J. Jamin et P. Williams, qui mettent en exergue le destin singulier du jazz, cette émanation de la culture afro-américaine qui si elle est, probablement, moins porteuse aujourd'hui d'un mouvement social fort et agissant (c'est là une autre vaste problématique que d'interroger, à travers le temps, la portée de ces expressions culturelles qui peuvent quelque peu s'amoindrir, au profit d'autres – le rap ?) a néanmoins une existence qui s'étend, de très loin, au-delà de son espace spatial et temporel initial :

> « Il [le jazz] circule de villes en villes, de boîtes en boîtes, de scènes en scènes, (à présent de festivals en festivals), s'y ravive ou s'y incruste pour créer de nouveaux courants, manifestant une prodigieuse capacité de remise en cause, de sorte qu'à chaque génération de musiciens c'est le terme jazz vu là aussi comme une fausse identité, et le phénomène artistique qu'il recouvre, qui sera questionné. En ce sens, le jazz n'est pas – n'est plus – une musique ethnique, quand bien même se serait-il renouvelé au sein de quartiers, de groupes ou de communautés aisément identifiables (…). En somme, le jazz comme « art du faux-semblant » (mais tout art ne l'est-il pas ?), alors que la plupart de ses commentateurs ont mis l'accent sur son authenticité qu'on qualifia naguère de raciale et qu'on dirait aujourd'hui ethnique ou culturelle. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette musique et qui, à lui seul, eût justifié que des musicologues, ethnomusicologues ou ethnologues s'y intéressassent plus qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent ». (Jamin, Williams, 2001)

Pour schématiser, on peut dire du jazz qu'il a d'abord été une expression « populaire » noire-américaine, souvent mal connue du reste de la population et ignoré du champ scientifique – et *a fortiori* des sciences sociales encore inexistantes puis balbutiantes – avant d'être mythifié et traité davantage comme un objet fantasmatique par des critiques et écrivains

européens notamment, et cela en dépit de l'intérêt réel de certains ethnologues[1] pour cet art. Entre ces deux moments, on pourrait parler d'une ellipse, qui devrait suffire à légitimer les travaux à vocation scientifique, qu'ils soient musicologiques ou anthropologiques, sur ce type de sujet. On trouve néanmoins une littérature abondante (en raison justement de l'accession du jazz au statut de « mythe vivant »), qui nous livre des informations importantes, toutes sortes d'analyses (dont certaines sont nullement dénuées d'une pertinence et témoignent d'une véritable « qualité d'observation ») qui nous apprennent à la fois des données sur l'existence propre du phénomène, au moment de sa description et en même temps nous livrent l'esprit et les valeurs qui animaient les divers auteurs d'une période historique à l'égard de cet art. Ce sont toutes ces parcelles de discours, restituées, autant que possible, dans leur contexte d'énonciation, une partie de ces « fragments discursifs » dont je proposerai ultérieurement une ébauche d'analyse. La partie à venir entend démontrer la possibilité d'une anthropologie des phénomènes musicaux, entendus comme des phénomènes socio-culturels. Une semblable démarche n'entend donc pas réfléchir directement et de façon autonome sur le phénomène musical *stricto sensu* qu'est la composition dans sa structure harmonique ou l'étude de la substance sonore, pas plus qu'une *critique musicienne* de sa réalisation technique, domaine pour lequel le musicologue est bien mieux outillé que l'anthropologue, bien que ce dernier dispose d'une « oreille » et soit plus ou moins au fait des théories et méthodologies scientifiques de ses « collègues » musicologues et ethno-musicologues, ce qui j'en conviens s'avère une richesse pour l'anthropologue (de même qu'une preuve d'ouverture, associée à sa conception totalisante du savoir). En revanche, l'interprétation musicale est toujours vécue, et s'avère toujours « agencée socialement », selon certains codes, ce qui fonde la possibilité d'une *anthropologie des arts musicaux* ayant pour mission de porter un regard sur les pratiques musicales (dimension corporelle de l'interprétation musicale, dimension scénique etc.), sur les discours et représentations sociales associés au faisceau d'activité qu'implique *la musique*, et l'environnement social et culturel qui entoure ces pratiques.

[1] Notamment André Schaeffner, Michel Leiris, ou encore Georges-Henri Rivière.

Les phénomènes musicaux comme *analyseur* des relations entre les groupes sociaux. Le cas du jazz et des musiques afro-américaines

Pour une compréhension anthropologique du phénomène : dimensions historiques, culturelles et, sociales

« L'imaginaire, c'est bien plus que l'imaginaire. Cela engage l'existence de l'homme sur tous ses plans et à tous ses niveaux. (...) L'homme qui questionne l'expression artistique s'est montré plus soucieux de chercher des préceptes, de fixer des normes, de répéter des modèles, de mesurer des effets que de comprendre et d'examiner réellement la totalité des faits qui compose l'expérience imaginaire dans son ensemble. »

Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*

Une « recherche qui tenterait de retrouver les formes de l'enracinement de l'imaginaire dans notre existence collective » telle est le programme scientifique dressé par Jean Duvignaud dans son *anthropologie de l'art* (Duvignaud, 1973 : 10). C'est dans cette perspective que l'art, et les expressions musicales peuvent être appréhendés de manière dynamique, c'est-à-dire en dévoilant le mouvement existentiel dans lequel l'art – entendu comme un déploiement de l'activité créatrice humaine – se réalise et s'achève en formes, quelles soient sonores, picturales, etc. De ce point de vue, ce n'est rien de moins que l'ensemble de la vie sociale qui doit mobiliser l'attention de l'anthropologue de l'art, qui tente de comprendre les dimensions symboliques impliquées dans l'activité artistique. Ces dimensions symboliques, imaginaires sont divulguées dans les motivations et savoirs faire de l'artiste, en tant qu'il est un *acteur* inséré dans une trame sociale, disposant d'une culture mais, à qui il reste une certaine latitude dans la façon de développer des *formes* dans lesquelles apparaît, au final, un « imaginaire » singulier qui entraînera nécessairement des interprétations divergentes. De ce fait, l'homme confronté à l'art, ne peut éviter une mise en épreuve de son « moi » qui tient au questionnement moral que suscite la dimension du sens mis dans l'œuvre :

> « (…) quand il a composé une œuvre, l'artiste paraît y inclure une communauté invisible, un fantôme de société », nous dis encore J. Duvignaud (1973 : 10).

Cette perspective anthropologique large (qui ne se borne pas à l'examen du champ artistique « officiel »), postule l'existence d'un besoin chez l'homme, d'une activité créatrice dans sa vie sociale.

Cette dimension créatrice peut s'exprimer dans diverses activités banales de la vie quotidienne ; par exemple, sous un mode résolument ludique. Elle peut également s'exprimer dans des formes reconnues comme artistiques, dans une pratique collective (la musique par exemple) ou plus personnelle (la peinture sur chevalet par exemple). Schématiquement on distingue au moins deux types d'art : *celui* qui se donne à voir (à sentir, à entendre etc.) *en train de se faire* sous la forme d'une représentation sociale, et les arts qui recourent à l'exposition d'un travail « fini », par l'intermédiaire d'un objet, point d'aboutissement de l'ensemble des compétences de l'artiste.

Si on a souvent défini l'artiste abusivement comme un individu isolé (sous l'influence de la théorie du *génie kantien*), soustrait à toute norme sociale, l'écueil inverse revient à nier l'existence de *l'œuvre*, dans l'autonomie recherchée pour *elle* par son auteur, *en la réduisant littéralement à la société* pour reprendre les termes de J. Duvignaud :

> « Pour éviter certains malentendus, peut-être faut-il rappeler qu'il ne s'agit pas ici de réduire l'œuvre à la société, mais de comprendre comment les sociétés (à toutes les échelles) peuvent devenir créatrices, susciter des individus novateurs et inventer des formes. Cela veut dire à la fois que l'expérience imaginaire est un aspect de l'expérience commune orientée vers le possible et que nous appelons « arts » ou « genres » des disciplines séparées et arbitrairement disjointes. » (Duvignaud, 1973 : 5)

Pour revenir plus en détail sur la question qui nous occupe de l'appréhension des phénomènes musicaux, on peut dire ici des théories réduisant la musique à la société qu'elles pourraient rentrer globalement dans le moule de ce que J. Cheyronnaud appelle « la théorie du reflet » dont il effectue la description suivante :

> « Pour apprivoiser cette musique indocile [l'auteur parlant ici de l'objet « musique » en général], on a pu aussi lui appliquer la théorie du reflet. Elle devient alors un écran où se donneraient à entendre les croyances partagées, les représentations collectives, les identités ethniques dont elle serait le symbole sonore. Sans densité propre, elle se contenterait de renvoyer aux valeurs et aux significations qui l'instituent en support de leur expression » (Cheyronnaud, 1997 : 382)

Trop souvent, la notion d' « Art » fait référence à la mise en avant de « formes de la création humaine » arbitrairement créditées d'une position sociale estimable en vertu des discours, et de la réputation favorable ayant découlé du « travail » des agents de légitimation de la valeur artistique dans l'espace social que Howard S. Becker appelle « les mondes de l'art » (Becker, 1986). L'anthropologie, parce qu'elle s'interroge sur le sens des actions des individus, aux

dimensions symboliques de leurs actes, ne saurait reprendre une hiérarchie des valeurs artistiques construite par des collectifs qui ont, bien sûr, des intérêts particuliers dans la valorisation d'une quelconque pratique artistique. La science anthropologique se doit d'éviter, à tous prix, de professer des jugements de valeurs d'emblée négatifs sur des activités artistiques qui ne jouissent pas d'une reconnaissance institutionnelle ou d'un regard bienveillant de la part des critiques issus des mondes de l'art. Reprendre cette hiérarchie de la valeur des arts qui serait nécessairement corrélée à leur prestige social et la plaquer dans l'analyse anthropologique, accrédite la thèse d'un patrimoine commun (celui des élites) qu'il serait souhaitable de connaître. L'idée sous-jacente que « les classes ou les groupes, traditionnellement exclus de la vie artistique, doivent s'éduquer pour trouver dans les arts reconnus un accroissement d'être. » (Duvignaud, 1973 : 5) est à la racine d'un risque d'uniformisation de la culture et d'une absorption des cultures en une seule (la mondialisation, dans sa dominante économique), celle d'un déni de l'altérité, « idéologie (…), que qui ne remettent jamais en question la validité du système des valeurs acquises, mais seulement l'accès des couches défavorisées à ces valeurs ! » (Duvignaud, 1973 : 5). Ainsi à une vision esthétisante qui fige un objet artistique fruit d'une vitalité sociale, du déploiement d'un imaginaire, je préfère, en étant fidèle à l'orientation tracée par Duvignaud, poursuivre une analyse cognitive de l'art[1] – en tant qu'elle cherche à saisir l'ensemble des significations et valeurs mises en jeu dans l'activité artistique, n'oubliant pas que derrière l'esthétique *se cache* une éthique, bien qu'elle tend le plus souvent à se dérober à un décryptage spontané et évident de cette éthique ou « esprit » sous-jacent. Cette perspective prend une acuité toute particulière lorsque le chercheur s'attache à saisir, sans préjugés initiaux, des modes d'expression qui, à l'instar du Blues marque la conscience d'une oppression d'un peuple et d'une négation de sa culture dans son ensemble ; la musique est ici un moyen symbolique – par l'entremise d'un imaginaire – de donner sens à une réalité vécue dans la douleur (l'esclavage, le travail forcé, puis la ségrégation raciale etc.) en réinvestissant pleinement une position d' « acteur ». En outre, J. Duvignaud précise de manière opportune :

« Cette expérience peut ne pas ressembler à ce que nous nommons « arts ». D'ailleurs, certaines manifestations ont existé – contes, marionnettes, chants, mélodrames, etc. – que la littérature ou

[1] Réflexion appuyée par Esther Pasztory dans son ouvrage *Thinking with Things. Toward a new vision of Art*, Austin, University of Texas Press, 2005. Elle y défend une approche qui s'intéresse à ce que l'art peut "donner à penser", (reconnaissant sa dette à l'égard de l'oeuvre de R. Barthes), afin d'appréhender les « choses » (c'est son mot) sans borner son regard aux seuls « objets d'arts » ainsi *catégorisés*.

l'idéologie académique ont réduites au « folklore » ou simplement édulcorées. La création est plus vaste que les arts particuliers… » (Duvignaud, 1973 : 6)

Dans cette perspective, un détour par le Rap et le mouvement Hip Hop fait sens. Musique née dans les « ghettos » noir-américains au début des années 1980, le rap a d'abord été un art de rue très confidentiel et peu reconnu et qui c'est petit à petit fait une place *sur scène* et dans l'industrie du disque, aux États-Unis et ensuite en Europe. À l'instar du Blues, le rap a porté *dans sa musique* une critique sociale acérée, décuplée par la violence des mots et un mode d'énonciation (le *flow*[1]) qui traduit explicitement l'engagement et la véhémence du propos. Là où le jazz se donne à voir et à entendre comme « art du faux-semblant » (Jamin, Williams, 2001), le rap entend plutôt heurter l'auditeur, le sortir de ses routines auditives en déployant un imaginaire s'inspirant de l'univers social urbain de ces faiseurs de rimes. Le rap s'accommode mal de la classification propre à la tradition occidentale qui oppose chant et poésie, alors qu'il est, en quelque sorte, une forme d'art vocal qui « va au-delà de la parole, en deçà du chant » (Bardin, 1990 : 26). Max Roach, célèbre batteur, un des Jazzmen qui a le plus ostensiblement imprégné sa musique d'une dimension revendicatrice pour les Droits de la communauté noire aux États-Unis (citons entre autres ces albums : *We insist ! Max Roach's Freedom Now Suite* [1960] et, *Speak, Brother, Speak !* [1962] aux titres éloquents), déclare au cours d'une interview, en 1986 :

> « Ces jeunes ont tous du talent, mais pas d'instruments, alors ils ont commencé à faire du rap. Ces gamins n'ont jamais été en contact avec des poètes ou des dramaturges à l'école. Ils riment d'eux-mêmes. Ils ont inventé leurs propres sons et leurs propres mouvements. » (Max Roach *in* Bardin, 1990 : 27).

On voit en effet, des convergences rythmiques dans la pulsation du jazz et du rap, une façon de se réapproprier la tradition musicale afro-américaine qui se manifeste dans le rap, par le *sample*[2] de tubes de Soul, d'airs de jazz etc., s'inscrivant dans une démarche artistique nouvelle et profondément singulière. Ainsi, en dépit de l'autonomie de chacun des courants (historiquement « ancrés »), on peut voir apparaître des convergences, par exemple entre les *jam-sessions* (« bœufs », en français), sessions où des jazzmen exercent collectivement leur pouvoir d'improvisation dans l'intimité de petites formations (parfois appelée *combo*) et, les

[1] C'est-à-dire le débit de parole « lancé » par le rappeur ; en français, littéralement le flux de parole.

[2] *Sample* : terme anglais qui désigne un échantillon musical ou sonore, réutilisé en dehors de son contexte originel, pour l'intégrer à une composition musicale.

joûtes oratoires des *rap-battle* où s'affrontent des rappeurs (MC's[1]), en ajustant au substrat rythmique (*beat*) des paroles rimées, souvent sarcastiques ou humoristiques dans un comparable élan d'improvisation. Christian Béthune, dans un de ses articles (Béthune, 2004) relève à sa manière cette convergence, dans sa vision du Jazz comme une « oralité seconde ». Cette définition du jazz comme *dialogue entre des instruments* ou entre des « personnages sonores » (Jamin, Williams, 2001) est signalée dans beaucoup d'analyses des premiers commentateurs du jazz, frappés par un traitement sonore, consistant à « faire chanter les instruments comme la voix humaine, technique qui, à elle seule, suffirait à distinguer le jazz des autres musiques », selon Hugues Panassié[2]. Il en va de même de l'art du *Human Beat Box* (« Boîte à rythme humaine »), issu de la pratique du rap de rue, mais qui est aujourd'hui *récupéré*, en étant inclus, par bribes, également dans des chansons de variété.

Une approche anthropologique holistique permet d'appréhender la musique comme une expression constitutive d'une culture, dans sa densité même, en s'intéressant aux dimensions existentielles de son apparition, sans pour autant réduire la musique à la société. En tant que langage autonome, mode symbolique auto-suffisant, l'expression musicale se trouve là aussi réduite, car amputée du socle des valeurs humaines qui lui sont congruentes, de sorte que :

> « Langage ou miroir, la musique est ainsi réifiée et figée parce que extraite du cours ordinaire de l'histoire. Code quasi linguistique ou répertoire d'œuvres ramené à quelques singularités stylistiques, elle surplombe les pratiques et se fait indépendante de ses contextes d'effectuation. Ses traits sonores isolés, durcis, mis « hors temps » sont alors rabattus directement sur les structures sociales qu'ils doivent refléter. Soumis à cette cure d'amincissement drastique, les actes musicaux finissent par n'avoir plus que la transparence d'épiphénomènes symboliques sans causes, effets ni dynamiques propres. ». (Cheyronnaud, 1997 : 382)

Ce sont ces écueils que nous tentons d'écarter en restituant autant que possible, selon l'approche imaginée par Jean Duvignaud, l'enracinement imaginaire d'événements musicaux, fruits d'une *culture à l'œuvre*. L'appréhension des produits de cette culture, mis en interaction avec d'autres groupes sociaux, dans un processus de brassage social d'une société pluri-culturelle, permet de replacer ces éléments dans un mouvement social total. Cette démarche heuristique d'inspiration maussienne se justifie dans la mesure où seule la tentative d'une restitution totalisante signifiante permet de comprendre la vitalité et le dynamisme de ces

[1] En français, littéralement : « Maître de Cérémonie ».

[2] Hugues Panassié, Madeleine Gautier, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954, p. 164, voir la notice « *Jazz* ».

expressions afro-américaines qui intègrent les formes musicales dans le flot de la vie quotidienne *a contrario* de la culture occidentale qui, a peu à peu séparé, globalement, la musique du *travail* (là où des esclaves issus d'Afrique débarqués sur le nouveau-monde s'acquittaient de leur tâche en musique : *Work Songs*), agrégeant la musique au domaine du loisir, du festif, ou d'occasions cérémonielles particulières. C'est donc encore un mode de penser et d'agir[1] tout autre qui se déploie – encore pour un temps – sur le sol américain, à travers la vie communautaire des esclaves venus d'Afrique :

« Les funérailles étaient l'occasion de danses et des chants, choquant les Blancs qui trouvaient la confirmation de l'état sauvage de leurs captifs. Nicholas Creswell décrit ainsi en 1774 les participants à un enterrement : ''Au lieu de pleurer et de gémir, ils chantent et dansent, paraissant les plus heureux des hommes sur la terre…'' ». (Fanelli, 1989 : 20)

Les musiques afro-américaines, surtout jusqu'au début du XXè siècle, semblent bien, symboliser l'inclusion à un mouvement culturel total qui rassemblant plusieurs types d'expressions artistiques, ayant en commun, sur un plan axiologique, de donner du sens à une existence vouée à s'adapter à un modèle de société qui a longtemps fait de l'asservissement puis de l'exclusion de la vie citoyenne des membres de cette culture, une norme. Pour LeRoi Jones, de tous les arts importés d'Afrique, seule la musique a survécu, ayant pu « renaître d'elle-même » dans une version adaptée aux conditions présentes *d'esclaves Noirs de maîtres Blancs*, sur une terre qui n'est plus la leur :

« LeRoi Jones conçoit le jazz, non seulement comme un phénomène esthétique total où danse, musique, chant, poésie, voire comédie ou drame sont imbriqués, mais comme un *fait social total* dans la mesure où il signifie pleinement et, pourrait-on dire exemplairement les rapports de la communauté noire américaine avec le monde, *joue* la place de celle-ci (au sens théâtral et musical du verbe) dans une société qu'elle n'a aucun autre choix que de faire sienne. » (Jamin, Williams, 2001)

La *présence* de la musique afro-américaine qui frappe l'observateur européen, dans la manière qu'ont les musiciens de jazz, d'assumer pleinement la corporéité du jeu instrumental, pratiquant ainsi une musique « autant jouée que gesticulée » (Jamin, Williams, 2001), se

[1] J'emprunte ce concept à l'ethnologue Eric Navet, grand spécialiste des sociétés amérindiennes.

caractérise : « de la même manière que l'art nègre » par l'imposition de son « existence spatiale immédiate » (*Ibid.*).

André Coeuroy – collaborateur du *Jazz* d'André Schaeffner –, en 1942, relevait les divergences notoires objectives entre les formes musicales issues du jazz afro-américain et celles de la tradition européenne (évoquant l'orchestre symphonique). La différence la plus significative qu'il note, est l' « absence de séparation » entre la musique et la vie de ceux qu'il appelle encore les « nègres » :

> « Le jazz n'est plus exotisme ; il n'est plus amusement ; il n'est plus luxe ni repos ; il est une forme nouvelle de l'art de vivre. Entre notre art musical et notre activité pratique, les ponts ont été longtemps coupés : l'art se surajoute à la vie – sans y intervenir d'aucune façon. La musique chez les nègres a suivi une route différente ; elle a fait partie de l'existence, elle s'est liée à la vie et n'a pu s'en détacher ; elle n'a jamais perdu sa force expressive directe en raison de son animalité : de là cette étrange gêne et ce sentiment de déchéance qui nous saisit devant la musique réellement nègre, devant la voix d'Armstrong. Cette façon de réintroduire, avec le cri, le hurler, le gémir, le corps charnel dans la musique heurte violemment notre culture musicale qui purifie le son et l'éloigne d'un réel dont elle a pourtant besoin. » (Coeuroy, 1942 : 220)

Si la thèse de l'animalité étayée par Coeuroy relève du primitivisme, l'opposition qu'il note entre un son jazz décomplexé et un son « symphonique ou « classique » tendant vers une certaine pureté me semble plus pertinent. Cette distinction fera d'ailleurs l'objet d'une analyse plus développée à travers une anthropologie du son.

Le propos de Coeuroy, demeure cependant plus ambigu et très discutable par la suite, puisque ce dernier voit dans la constitution d'un jazz européen une forme de synthèse salutaire et idéale qui réintroduirait une conscience de la dimension corporelle, tout en rompant avec la prétendue « physiologie animale » de la musique « nègre » :

> « Le jazz européen apparaît alors comme la synthèse de deux attitudes, comme le moyen de donner à la musique européenne ce sentiment du corps qui lui manque et d'enlever à la musique nègre sa physiologie animale. Le swing redonne à la musique, il redonne à l'auditeur, une conscience corporelle dans le même temps que, par son orchestre, il lui rend une conscience sociale agissante dont l'orchestre symphonique habituel n'est jamais le dépositaire. » (*Coeuroy, 1942*: 220-221)

Mais en quoi la corporéité du jeu jazzistique afro-américain s'avèrerait être l'expression d'une « physiologie animale » alors que l'introduction du swing dans le jazz joué par des européens serait, à l'inverse « une conscience sociale agissante » ainsi qu'une « conscience corporelle » retrouvée? Cet auteur se contredit en oubliant que le jeu corporel investi dans leur musique par les jazzmen de culture afro-américaine, n'est nullement incompatible avec une conscience

réflexive ; il n'est donc pas une scorie qui tiendrait à une prétendue *plus grande animalité* de la nature humaine « nègre », mais une manifestation culturelle (ou hautement *culturalisée*) débouchant sur un répertoire de « techniques du corps » original.

Ce débat autour du propos d'André Coeuroy m'amène à prendre conscience, de la question qui va occuper une partie de ce texte, à savoir l'analyse des pratiques discursives autour des musiques afro-américaines ; cette analyse dès lors qu'elle essaie de resituer l'énoncé discursif dans son contexte (historique), nous aide à comprendre, de manière totalisante, la portée d'un phénomène artistique sur l'ensemble des relations sociales, faisant de lui un *analyseur* – c'est là un idéal et non une prétention à un monopole de la vérité scientifique, dans la mesure où le recoupement des informations traitées donne nécessairement lieu à des interprétations dont j'accepte la responsabilité.

Anthropologie perceptive du jazz (sons, rythmes, gestes)

Vers une anthropologie des phénomènes sonores ? Rythmes, sons, gestes, rituels

Opérer ce que j'appellerais ici une anthropologie du son *ou* anthropologie des phénomènes sonores s'apparente à la mise en œuvre d'une réflexion à partir du sens auditif – pour prendre au pied de la lettre une grille de lecture qui isolerait chacun des sens. Nous appréhenderons cependant – au-delà de cette nécessaire présentation schématique – comment une anthropologie de la musique doit s'efforcer dans l'observation, de prendre en compte la dimension pluri-sensorielle des expériences musicales. En effet, en dépit du caractère central que revêt la « matière » sonore dans l'étude des phénomènes producteurs de musique, le son n'est guère isolable des corps physiques en mouvement – l'homme et les objets qu'il mobilise – qui sont à la l'origine de ce son. Aussi, si la « substance sonore » est possiblement isolable, au moyen d'un appareillage technologique (mesures de la nature physique des données sonores), à la manière dont on isolerait par exemple tel produit chimique dans un tube à essai. Ce qui intéresse en premier lieu l'anthropologue des manifestations sociales productrices de musique, se sont surtout, les dispositifs à partir desquels la musique tire la possibilité même de son existence. Quelle valeur les acteurs sociaux attribuent-il à des sons qu'ils produisent ou que d'autres produisent alors qu'ils sont mis en leur présence de façon consciente (spectateur) ou à leur dépend (bruit, ou confrontation fortuite à de la musique jugée déplaisante, par exemple) ?

Chaque société opère un ordonnancement qui lui est propre, dans les représentations des sons émis à l'intérieur de sa culture. Si l'a musique a toujours partie liée à la vie de la société dans laquelle elle naît, dans le monde occidental, l'interdépendance entre la vie sociale communautaire et la production musicale s'est largement distendue. En effet, la *représentation* musicale du concert, dans le sens Goffmanien de l'apparition sur la « scène sociale » de la musique (référérence au langage du monde du théâtre assumée chez cet auteur), traduit l'autonomisation d'un événement qui rompt avec le cours quotidien de la cité, et se donne de ce fait, la possibilité d'en donner une lecture analytique dans les limites de son langage spécifique (climat que la musique parvient à faire naître chez l'auditoire, impact des paroles dès lors que la musique comporte un traitement verbal). Le concert qui n'échappe pas à la monétarisation des relations qu'avait analysé G. Simmel dans sa réflexion sur

l'urbanisation des sociétés occidentales et l'essor des très grandes villes[1], met en présence un agrégat de groupes sociaux et d'individualités qui n'ont, pour une grande part, aucun lien d'interconnaissance. Les musiciens que l'ont vient écouter et voir se produire sur scène ne sont le plus souvent connus qu'en tant que personnalité musicale et non en tant que personne sociale « totale ». C'est-à-dire que les musiciens ne seront pas appréciés par les spectateurs comme des membres de leur « communauté de vie » – excepté bien sûr le cas des proches des musiciens joints à l'assistance. S'ils sont les représentants de *quelque chose*, c'est bien davantage d'une mouvance musicale, d'un propos, d'une attitude, d'une classe sociale, éventuellement d'une composante politique etc. Ces valeurs, les musiciens les véhiculent dans leur musique, en fonction des motivations profondes qui les animent en plus d'obtenir une rémunération ou de permettre de récolter les fonds nécessaires à la perpétuation du groupe, dans le cadre d'une activité professionnelle. Seule la personnalité musicale par l'entremise du disque, produit standardisé, reproductible et potentiellement disponible à une masse de personnes (du moins pour les artistes qui ont cette opportunité rare sur ce marché) peut, *a priori*, être connue de l'auditoire. La starification de certains artistes majeurs dans la hiérarchie du marché du disque tend à accroître encore la distance entre l'existence quotidienne des spectateurs-auditeurs et celle de l'artiste « star »[2], s'établit alors une relation paradoxale qui oscille entre distance et proximité. Une distance souvent très importante qui se caractérise surtout par un éloignement « physique » ou spatial avec la star – généralement on ne vit pas avec elle – et néanmoins une forme de proximité – la star peut occuper nos pensées, nos rêves. Un désir de proximité qui pourra effectivement être comblé en partie au moins grâce à des éléments-médiateurs, à commencer par la mise en scène de la *star* en concert mais aussi, plus fréquemment encore, lors de diffusions de séquences vidéo, clips, ajoutées à l'édition de disques, revues de presses, diffusion de photographies etc.

Le son, c'est la matière première de la musique, et en même temps le résultat de l'activité qui l'engendre. Cependant, tout son ne peut être *musique*. Ainsi, se sont des indices sociaux particuliers qui permettent de « décoder » quand un son *devient* musique. Si tout son recèle potentiellement sa musique, ou une forme de musicalité – on pense aux bruits *naturels* :

[1] Cf. Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, (Coll. Champs), pp. 61-78, 1990 [1979].

[2] Cf. Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, (Coll. Points), 1972.

souffle du vent, chants des oiseaux, bruit des pas sur le sol etc.[1] – seul un certain consensus social permet de considérer qu'une production de son volontaire et organisée par l'Homme soit de la musique. Autrement dit, la musique est une catégorie sociale qui renvoie à une forme de *besoin de création* qui a été constaté globalement sous toutes les latitudes :

« *fi* la parole n'a pas commencé par du *C*hant, il *eft fûr*, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle », relève par exemple J.-J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (2007 : 306 [1768])[2]. À travers les divers articles qu'il écrit dans cet ouvrage, Rousseau s'affirme comme étant véritablement un précurseur de la science ethnomusicologique en témoignant d'un intérêt sérieux pour les manifestations musicales extra-européenne, en étant notament un lecteur de divers traités de théories musicales. Il s'est en particulier, intéressé aux fondements de l'opposition son/ bruit sur un plan philosophique et social, mais également du point de vue de la physique. Rousseau émet l'idée d'une incompatibilité de *nature* pour le bruit à être perçu comme un son, en ce qu'il serait dépourvu des « Harmoniques » nécessaires à sa saisie comme son. La définition que je propose du son s'écarte de la perspective de Rousseau, en ce que le son tel que je l'entends n'est pas d'emblée relié à une conception musicale. Un son est d'abord une donnée purement physique et acoustique, l'adjectif musical associé à un son renvoie déjà à un sens précis qu'on lui attribue, en lui appliquant un jugement social. En effet, selon ma propre définition, un son qu'il surgisse du chant d'un oiseau quelconque, au ruissèlement d'une cascade ou du souffle d'un flutiste devient une note ou une suite de note de musique dès lors qu'on décide de les prendre comme objet d'analyse musicale, selon une série de critères musicologiques. Mais plus généralement, on considère qu'un son devient de la musique, quand l'Homme s'adonne à une production sonore organisée, en recherchant l'harmonie à travers ces sons produits. Rousseau nous intéresse néanmoins en ce qu'il s'interroge et finit par mettre en doute l'irréductibilité de nature entre bruit et son :

« Ne *pourroit*-on pas conjecturer que le Bruit n'*eft* point d'une autre nature que le son ? (…) Pourquoi le Bruit ne *feroit*-il pas du Son, *puifqu*'avec des Sons on fait du Bruit ? (…) Mais me dira-ton, d'où vient ce changement d'un Son *exceffif* en Bruit ? » (Rousseau, 1768 [2007 : 60, 61])

[1] J.-J. Rousseau cite à cet égard certaines des vues de la philosophie antique à l'endroit de la musique : « Hermès définit la *Mufique*, la *connoiffance* de l'ordre de toutes *chofes*. C'*étoit auffi* la doctrine de l'Ecole de Pythagore & de celle de Platon, qui *enfeignoient* que tout dans l'*Univers étoit Mufique* (…) » (Rousseau, 2007 : 308 [1768]).

[2] Toutes les références qui suivent, issues du dictionnaire de la musique conservent cette typologie inhabituelle, issue du Français ancien, de l'époque de Rousseau.

Il finit en quelque sorte en nous donnant les clefs de la réponse à son interrogation quand poursuivant, il évoque une expression langagière (: « ce n'est que du bruit ») en usage à son époque et dont on peut dire qu'elle l'est toujours aujourd'hui :

> « On donne *auffi*, par mépris, le nom de Bruit à une *Mufique* étourdiffante & *confufe*, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'est que du Bruit. Cet opéra a fait beaucoup de Bruit & peu d'effet.* » (*Ibid*)

En effet du bruit au son il n'y a souvent qu'un pas, le bruit étant la mesure subjective du son, quand on lui attribue une valeur négative. C'est en somme ce que développe Jean-Jacques Rousseau:

> « Mais il y a un *Bruit réfonnant &* appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches fur le *Son abfolu* appartiennent au *Phyficien*. Le *Muficien* n'examine que le *Son* relatif ; il l'examine *feulement* par *fes* modifications *fenfibles (...)* » (Rousseau, 1768 [2007 : 438])

Si l'anthropologue lui, ne peut se désintéresser de la réaction psycho-physique qu'entraîne le son sur les groupements humains (anthropologie cognitive), il s'occupera avec plus d'attention encore et avec plus de facilité, (puisque cela, l'observation participante le lui permet) des conduites sociales liées à la production et à la réception des contenus sonores musicaux.

Bien sûr, il serait inapproprié de considérer cette catégorie de « musique » de façon trop étroite, en postulant que la volonté des hommes de produire des sons à travers le monde soit régie par des principes, valeurs et codes sociaux (dans leur mise en place, leur effectuation) en tous points similaires. Comme je l'ai souligné un peu plus haut, l'expression musicale tend à s'être largement autonomisée dans le monde occidental, alors que quasiment partout ailleurs elle a partie liée à des rituels déterminants dans l'existence de ces sociétés. Ainsi, dans beaucoup de sociétés non occidentales, bien que la production sonore *musicale* puisse être perçue, à juste titre comme un monde en soi – une expression musicologique cohérente – elle a généralement sa place déterminée dans la séquence rituelle, tout en restant potentiellement un agent pouvant infléchir le cours de celle-ci.

Relativité de la perception sonore en musique. Conséquence pour le jazz et spécificité perceptive.

D'ailleurs, dès lors que l'on se penche sur les cas de confrontation frontale à des formes musicales « nouvelles », « différentes », issus de cultures « autres » (que l'occident), de nombreux écrits témoignent avec une régularité assez stupéfiante du dénigrement, dégoût, ou à tout le moins – de façon plus neutre et plus mesurée –, de l'étonnement dont ont fait preuve les européens à l'encontre des musiques d'Afrique par exemple, puis plus tard, à l'encontre du jazz quand il fit ses premiers pas sur le sol français. Ainsi, les formes musicales étrangères, quelles qu'elles soient sont sans ménagement qualifiées de bruyantes, sans agrément pour l'oreille, cacophonique, répétitives. En outre, les descriptions qui parsèment les écrits relatant la « découverte » par un occidental de sonorités qui lui étaient inconnues, sont parfois teintées d'un racisme patent attribuant à la différence, – et cela de façon péremptoire, sans argumentaire valide –, un manque, un supposé retard, par rapport à « l'avancement » qu'elles créditent à la culture occidentale. En réalité, ces jugements trahissent souvent, de façon grossière, une méconnaissance profonde du contexte et un refus d'y appliquer une réflexion critique. Cette dernière devrait reposer sur une volonté de comprendre en quoi résident ces divergences musicales, et quelles sont les régularités qui permettent d'en attester ?[1] Ainsi il m'apparaît résolument (anthropo-)logique[2] de s'étonner face à des sonorités nouvelles, de surcroît, lorsqu'elles sont issues de cultures profondément différentes de celle de l'individu qui les interprètent. En effet, la musique est un objet sensoriel qui touche tout un chacun pour peu que cette personne soit douée d'audition. Elle n'atteint pas uniquement le connaisseur ou le mélomane.

Le degré d'étrangeté ressenti, qui varie d'un individu à l'autre, en fonction de son intégration plus ou moins forte aux univers sonores et musicaux convoqués. En effet, nous baignons tous

[1] Les occurrences de descriptions dépréciatives à l'égard des musiques africaines puis du jazz sont relevées avec justesse et bien analysées dans l'article d'Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Séité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, 158-159, Jazz et anthropologie, 2001. pp. 35 à 52.

[2] Pour reprendre la formulation qu'avait utilisé Georges Balandier dans son ouvrage, *Anthropo-logiques* (1985). Je l'utilise ici, entre parenthèses, pour montrer en filigrane, que si *logiques* il y a, dans les conduites d'acteurs sociaux, elles sont le résultat de constructions culturelles et naissent d'une volonté des *acteurs* de donner du sens à leur activité : à ce qui leur est donné de voir, d'entendre et par là même à leurs émotions qui ne sauraient être réduites à un déploiement organique « mécanique », une conséquence de *stimuli*.

dans un univers sonore qui nous est familier, débouchant sur la perpétuation d'un certain nombre de routines auditives. L'écoute musicale s'avère aujourd'hui de plus en plus atomisée, dans la mesure où l'offre musicale dépend principalement d'un marché, du disque et du téléchargement qui promeut des nouvelles sorties d'albums à des vitesses élevées et des milliers de titres sur les plateformes de vente. Cela laisse en théorie, un choix considérable au consommateur de musique. Néanmoins, la production musicale dès lors qu'elle est encadrée par un marché tend à s'uniformiser. Les moyens de productions cherchant à produire des formes musicales en adéquation avec les routines auditives du public, ont pour conséquence de diminuer quelque peu les écarts entre les styles et l'écart entre les créations/productions musicales mises sur le marché du disque.

De même, les codes de la scène, notamment les codes visuels de l'être-musical qui varient certes fortement d'une période et d'un genre musical à un autre, convergent dans le rite social du concert qui doit sa pérennité au besoin de repères du public pour qui la musique a ses lieux privilégiés.

Données anthropologiques sur le rythme dans la musique de jazz

« Les professeurs de percussion disent que ma façon de faire les roulements n'est pas correcte, mais c'est comme ça que je les sens… »[1]

Art Blakey, Batteur (1919-1990)

Le rythme jazz se traduit de façon sonore par l'omniprésence du tempo (*beat*). Cette remarque s'appliquera pour le jazz classique, nous verrons par ailleurs que certaines productions qui découlent de la tradition du jazz s'affranchiront largement du respect d'un tempo régulier, d'une musique pulsée. Contrairement à la musique de jazz, le tempo est parfois plus implicite – quoique présent également – dans la musique classique et son apprentissage. Dans les représentations communes, l'aspirant musicien qui passe par un

[1] Propos d'Art Blakey, cité in Philippe Carles, André Clergeat (dir.) *Jazz, les incontournables*, Filipacchi, (Coll. Jazz Magazine), 1990. p. 48.

apprentissage traditionnel « classique » doit avant tout s'acquitter de jouer les notes inscrites sur la partition, *au moment où il le faut*, selon l'expression banale et courante « jouer en rythme ». Le musicien de jazz, lui, ne peut se contenter de jouer *en rythme* – l'expression d'une certaine manière est trop faible –, il doit s'approprier le rythme et l'incorporer à son jeu mélodique, par des inflexions, accentuations variées qui grâce au *swing* (qu'on peut traduire littéralement par balancement) évite toute raideur, en incorporant des figures rythmiques (du simple au complexe) quelque peu irréductibles à la transcription, à l'intérieur d'un mouvement rythmique propulsif régulier.

Cette intrication de figures rythmiques complexes et variées, incorporées dans une structure fixe, procède d'ailleurs d'une synthèse entre les systèmes musicaux occidentaux basés sur le tempo régulier et la structuration des temps à l'intérieur de *mesures* et les figures rythmiques d'origines africaines que l'occident a catégorisé par l'expression générique de *syncope* parce qu'elles présentaient pour lui une forme d'irrégularité voire de boiterie. La syncope (expression qui, ce n'est pas anodin, est également synonyme de malaise, dans le langage courant) se manifeste au contraire, avec une fréquence d'apparition élevée dans les musiques d'Afrique. Ainsi, comme le rappelle justement J.-E. Berendt, la manifestation du *swing*, découle d'une « fusion longue et complexe » sur la base de deux socles traditionnels relativement antagonistes mais dont la synthèse et son appropriation – sous des modalités et des proportions diverses – par ceux qu'on a progressivement qualifié de jazzmen (qu'ils soient afro-américains ou Blancs) se sont avérées très fécondes musicalement:

« En jazz, la multiplicité des rythmes est ancrée dans le « beat » ; un rythme fondamental accentué de manière régulière, le pouls du jazz. (…) Il est certain que le swing est relié à une sensibilité rythmique africaine. Néanmoins, il n'y a pas de swing en Afrique, ainsi que le fit observer Marshall Stearns. Le swing naquit lorsque la sensibilité rythmique africaine fut appliquée au mètre régulier de la musique européenne – en un processus de fusion long et complexe. » (Berendt, 1986: 212, 213)

Dans la musique africaine, comme dans le jazz – mais sans doute à un degré moindre pour ce dernier – le rythme tend à être crédité d'une musicalité intrinsèque. Je veux signifier par là que dans le jazz, si le rythme sert immanquablement à marquer le tempo, il ne se limite toutefois pas à une simple battue à l'instar du strict « marquage » des temps tel que le donnerait un métronome. Sans cela, il ne pourrait y avoir le facteur *swing* nécessaire à l'identité *jazzistique* de la musique. Ainsi, le son, même chez les instruments qui n'appartiennent pas à proprement parlé à la section rythmique, à savoir ceux que l'on appelle parfois les « souffleurs » (saxophones, trompettes etc.) possède toujours en germe un aspect

percussif, de sorte que *musique du rythme* et la *pulsation dans la mélodie* tendent à se superposer, d'où la possibilité d'une conversation musicale à hauteur égale entre la batterie et un instrument à vent réputé plus mélodique.

La diversité des sons produits par les percussions qui vont au-delà d'un martèlement de figures rythmiques standardisées se situe également directement dans l'héritage africain qui, dans certaines traditions utilisait largement les tambours comme mode de communication, selon un modèle voca-syllabique qui associe à certaines syllabes ou certains mots un certain ton, ce qui nécessite, au préalable, d'accorder minutieusement les tambours dévolus à cet usage. Marcel Mauss conscient de la portée de ce problème musico-linguistique, nous avertissait, dans ses cours – dans le fragment publié sous le titre de *Manuel d'ethnographie* – sur ce type de phénomènes étrangers à la tradition musicale strictement occidentale :

« Il faut encore noter que la musique s'étend à bien autre chose que chez nous. Dans les langues à ton, un certain chant est toujours obligatoire, c'est la phonétique de la langue, le ton vaut des syllabes entières. Nos langages sont des langues qui ont déposé leur musique. Dans la plupart des cas, il s'agit de mélodiser et de rythmer un langage, il y a beaucoup plus de musicalité constante que chez nous. Donc beaucoup de choses que nous ne croyons pas chantées le sont en réalité. » (Mauss, 2002 [1967] : 163)

L'oxymore, qui apparaît dans l'expression « musicalité rythmique » trouve une illustration exemplaire avec le jeu de batterie de Max Roach, très « mélodique ». Certains commentateurs à son sujet, relèvent qu'il est même possible de fredonner les solos de batterie de Max Roach. D'ailleurs, faire partie de la section rythmique n'implique absolument pas d'être relégué dans un rôle secondaire au sein d'un petit groupe, ou d'un orchestre. Au contraire à la lumière de la prédominance de l'aspect rythmique que je viens juste d'énoncer, la section rythmique est le noyau dur à partir de quoi le climat musical peut s'établir.

Le trompettiste Wynton Marsalis parle d'une distribution des rôles au sein du groupe de jazz, usant d'une métaphore automobile qui corrobore la prédominance de la dimension propulsive inhérente à la musique de jazz :

« La première chose, c'est que chacun doit bien comprendre son rôle. La batterie a une fonction, la contrebasse a une fonction, le piano a une fonction, le soliste a une fonction, qu'il s'agisse du saxophone ou de la trompette. Imaginons que le groupe soit une voiture. La batterie correspond au moteur, la contrebasse c'est les roues, et le piano c'est la carrosserie. Et les joueurs d'instruments à vent, ou qui que ce soit qui fait des solos, sont à la place du conducteur, menant l'ensemble là où il faut aller. (…) Pour moi, dans toute section rythmique musicale, que ce soit du jazz ou ce qu'ils appellent le rock ou le rhythm'n'blues, toute musique est basée sur la section rythmique, tout se passe entre la basse et la batterie. Il y a eu beaucoup de belles harmonies et mélodies, mais la clé réside dans le fond du groupe. » (Wynton Marsalis in Sidran, 2003 : 442-443)

À cet égard, les grands batteurs ont tout à fait leur place au panthéon des personnages sonores qui peuplent la « légende du jazz ». Attachons nous un moment, à cet instrument qu'est la batterie (*drums* ou trap drums en anglais) et que l'on considère généralement comme « le seul instrument inventé par le jazz » (Carles et *al.*, 1988 : 70), pour satisfaire le besoin de variété rythmique que demande cette musique, le tout coordonné par une seule personne qui devient alors en quelque sorte l'homme orchestre ou « un orchestre à un seul exécutant », pour reprendre les termes de Max Roach (Sidran, 2003 : 111). Ayant perpétué la tradition africaine dans la prééminence d'une complexité rythmique, la batterie témoigne d'un usage ingénieux de plusieurs instruments de percussions, au moyen d'un habile montage. Les éléments qui composent le *kit* de batterie sont originaires ou directement inspirés de plusieurs continents :

> « Nous utilisons les toms, qui ressemblent aux percussions africaines et aussi aux tambours des indiens d'Amérique. Bien sûr, nous avons les caisses claires et les grosses caisses qui viennent de la culture européenne. » (Max Roach in Sidran, 2003 : 110)

Le jeu de batterie dans le jazz résume bien cette idée de personnage sonore, du jazzmen dont le jeu fait apparaître sa personnalité, à travers aussi l'agencement de l'instrument, qui permet une utilisation, un jeu très personnel, bien davantage que lors de l'exécution de rythmes transcrits sur une partition, fut-elle interprétée avec la plus grande précision. Le jeu à la batterie met ainsi en exergue les trois critères retenus par J.-E. Berendt, dans la définition qu'il donne du jazz : la relation particulière au tempo, définie par le terme swing : « spontanéité et vitalité » de la production musicale dans lesquelles l'improvisation joue généralement un rôle majeur ; enfin, une sonorité et un phrasé qui reflètent la personnalité de l'exécutant (Berendt, 1986 : 486). Le dernier critère nous éclaire d'ailleurs sur la richesse qu'offre la batterie dans son assemblage d'instruments de percussions permettant à *un* musicien d'user d'une variété de timbres, qu'il mobilisera de façon tout à fait personnelle, étant dégagé d'une quelconque obligation à l'endroit d'une partition. Le percussionniste classique est lui contraint de respecter la vision d'un compositeur, telle qu'elle est « fixée » sur une transcription écrite. L'association des divers éléments de la batterie : grosse caisse, caisse claires, les diverses cymbales et leur prise en charge par un seul instrumentiste a d'ailleurs été perçue comme une forme de régression par certaines personnalités éminentes du courant musical occidental, « classique », à l'instar de T.W. Adorno, philosophe et musicologue, comme le rappellent ici Jean Jamin et Patrick Williams :

« Quant à Theodor W. Adorno, qui, déjà, reprochait à Gustav Mahler d'avoir voulu fixer les cymbales sur la grosse caisse et faire jouer l'ensemble ainsi formé par un seul musicien, y décelant alors une régression « populaire » et « militaire » qui ne pouvait qu'engendrer une sonorité de misère » (Jamin, Williams, 2001)

Revenons à cette interrogation plus globale sur les ressorts anthropologiques d'une confrontation aux phénomènes sonores, et en particulier, lorsqu'il est question de musiques de jazz. Pour ce faire, je m'appuierai sur la distinction déjà énoncée entre musique de jazz et les expressions issues de la musique occidentale « classique ». Je m'attacherai notamment à l'analyse d'un certain nombre de témoignages d'artistes, qui évoquent leurs représentations personnelles du son et leur rapport « intime » à la pratique instrumentale, génératrice d'un certain son.

La sonorité et le timbre jazz : la tradition européenne face au mode d'énonciation sonore afro-américain

L'ensemble des sons issus de cultures éloignées, non occidentales, s'il génère un étonnement légitime, en raison d'une altérité très nette, a souvent entraîné des dérives dans l'immodération des propos et la négation monolithique de l'intérêt propre de ces cultures sonores spécifiques. Il convient à présent de réfléchir sur les propriétés, caractéristiques de ces expressions musicales, ce qui présuppose dans un premier temps de circonscrire un minimum mon analyse à un corpus de données musicales. Mon propos que je définis comme relevant de l'anthropologie et plus largement des sciences sociales, vise à opérer une analyse sur la nature profondément humaine (dimensions anthropologiques) d'expressions musicales – objet généralement dévolu à la musicologie – mais cela, en vue d'établir une typologie (avec tout ce que cela suppose de généralisation) qui met en lumière les caractéristiques principales de ces expressions musicales d'un point de vue de leur réalisation par et pour l'acteur social. En ce sens, l'anthropologie ne vise nullement à concurrencer une analyse d'ordre rigoureusement musicologique, et reconnaît même s'appuyer sur certaines analyses de cette discipline dès lors que cette recherche pluridisciplinaire permet d'établir des liens entre le *musical*, le *social et le culturel*. Dans cette optique, l'analyse de la sonorité jazz passe par l'étude des représentations sociales du son chez les acteurs de la musique, à savoir les interprètes eux-mêmes et tous les individus potentiellement confrontés aux phénomènes musicaux.

Ce n'est donc point à un travail de type strictement musicologique que je m'acquitterai : je m'appuierai plutôt sur des analyses – faites par des spécialistes du *musical* – de certains particularismes de la « physionomie » de la musique jazz, dans la mesure où ces particularismes permettront de donner une définition complète (holistique) de l'idiome jazz qui ne prétend pas représenter une définition « esthétique » stabilisée d'un courant musical. D'un point de vue esthétique, le jazz continue d'ailleurs d'évoluer, je contenterai pour ma part, de souligner les discontinuités les plus marquées qui permettent d'opposer la musique de jazz, de celle qu'à défaut d'une meilleure expression – selon la conception qu'en a notamment G. Schuller, musicologue, compositeur et musicien –, je nommerai « musique classique ».

Pour rentrer dans le cœur de nôtre sujet, précisons la distinction qui vient d'être citée entre musique classique et jazz, lequel d'un point de vue musicologique est marqué par une ascendance musicale africaine. L'émergence de la musique de jazz elle-même, est le fruit d'un brassage de traditions affricaine et occidentale (dans l'utilisation des structures d'écriture prises comme support initial [marches etc.], ainsi que dans l'utilisation des instruments de musiques européens). Ce brassage de l'occident avec la tradition issue de cette diaspora africaine due à l'esclavage : percussions, chants blues et *gospel* – lui-même un métissage entre d'une part les cantiques, chants religieux transmis par les maîtres et d'autre part, les arts vocaux et la rythmique (tambour, percussions corporelles) hérités directement de l'Afrique. Ce qui permet néanmoins d'opposer la musique instrumentale occidentale, qu'on appelle communément « musique classique » au jazz – tout en sachant que s'intéresser au *classique* nécessite aussi de mettre en évidence des écoles, des périodes, des formes et structures d'écriture diverses – repose sur des conceptions du son et des rythmes bien tranchées. Comme l'énonce G. Schuller, le jazz, à l'inverse de la musique classique crédite le rythme d'une dimension propulsive et cyclique, généralement. À partir de ce constat, le phrasé jazz peut se doter du fameux swing, balancement induit par le martèlement continu de la pulsation. C'est cette dimension propulsive (qui apparaît par une forme de prédominance de la « relation *horizontale »* sur la « relation *verticale* » nous dit G. Schuller, en termes musicologiques) qui nous permet de distinguer une interprétation jazz d'une interprétation classique, dans la mesure où, « dans le phrasé classique, l'impulsion rythmique est souvent reléguée au second plan » (Schuller, 1997 :17)

Cette conception rythmique spécifique induit, en quelque sorte d'elle-même, une approche du son qui subordonne ce dernier au rythme. Une complémentarité sans faille des deux éléments (sonorité et rythmes pulsés) permet d'obtenir le caractère du swing propre à la musique de jazz. Effectivement, cette rythmique propulsive amène une sonorité d'ensemble

qui porte en elle cette impulsion rythmique, le maintien du tempo, quitte à « styliser » certaines notes, en les escamotant, en ne faisant que les suggérer (« notes fantômes ») au profit de la pérennité du débit rythmique du morceau joué. À ce sujet, les *tempos* sur lesquels se joue la musique de jazz sont souvent élevés, produisant une musique haletante qui suggère toujours la danse, même si la musique de jazz et la danse sont deux formes qui se sont progressivement disjointes.

C'est dans cette optique que j'entends, *à l'intérieur de cette partie sur le son* mais pour les raisons que je viens d'énoncer, délivrer une brève analyse de la portée anthropologique du rythme jazz. Je n'aborderais donc pas ici les idiomes rythmiques du jazz (rythme binaire/ rythmes ternaires, les différents types de syncopes etc.) à travers l'évolution des divers courants successifs, je me contenterai de reporter sur ce point le lecteur à l'ouvrage déjà cité de G. Schuller, dans sa traduction française, *L'Histoire du jazz, I. Le premier jazz, des origines à 1930*, Paris, Puf/ Marseille, Parenthèses, 1997 (voir en particulier les pages 16 à 35).

Sonorité jazz et sonorité classique, identité stylistique respective et conséquences d'un point de vue axiologique

> « Même quand je passais des concours on me disait : ''C'est bien, c'est génial, mais tu n'as pas le son qu'on veut''. Car dans le classique, il faut vraiment entrer dans une sonorité bien spécifique. »
>
> Ibrahim Maalouf[1], trompettiste (né en 1980)

En tant que domaine de l'espace social, chaque champ musical tend à circonscrire son univers sonore sur la base de certains critères discriminants. Si comme nous l'avons vu pour le jazz, l'incitation faite au musicien d'affirmer sa personnalité à travers un son, *le sien*, permet le déploiement d'une originalité et ouvre sur une grande diversité de timbres à l'intérieur de cette tradition musicale, il n'en va pas de même dans le courant « classique ». Si la question de l'interprétation n'est nullement à évacuer pour la musique « classique » – sans cela il n'y aurait plus d'intérêt à assister à des concerts du répertoire classique, de la même façon qu'il serait alors inutile d'établir de nouveaux enregistrements d'une même œuvre –, les principes qui régissent la réflexion sur la manière de jouer telle œuvre se polarisent sur la personne du compositeur, et plus largement sur la

[1] Voir le site citizenjazz.com, [en ligne] *Le Mag*, 16 avril 2008, propos recueillis par Jacques Prouvost.

période et le style musical dont sa production est issue. S'interroger sur les intentions du compositeur, c'est donc passer principalement par le support écrit : la partition qui, en musique classique est censée livrer avec précision la manière dont l'œuvre doit être interprétée, dans les moindres détails (indications des *tempos*, de l'intensité sonore, du type d'articulation/ phrasé (*lié*, *détaché* et toutes les nuances intermédiaires), l'expression recherchée dans le jeu instrumental etc. À l'inverse, en jazz, les transcriptions écrites apparaissent parfois postérieurement à l'interprétation d'une œuvre, elles sont parfois effectuées par des tiers en vue d'une plus large diffusion[1] ; même si, contrairement aux préjugés qui ont parfois la vie dure, la plupart des musiciens de jazz composent en ayant recours à l'écriture. En outre, s'effectue une transmission d'ordre orale qui peut se priver du médium de l'écrit. Toutefois, la forme écrite dans le jazz, quand elle est mobilisée dans la composition, laisse une marge de manœuvre bien plus grande : des plages d'improvisation y sont souvent « ménagées » (*chorus*), appuyées par des grilles d'accords indicatives (*chord changes*), des indications sur la structure du morceau y sont données (carrures, nombres de mesures). Le plus important étant de disposer de la ligne mélodique de base (*thème*) et de la tonalité dans laquelle doit se jouer le morceau. La culture jazz aime à puiser dans la tradition à travers son répertoire – jamais achevé néanmoins – que constituent les standards, mais elle se donne néanmoins pour tâche de rendre chaque interprétation singulière, personnelle, propre à ses exécutants, et de ce fait unique. Les tempos se voient réajustés, les harmonies parfois remodelées (substitutions, ajouts ou suppressions d'accords), l'instrumentation varie elle aussi en fonction de la nature des instruments joués par chacun des interprètes. Ici, c'est l'exécution qui prime sur le support initial qu'est la transcription du thème. Il se trouve d'ailleurs que de nombreux thèmes sont issus de chansons populaires de Broadway (ou *Tin Pan Alley*) et que les interprétations qui en ont découlé n'en ont pas moins donné lieux à d'authentiques chefs-d'œuvre du jazz, devenus aussi complexes que leur thème de base paraissait simple voire simpliste. Ainsi, à partir d'une base mélodique parfois minimale, il est loisible d'opérer des improvisations des plus complexes et d'instaurer un swing tout à fait absent et non explicite dans le support initial. À cet égard, Jelly Roll Morton, pianiste et personnage fantasque

[1] Cf. les fameux recueils des thèmes les plus populaires, les « standards » qui ont longtemps circulés clandestinement (d'où le terme de « *fake » books*) chez les musiciens amateurs, aujourd'hui édités commercialement, ils sont souvent utilisés lors des *jam-sessions* (en français « boeufs ») et constituent un outil intéressant pour tout aspirant jazzman.

s'étant autoproclamé inventeur du jazz[1], affirmait que n'importe quel chansonnette pouvait faire l'objet d'une interprétation *jazzistique*, définissant ainsi le jazz, plutôt comme une façon de jouer, voire comme une philosophie musicale. À son crédit, nous pourrions relever nombre d'airs et morceaux qui n'avaient absolument aucun lien avec la tradition afro-américaine et qui ont bénéficié par la suite d'interprétations *jazz* tout à fait notables. Pour en citer simplement un exemple récent, le pianiste franco-américain Jacky Terrasson, dans son Album « À Paris », sorti en 2001, n'a pas hésité, dans un recueil comportant des airs populaires de chanson française, à nous livrer rien de moins qu'une interprétation véritablement *jazzistique* de l'hymne national français *La Marseillaise*, composée par Rouget de Lisle en 1792[2] !

L'œuvre classique si elle « survit » aussi grâce aux interprétations successives dont elle fait l'objet, ne varie que très sensiblement, à travers des prestations orchestrales qui se prétendent toutes *au plus près de la partition*, de l'esprit implicite qui se dégage d'elle à travers l'écriture d'un compositeur. L'œuvre classique détient donc une valeur en elle-même et pour elle-même, et reste liée dans l'imaginaire à la mémoire de son « créateur », le compositeur. L'interpète est alors au service (de la vision) du compositeur. Un thème de jazz peut être issu d'une chanson traditionnelle transmise oralement et qui n'a pas, à proprement parler, de créateur attesté. Dans le cas d'une interprétation notoire d'un standard, l'attention se porte sur l'interprète jusqu'à éclipser, parfois, le compositeur. L'ambition de l'interprète de jazz pourrait être, pour ainsi dire, de tenter de « re-standardiser » le standard. C'est-à-dire, de parvenir, éventuellement, à « supplanter » la version momentanément la plus populaire, en devenant à son tour, pour un temps, la version venant le plus facilement à l'esprit des amateurs de jazz, celle permettant en quelque sorte d'étalonner les interprétations ultérieures.

L'interprétation en musique classique pose, en outre, la question : comment redonner vie à une musique ancienne, en étant fidèle à la conception de l'œuvre, telle que l'envisageait le compositeur lui-même et donc de se rapprocher éventuellement de la manière dont était réellement jouée l'œuvre en son temps, *par ses contemporains*.

---

[1] L'ethnomusicologue Alan Lomax a recueilli le récit de vie de Jelly Roll Morton, paru sous le titre de: *Mister Jelly Roll. Les aventures de Jelly Roll Morton, créole de la Nouvelle-Orléans et "inventeur du jazz"*, (traduit de l'Américain par Henri Parisot ; préface Sim Copans), Flammarion, 1964.

[2] Jean-Loup Longnon, trompettiste de jazz et chef d'orchestre avait déjà donné une version de la Marseillaise, dans une version bossa nova, avec paroles brésiliennes ! dans un projet ambitieux mêlant jazz et orchestre symphonique intitulé Cyclades (Éditions Jean-Marie Salhani, JMS, 1994).

Une tentative de réponse à ce type d'interrogation repose sur la mise en place d'une entreprise scientifique de type « archéologique » – au sens foucaldien du terme – qui s'avèrera d'autant plus ardue que la « popularité » de la musique, dans le sens où le phénomène serait l'objet d'une connaissance perpétuée par le bouche à oreille, la transmission orale, s'est en grande partie évanouie.

Antoine Hennion, dans son ouvrage *La passion musicale* (1993), s'est intéressé aux phénomènes de relecture et ré-interprétation d'œuvres musicales anciennes. Il nous éclaire sur les difficultés d'une nécessaire archéologie des pratiques musicales :

> « Au sens le plus concret du terme : que reste-t-il d'une musique oubliée ? Rigoureusement, ses objets – c'est-à-dire, déjà, presque des cadavres. Les traces qu'elle a jetées devant elle : des instruments, des bâtiments, quelques images ; et puis, à côté de ces restes matériels parcimonieux, ambigus, morts ou muets, massivement de l'écrit : des partitions, des textes théoriques, pratiques ou littéraires, des archives qui nous renseignent sur les pratiques et les programmes, les jugements et les goûts, les modes de transmission et d'enseignement, les sujets de polémique». (Hennion, 2007 : 225)

Cette dernière énumération donne matière à la recherche de ces témoins réduits au silence et qu'il convient de « faire parler » en recoupant les sources, en analysant finement les pratiques discursives : tous les discours qui apparaissent dans les textes disponibles, en cherchant à obtenir le panel de sources le plus varié possible.

Enfin, une semblable recherche nécessite d'imaginer des hypothèses, d'opérer des « imputations causales » pour reprendre l'expression de Max Weber. En somme, le chercheur est toujours contraint à une part d'interprétation sur la base des données factuelles recueillies, l'interprétation de textes – anciens de surcroît – et à plus forte raison, l'interprétation de partition pouvant toujours être sujet à des équivoques.

Néanmoins, relevons que les archives sonores, – pour la musique ancienne comme pour les musiques annonciatrices du jazz et pour ainsi dire le « proto-jazz » – font cruellement défaut jusqu'à la fin du XIXème siècle comme le relève justement Antoine Hennion :

> « Des sons, jusqu'à Edison, aucun. Il faudra attendre la fin du XIXème siècle pour qu'au couple instrument-partition s'ajoute un troisième larron, le disque, intégrant enfin la musique « elle-même » à la liste des objets durs et durables : c'est-à-dire la musique capturée dans la matière sans passer par le code écrit – enregistrée mais sans registre » (Hennion, 2007 : 226)

Au travers de ces quelques exemples, l'on constate que la musique « classique » suscite également des débats, relativement à l'évaluation de sonorités conformément à des critères définis. J'ai déjà brièvement évoqué les critères « classiques » qui tendent à respecter les vues du compositeur, au moment et à l'époque à laquelle il a écrit, et prévu d'entendre l'interprétation de son œuvre. C'est ce qu'Antoine Hennion nomme « l'approche musicologique » par opposition à « l'approche moderniste » (Hennion, 2007 : 222). L'approche moderniste au contraire, cherche à interpréter une œuvre passée, plus ou moins ancienne dans le temps, au regard du moment présent et des moyens technologiques à disposition. Cette approche tient compte de l'apparition ou l'émergence de nouveaux instruments, en considérant qu'il est finalement illusoire de chercher à se mettre à tout prix dans la peau de nos ancêtres de la musique savante occidentale fussent-ils illustres, puisque nous vivons nécessairement dans un monde dont les cadres sociaux diffèrent de ceux de la société dans laquelle vivaient les compositeurs et musiciens d'une période historique révolue.

La musique occidentale savante que nous avons sous une forme générique qualifiée de « classique », en raison des critères musicologiques et des logiques sociales qui les sous-tendaient, n'est pas pour autant à l'abris des controverses et débats rétrospectifs sur l'identité sonore que décident de lui donner des interprètes contemporains. Ainsi, le courant « baroque », rappelle Hennion, a fait l'objet, structurellement, d'un changement d'interprétation notable, au tournant des années 1980. Durant cette période, des spécialistes s'accordèrent pour reconnaître dans la musique de J.-S. Bach tous les « caractères du style baroque » (Hennion, 2007 : 223), d'où les controverses dues à la condition dévaluée de la musique baroque par rapport au courant classique – ici, au sens plus étroit du courant de la musique savante qui succéda au style baroque vers le milieu du XVIIIème siècle. Le courant baroque a subi une sorte de changement de cap sonore allant vers un son, rendu plus populaire : « un son d'ensemble plus ténu, moins continu, un style de jeu plus dansant, rempli d'accents, de soufflets, de retenues du son. » (*Ibid.* : 223). Il nous est en outre rappelé que la musique dépend pour une part, d'un marché et que le triomphe de la mouvance interprétative dont Hennion relate qu'elle a d'abord été désigné sous le terme de « baroqueux », en référence à l'inflexion plus dansante de son jeu, plus « populaire » a fait des émules parmi les interprètes ultérieurs, happés dans ce mouvement porteur d'une réussite commerciale dans ce segment de l'industrie du disque. Cela me conduit à réfléchir sur une des dérives éventuelles d'une approche interprétative de type résolument « moderniste », qui serait celle de la tentation de faire ressortir les éléments les plus clinquants, les plus aptes à être « consommés » par un public contemporain, en dévoyant l'essence musicale de l'œuvre : en

gommant quelque peu des aspects musicologiques plus significatifs, au profit d'une plus large écoute et d'une plus facile « consommation » . Le terme « consommation » étant ici utilisé à dessein, pour marquer la différence entre l'accès donné à une musique dans son intégrité musicologique et une interprétation qui en faciliterait l'écoute sur des motifs fallacieux (la vente de la musique au plus grand nombre).

La personnalisation du son dans le jazz

Pour revenir, sur une des caractéristiques principale du son jazz, son appropriation personnelle par le musicien, il m'importe autant que possible de comprendre comment ces « acteurs de la musique » que sont les jazz(wo)men en arrivent, dans une certaine mesure, à produire un son dans lequel ils (elles) se reconnaissent, tout en leur permettant de se distinguer comme individualité musicale sur le plan du son, par des pairs ou le public. En puisant dans la littérature sur le jazz (entretiens) et en m'appuyant également sur ma propre observation de terrain (prestations musicales, répétitions, *master class* etc.), je chercherai à observer, les *acteurs* sociaux musiciens, instrumentistes, dans leurs pratiques sur le plan individuel et collectif mais plus encore – puisque cela étant plus accessible à l'anthropologue –, je m'efforcerai de dégager les représentations sociales des sons musicaux. Il est évident que le décryptage des techniques instrumentales pur et dur, qui sont aussi au fondement des productions sonores *jazzistiques* ne sera pas réalisé ici. Seules les valeurs dont les musiciens investissent ce travail et leur pratique artistique globale (qui incorpore cette dimension essentielle qu'est la réalisation technique) feront l'objet d'une réflexion approfondie. Je soumets ici l'hypothèse selon laquelle les représentations sociales, sont partie prenante de l'élaboration même des pratiques musicales (mais cela s'applique aussi aux autres types d'activités sociales). On peut dire que les représentations, les valeurs incluses *dans* l'engagement d'un acteur dans une activité quelconque vont modeler cette pratique. Pratique dont les résultats, les conséquences – collectives et individuelles – interprétés subjectivement par *l'acteur*, vont contribuer à lui faire produire un discours réflexif. Ce cheminement pouvant être résumé par le schéma suivant :

Schéma (à considérer comme une formalisation d'un processus cyclique ininterrompu qui, amène invariablement à des constructions réflexives de nouvelles représentations) :

1) Valeurs déterminant l'implication dans une pratique → 2) pratique et développement de la pratique → 3) construction d'un discours sur la pratique → 4) Constructions de nouvelles représentations

La tradition académique de l'enseignement musical en France, se réfère à l'apprentissage de la lecture d'une partition écrite, l'apprentissage des règles de solfège et l'acquisition d'une technique instrumentale normée par le franchissement de certaines étapes permettant aussi de hiérarchiser les musiciens entre eux. Cela se matérialise par le passage d'examens – avec généralement des œuvres imposées ou un choix restrictif –, l'obtention de mention, de prix, éventuellement le classement individuel à des concours. Cette tradition académique s'appuie majoritairement sur le corpus d'œuvres léguées par la musique occidentale savante, « classique » et « contemporaine », même si le jazz a connu une forme d'institutionnalisation réelle avec l'ouverture de cours dévolus à la formation à cette musique, et la création en France, en 1986, d'un Orchestre National de Jazz (l'O.N.J.), sous l'impulsion du ministre de la culture de l'époque Jack Lang. Ce tournant institutionnel pose d'ailleurs la question de l'application au jazz d'un modèle d'apprentissage académique basé sur la connaissance d'un certain répertoire d'œuvres, devenu en quelque sorte, la musique « classique » du jazz.

D'autre part, le passage d'éventuels examens, permettant la délivrance de diplôme attestant d'un statut d'excellence parmi les musiciens de jazz, exige de s'interroger sur les critères d'évaluation d'un courant si vaste que le jazz (que d'écart entre le jazz néo-orléanais, le be bop, le jazz-rock, en passant par le free-jazz et les tendances avant-gardistes) et notamment les critères d'évaluations concernant la perception du son. Les notions de justesse et d'harmonie, si elles tiennent une place importante dans le jazz, ne sont cependant pas interchangeables avec ces mêmes notions placées dans un contexte « classique ». Les inflexions micro tonales (*blue notes*) ainsi que les divers effets sonores et accentuations recherchés : glissandos, vibrato « exagéré », effets des sourdines *Wa-Wa* ou *plunger*[1] pour la trompette et le trombone, sont utilisés dans le style « jungle » inventé par Duke Ellington et

[1] Sourdine *Wah-Wah* appelée ainsi en référence à l'effet sonore produit par le mouvement de la main, du geste de *bouché-débouché* au niveau de l'extension de la sourdine, d'où l'expresssion onomatopéique *« Wah-Wah »* la désignant. En ôtant l'embout, on obtient l'équivalent de la sourdine *Harmon*, produisant une sonorité aux résonances métalliques. Pour ce qui est de la sourdine *plunger*, elle s'apparente à une sorte de ventouse similaire à celle d'un débouche évier (parfois cet objet est carrément récupéré à cet usage).

par les musiciens qu'on associe au mouvement *free-jazz* ou au jazz avant-gardiste qui les affectionnent également. Ainsi, la justesse sonore est relative à l'émotion qu'elle suscite chez l'auditeur, or comme nous l'avons précédemment esquissé en évoquant *la relativité de la perception sonore en* musique, un glissando appuyé, ne flattera pas les sens – pour le dire en terme métaphorique –, ne ravira probablement pas (ou du moins pas d'emblée) un amateur de musique classique peu accoutumé au déferlement, à « l'épanchement » de tels effets sonores. En musique classique le traitement sonore que l'on recommande pour chaque note fixée sur la partition implique peu de variation dans sa durée ou seulement une forme de variation progressive ou linéaire. « Le son, il doit être droit ! » est, par exemple, une expression lancée par un professeur de trompette à son élève. J'ai pu l'entendre régulièrement au moment d'une observation participante, lors d'une répétition d'un ensemble de cuivres. Cette remarque est symptomatique du souci de précision attaché au texte musical, qui présuppose la droiture du son, en dehors d'indications et signes contraires dans le corpus musical classique. Les « *Real Book* »[1] qui sont des recueils de morceaux de jazz ne précisent nullement tous ces détails liés à l'articulation du texte musical par l'instrumentiste. Du point de vue de l'émission du son, au plan technique, le conseil qui recommande d'essayer de produire un son droit m'apparaît fondé, dans la mesure où il permet à l'élève d'acquérir une base, dans le jeu instrumental, permettant de développer les fondamentaux donnant accès à un contrôle sonore optimal de son instrument. Deuxièmement, dans un contexte de groupe, lorsque les musiciens jouent « en section », que les voix sont doublés et parfois bien davantage, il incombe au musicien de jouer avec une grande précision rythmique en premier lieu, mais également avec le souci d'une unité stylistique (volume sonore, articulations etc.). C'est dans cet esprit que l'enseignant en charge de la direction artistique du groupe de cuivre ethnographié insiste régulièrement : « la puissance, je pense qu'on l'aura sur la masse, il faut surtout être très précis dans les articulations ! », de même lorsqu'il invite les uns et les autres à jouer moins fort :

> « jouez moins fort, ça vous permet d'entendre le métronome ! Mais en concert c'est pareil : si vous jouez trop fort, vous perdez le fil du tempo parce que vous pouvez plus vous entendre les uns les autres, et en plus, vous risquez de perdre en précision rythmique en vous épuisant [à jouer trop fort] ».

Les indications précisant le style de l'interprétation, le type d'articulation, le volume sonore etc. qui figurent sur une partition peuvent être tenues, en partie, responsable de la

[1] Recueil de thèmes de jazz, transcription à l'écrit des standards sous forme de *lead sheet* (notation de la mélodie et des accords d'un morceau).

« physionomie » du son classique, qui se caractérise par sa droiture, une netteté dans l'émission (la réduction des effets de vibrato, des effets de souffle, des sons gras – son *growl* – ou fortement timbrés). Ces indications consistent, entre autre, en un répertoire de signes « géométriques », qui ont une « résonnance » sur la manière de jouer. L'interprète lit les signes, il en découle une interprétation littérale du message formel délivré par le signe. Pour illustrer cela plus précisément, je vais prendre le signe du *crescendo* – qui se matérialise sur la partition par ce type de forme : « < » (et son inversion pour le *decrescendo)*. La notion de *crescendo* implique la montée de l'intensité sonore mais d'une manière absolument progressive, c'est-à-dire sur la durée (nombre de temps d'une mesure, ou nombre de mesures entières) sur laquelle le signe s'étend (graphiquement, cela revient à repérer jusqu'à où « s'allonge » le signe *crescendo* au-dessous de la partition). D'autres exemples de ce type pourraient être envisagés pour évoquer les codes typographiques influant structurellement sur la production d'un son normé. Ces codes d'écriture concourent donc, pour une part, à une certaine uniformisation du type d'émission sonore présent dans la musique « classique ». Le son émis par l'instrument doit être ni plus ni moins que la traduction la plus fidèle possible du contenu musical figurant sur la partition. Le musicien ne pourra s'autoriser aucune liberté qui le conduise *au-dehors* et donc *au-delà* du texte musical qui lui est assigné. Dans un extrait qui exprime cette allégeance du musicien classique faite au compositeur G. Schuller expose la différence fondamentale qui oppose jeu musical « classique » et « jazzistique » et, ses conséquences sur les rôles propres à chacun des acteurs des deux courants respectifs :

> « En revanche, celui qui joue dans un orchestre symphonique remplit une fonction différente pour laquelle une forte individualité importe peu. Il n'a pas besoin de personnalité sauf en tant que soliste et même, alors, il ne la laisse s'exprimer que modérément car improvisation et création sont deux pratiques étrangères à la réalité d'un orchestre symphonique. Dans ce cadre particulier, les marques d'une individualité puissante doivent disparaître et s'adapter au style du compositeur. Au contraire, le musicien de jazz doit développer une approche personnelle selon ses conceptions propres et non celles d'un autre compositeur. » (Schuller, 1997 : 66)

C'est cette quête de *l'individuation* sonore que je m'apprêterai ici à décrypter, sur la base de discours auto-réflexifs de musiciens, à propos de *leur* « son » et du travail de « recherche » qui l'entoure. Cette « recherche » m'apparaît, à la fois d'ordre *intellectuelle* (voire *spirituelle)* – au niveau *axiologique*, le flux de représentations qui traverse l'individu – et éminemment *pratique* – domaine de *la praxis* : de la matérialisation du projet musical dans sa réalité physico-technique et ses répercussions sociales.

La quête d'un son personnel comme recherche *sur soi-même*

« Ce que je joue, c'est moi… C'est moi qui sors de mon saxophone.[1] »
Stan Getz (1927- 1991), saxophoniste ténor

L'acquisition d'un son jazz « personnel » découle d'un processus de recherche, prenant appui sur les dispositions techniques disponibles du musicien – à un moment donné de son histoire. Cette recherche se met en œuvre grâce à une forme de réflexivité adossée à la pratique instrumentale, permettant alors au musicien d'infléchir sa démarche dans de nouvelles directions, auxquelles une résistance plus ou moins forte s'oppose (celle-ci étant liée à la question pratique de la faisabilité technique). C'est cet entre-deux, cette intrication entre la « *technique »* et *ce qui la dépasse*, à savoir l'Idée musicale, l'esprit, le sens, la saveur qu'on cherche à faire éclore *dans la musique*, que je vais tenter ici de mieux comprendre, à travers les discours oraux de musiciens et jazzmen.

« La musique, c'est le style», disait Miles Davis[2], musicien qui durant une carrière où il fut pratiquement de toutes les évolutions stylistiques majeures du jazz, parvint néanmoins à garder une identité sonore singulière, ce qu'ont souligné la plupart des observateurs. Sous l'influence de son premier professeur de trompette, Elwood Buchanan, le jeune Davis est incité à produire un son sans vibrato : « Jouez droit, sans vibrato. De toute façon vous vieillirez comme tout le monde, et vous aurez la tremblote… », telles sont les injonctions et conseils que donne Buchanan à ses élèves (Nisenson, 1983 : 16). Miles Davis relate dans son autobiographie que cette remarque l'a un temps blessé, ayant contrarié son penchant de l'époque pour la sonorité de Louis Armstrong, ou son admiration devant le brio du jeu spectaculaire de trompettistes swing comme Harry James. Néanmoins, il affirme qu'il comprit que cette voie envisagée par son premier mentor était la bonne pour lui. Tout en s'inspirant de

[1] Citation de Stan Getz, accolée à une belle photographie en noir et blanc de William Claxton qui apparait à la page 1 de l'ouvrage, *Jazz, les incontournables*, sous la direction de Philippe Carles et André Clergeat (1990).

[2] Cité en épigraphe, au début du livre de Jean-Pierre Jackson consacré à Miles Davis (Jackson, 2007 : 9).

Dizzy Gillespie[1] son idole à la trompette, et de Charlie Parker – pour ses innovations harmoniques – qu'il part rejoindre à New York, en 1945, s'intégrant à la nouvelle scène *Be-Bop* qui opère notamment à la *52ème rue*, il impose par sa musique une « voix » singulière. Moins virtuose que Gillespie, aux *aigus prodigieux* et aux tempos d'une vitesse démultipliée, il élabore une esthétique qui intègre le silence à son jeu, se traduisant par des interventions plus espacées et un jeu privilégiant le *registre médium*, qui refuse généralement tout ornement. L'usage fréquent de la sourdine *Harmon* dont il avoue s'en être d'abord servi pour se distinguer plus nettement de Dizzy Gillespie, concoure à l'affirmation de sa personnalité sonore qui apparaît notamment avec acuité sur des tempos modérés, et dans des ballades où le son feutré qu'il distille finit par faire oublier l'inspiration gillespienne et la flamboyance associée à ce type de sonorités.

S'exprimant sur les caractéristiques de sa sonorité et sa conception en général du son dans le jazz, vers la fin de sa carrière, en janvier 1986[2], Miles Davis nous dit:

> « Alors mon son doit être facile à entendre. Vous savez, comme Louis Armstrong, ce genre de son. Mais vous savez votre son, c'est comme votre sueur. C'est votre « son ». Lester Young avait un son à lui. Coleman Hawkins, Clifford Brown, Fats [Navarro]. Vous savez, il n'y a plus de « son » aujourd'hui. (…). À une époque où l'on n'avait pas l'occasion d'entendre tellement de choses à copier, les gars avaient leur *propre* son. Mais maintenant qu'il y a tellement de disques et de cassettes, ce n'est plus le son qui compte, vous voyez ce que je veux dire ? C'est pour cela qu'ils peuvent mettre le son dans un clavier (*l'échantillonnage digital*). » (Sidran, 2003 : 17)

La dernière phrase prononcée par Miles Davis dans cet extrait d'entretien, soulève la question de la standardisation du son à l'aune d'une utilisation des nouveaux moyens technologiques : les procédures d'enregistrement qui permettent de supprimer les approximations (le mixage faisant son entrée dans le processus de création artistique), et l'usage d'instruments électriques ou « électrifiés » (usage dont Davis lui-même ne s'est pas privé, *électrifiant* sa trompette et ayant recours à une instrumentation à dominante électrique, dès la fin des années 60).

---

[1] Après avoir eu pour modèle Clark Terry, de six ans son aîné qu'il a côtoyé très tôt dans son itinéraire musical, puis Roy Eldridge, dont le jeu est parfois considéré comme le stade intermédiaire entre le style swing, et le Bop qui va « exploser » sous l'impulsion de Dizzy Gillespie.

[2] Propos de Miles Davis, tiré d'un entretien avec Ben Sidran (*in* Sidran, 2003), musicien de jazz et passeur de cette tradition à travers ses nombreuses interventions : compilation d'entretiens, émissions de radio.

En effet, le son dépend pour une part des choix en matière d'instrumentation, objectivés par le *type* de son qu'offre l'instrument dans son utilisation « moyenne », usuelle. Autrement dit, chaque instrument dispose de contraintes (mécanique de la production d'un son, « maniabilité », tessiture). La trompette est par exemple, considérée comme un instrument puissant, à la sonorité brillante. Elle est perçue souvent comme plus « ingrate » et moins « fluide » que le saxophone[1], si bien que l'on dit des trompettistes qui se distinguent par un jeu rapide, capable d'un style *legato* similaire à celui des meilleurs saxophonistes : « qu'ils jouent du saxophone à la trompette »[2]. La contrainte réside aussi dans la nécessité de faire cohabiter des instruments aux potentialités sonores diverses et inégales. Particulièrement, le fait de jouer dans une grande salle requiert une amplification adéquate permettant d'offrir un rendu sonore de qualité pour l'ensemble de l'auditoire, d'où la nécessité d'amplifier les instruments, en réglant les micros en rapport avec la puissance intrinsèque de l'instrument. Je pense en particulier à la contrebasse qui nécessite souvent une amplification assez forte pour être suffisamment entendue. La recherche d'un équilibre au niveau de la puissance sonore nécessite donc, en conséquence, d'ajuster les niveaux d'amplification en fonction du potentiel à la fois de l'instrument et de l'utilisation qu'en fait le musicien. Randy Brecker, jazzman mais ayant collaboré à des projets musicaux très variés (rock, funk etc.), devenu très demandé comme musicien de studio nous dit, par rapport à l'utilisation d'instruments électriques :

> « Jouer de la trompette est souvent difficile en rock parce que vous devez rivaliser avec toute cette électricité… » (Randy Brecker, trompettiste, cité *in* Berendt, 1986 : 235)

Les instruments par leur mode d'utilisation, contraignent toujours, pour une part, l'instrumentiste qui en fait usage.

Ainsi, en contrepartie de la « justesse » infaillible du piano – pour peu qu'il soit convenablement accordé – et la possibilité de plaquer des accords, en ayant à disposition une tessiture large (généralement dans les 7 octaves pour un piano à queue), le pianiste ne pourra faire varier la hauteur d'une note comme le peuvent les instrumentistes à vent par des mouvements des lèvres et des effets de souffles (effet que ne peuvent restituer de la même manière les pédales qui permettent néanmoins de faire varier la vibration des cordes). Les

[1] La pression sur les lèvres exercée par l'embouchure y est forte, ce qui peut entraîner à terme des problèmes d'endurance liés à cet appui trop important, découlant d'une technique inadaptée ; difficulté que ne connaissent pas directement les saxophonistes qui embouchent un bec.

[2] On a ainsi pu décrire le jeu de Freddie Hubbard, d'une vélocité extraordinaire.

instrumentistes doivent donc en premier lieu s'accommoder de toutes ces contraintes d'ordre morphologiques, et maîtriser les techniques du corps nécessaires à l'émission d'un son, par un processus d'adaptation nécessaire à l'appareil (l'instrument utilisé, plus précisément l'embouchure qui doit aller aux lèvres ou les mains qui doivent se placer sur un clavier etc.) de l'individu par l'entremise de son corps. Le résultat souhaitable, en omettant ici de décrire les étapes nécessaire à cette réussite (car la réalisation de cette « adaptation » optimale n'est bien sûr pas obtenue avec une aisance égale d'un individu à l'autre), est l'obtention d'une exécution naturelle et d'une symbiose entre les idées musicales *pensées* et les *réalités sonores* qui se dégagent du jeu musical. Le pianiste McCoy Tyner dit à cet égard :

> « Vous devez ne faire qu'un avec votre instrument. Lorsque vous commencez à apprendre à jouer du piano, ce n'est rien de plus qu'un instrument. Mais après un certain temps il devient une extension de vous-même, et votre instrument et vous ne faites alors plus qu'un. » (McCoy Tyner, pianiste, cité *in* Berendt, 1986 : 321)

Il est toutefois loisible pour un musicien d'essayer de s'arracher aux contraintes morphologiques de l'instrument, en recherchant un matériel plus adapté à ses qualités/défauts et habitudes de jeu. Le recours à des accessoires peut être une solution qui permet d'infléchir la nature d'un son, à l'instar des sourdines qui permettent non seulement d'abaisser le volume habituel de l'instrument mais aussi d'apporter ponctuellement ou plus durablement une autre couleur sonore. L'ingéniosité dont font preuve les instrumentistes dans la trouvaille de nouveaux accessoires est exercée dans le but d'enrichir une palette sonore. Cette ingéniosité, nous l'avons déjà évoqué, se retrouve dans le jeu de la batterie de jazz, qui fréquemment substitue les balais aux baguettes, en vue d'obtenir un jeu tout en finesse, qui rompt définitivement avec les formes de percussions militaires aux frappes sèches et régulières.

D'autre part, le jazzman, sans doute davantage que l'instrumentiste classique – encore que ça ne lui est théoriquement pas interdit – est souvent un poly-instrumentiste, dans la mesure où il a tout intérêt à choisir l'instrument sur lequel sa personnalité va le mieux se révéler, en s'autorisant à en changer. Pour des raisons d'accessibilité technique, c'est souvent vers un instrument de la même famille que se tournera le musicien : par exemple, le passage du saxophone *alto* au saxophone *ténor* et inversement jusqu'au *soprano*. Parmi les musiciens qui, de façon exemplaire se sontaffirmés sur plusieurs instruments : Eric Dolphy (1928-1964), qui s'est distingué, aussi bien au saxophone (alto) qu'à la clarinette basse ou à la flûte traversière, et Roland « Rahsaan » Kirk (1935-1977) qui jouait de différents saxophones et instruments à

vent dont certains de sa conception (le manzello) et qui en jouait parfois simultanément[1]. Plus rares sont les instrumentistes qui se distinguent dans des instruments de familles plus distantes (par exemple, Marcus Miller [1960-] : basse électrique, et clarinette basse principalement). Dans cette perspective d'un jeu ou d'une palette sonore qui s'enrichissent de la possibilité de varier les timbres, nombre de trompettistes passent aisément de la trompette au bugle[2], au cours d'un même concert : d'un morceau à l'autre. Cet instrument est généralement apprécié pour le velouté, la chaleur du son, notamment lors de l'exécution d'une ballade. S'il est moins puissant que la trompette, il permet en contraste, d'apporter une forme de douceur plus « facile » à obtenir sur cet instrument. En revanche, le chant avec l'instrument naturel qu'est la voix sont souvent mobilisés, en complément de *l'instrument-objet*. Si le jeu instrumental jazzistique s'inspire profondément de l'expression vocale et du chant ; en retour, le *scat* (ou *scat singing*) imite la manière de « choruser »[3] des instruments. Par une expression vocale *swinguante* de type onomatopéique, le *scat* tend à s'éloigner d'un style de communication verbal formel – laissant pour ainsi dire le champ libre au swing –, avec souvent une touche humoristique bien affirmée.

Tout au long de son histoire, le jazz s'est ingénié à subvertir les instruments hérités essentiellement de l'occident. De la raideur que l'on peut supposer chez certaines fanfares néo-orléanaises de la fin du XIXème siècle – balbutiements nécessaires ? – jusqu'aux inflexions chantantes de la trompette d'un Louis Armstrong et à « l'invention » du swing, la destinée de ce phénomène culturel qui va essaimer dans tous les États-Unis, puis au-dehors, témoigne d'une stupéfiante et authentique appropriation des instruments de musique. Ceux-ci sont mobilisés de façon originale, à l'aune de cette vitalité culturelle afro-américaine.

Les valeurs qui apparaissent dans la production musicale jazzistique conduisent à repousser certaines limites avec les instruments, que s'était en quelque sorte interdit de franchir la musique classique. La prédominance donnée à la musique dans son instance même, dans son exécution sur le vif, permet à l'artiste de *jouer* – au sens littéral du terme – avec l'instrument, en repoussant les limites techniques de l'instrument (utilisation de tessitures inhabituelles pour la musique classique etc.), mais aussi au niveau de l'expressivité que l'on tire de l'instrument. Le saxophone en est sans doute l'un des meilleurs exemples : instrument inventé

[1] Cf. la pochette du disque de Roland Kirk, We free kings, (Emarcy, 1961).

[2] Le bugle est un instrument de la famille des saxhorns (sous-famille des cuivres, imaginée par Adolphe Sax, aussi l'inventeur du saxophone), proche de la trompette mais dont la forme du tube de l'instrument, « conique » permet un son particulièrement doux.

[3] Chorus : ici, solo d'un musicien. *Choruser* : prendre un chorus.

par le Belge Adolphe Sax, vers 1840, il est, en raison de son histoire encore assez courte, peu utilisé par le répertoire classique, s'imposant davantage dans les fanfares militaires et ce faisant dans la musique populaire afro-américaine et le jazz dont il devient l'instrument emblématique[1]. Alors qu'on avait jugé ses potentialités limitées (par une large partie des compositeurs « classiques »), il fait étalage de ses attributs multiples, par l'intermédiaire des grands instrumentistes (et artistes) du jazz qui vont progressivement s'affirmer sur cet instrument, parvenant à en tirer des sonorités d'une palette d'expressions des plus variées : des sons rauques proches du hurlement aux sonorités les plus suaves.

Un type de son, est toujours, dans une certaine mesure, le produit d'un héritage musical donné, « encadré » par un environnement culturel singulier. C'est pourquoi chaque instrument est sujet à des représentations plus ou moins stabilisée et ancrée dans l'imaginaire collectif. Si comme nous l'avons vu le saxophone est souvent l'instrument emblématique du jazz, qui ornera brochures et prospectus des festivals de jazz etc., les représentations varient aussi au fil du temps. À cet égard, la clarinette qui était un des instruments phare du jazz du style Nouvelle Orléans, a progressivement été reléguée, par le saxophone justement. Néanmoins, dans le jazz, la porte reste pour ainsi dire toujours ouverte et, des instruments un temps abandonnés par la majeure partie des musiciens peuvent ressurgir sous l'effet d'une appropriation neuve et originale de la part d'une nouvelle génération. Ainsi , le saxophone soprano, rendu célèbre, par le son qu'en a notamment tiré Sydney Bechet, un des plus illustres représentant du jazz traditionnel néo-orléanais – Bechet avait d'ailleurs débuté par la clarinette – a connu une assez longue éclipse et a connu un fort regain d'intérêt, particulièrement, suite à son utilisation par John Coltrane et dans une moindre mesure peut-être par Steve Lacy (1934-2004), à partir des années 1960. Mais que de chemin parcouru par le phénomène jazz entre ces deux appropriations de l'instrument. Le jazz, non seulement autorise, mais plus encore favorise ce type de représentations changeantes d'un instrument. Les ruptures marquées, dans la façon de « sonner », partent des individus et de leur volonté de faire entendre un son distinctif, qui traduit une authentique personnalité. Au contraire, la tradition « classique », tend à assigner sa place à chaque instrument, en l'enfermant en somme dans les qualités qu'on lui prête, indépendamment du jeu des musiciens qui en font l'usage. Seuls de grands solistes aux qualités exceptionnelles, réellement impliqués dans le choix d'un répertoire peuvent faire évoluer ces représentations *pré*-conçues d'un instrument. C'est le cas du Français Maurice André qui a démontré par ses interprétations de pièces réputées ardues

[1] Cf. François et Yves Billard, *Histoires du saxophone*, Éditions Climats, 1995, (564 pp.).

voire injouables à la trompette, que cet instrument avait sa place comme instrument soliste, insistant sur une approche mélodique de l'instrument longtemps minimisé au profit de sa réputation d'instrument d'orchestre, puissant. Il a notamment remis au goût du jour, la trompette piccolo, en utilisant le registre aigu et ce son perçant qui concoure à lui légitimer sa place d'instrument soliste.

Je m'appuierai à présent sur le propos d'Ibrahim Maalouf, jeune trompettiste franco-libanais, né en 1980, qu'il m'a été possible de rencontrer lors d'une observation de terrain réalisé à une *Master Class* que celui-ci dirigeait. Ce musicien avait été invité par une association de musique où j'effectuais également un travail d'observation participante au cours de l'année 2007. Ce trompettiste aujourd'hui reconnu d'un public toujours plus large a connu un parcours quelque peu atypique dans le milieu de la musique – ce qui s'avère, en somme, d'autant plus intéressant pour ma réflexion –, puisque bien qu'ayant effectué un parcours en musique « classique », brillant au demeurant (primé à plusieurs concours internationaux), il pratique aujourd'hui une musique qui laisse une place à l'improvisation, se référant aux traditions musicales de l'Orient, tout en pratiquant une forme de métissage plus large (plus dilué ?), en empruntant outre ce support traditionnel, des formes plus « contemporaines » (une touche d'*électro* notamment) et d' influences diverses.

La démarche de cet artiste suscite un intérêt nouveau – y compris de la presse télévisuelle généraliste, fait rarissime pour un instrumentiste –, en ce qu'il utilise pleinement les modes orientaux (*makam*[1]) qui utilisent des quarts de ton, absent de la musique classique occidentale. Ces inflexions micro-tonales (c'est-à-dire en-deçà du demi-ton) sont obtenues par l'utilisation inédite à la trompette en si Bémol (ou Bb, dans la terminologie anglo-saxonne et internationale) d'un quatrième piston qui permet d'abaisser la note d'un quart de ton d'une manière systématisée, ce que seul l'abaissement « approximatif » par détente de la tension des lèvres permettait sur une trompette standard.

Cette trompette spéciale, inventée par son père Nassim Maalouf – lui aussi trompettiste de renom, au Liban et ancien élève de Maurice André –, avec le concours d'une firme, facteurs d'instruments, témoigne d'un véritable travail de recherche pour s'approprier le langage d'une tradition musicale existante, en adaptant un instrument qui lui est étranger ou du moins mal adapté, contrairement aux différents types de flûtes traditionnelles utilisées dans la musique

[1] Les *makam* sont équivalents à ce que nous nommons « gammes », mais subissant l'incidence des modes orientaux qui n'appartiennent pas aux cultures musicales de l'occident (et à son système « dualiste », qui se partage entre gammes majeures et gamme mineures).

arabe et qu'évoque, dans une certaine mesure le son de trompette d'Ibrahim Maalouf, par son caractère vibré, nasal. La formation classique du musicien n'entraîne pas ici une fermeture vers l'exploitation d'autres univers musicaux. Les musiques de traditions orientales transmises sur le mode de l'oralité (aussi par l'écoute de disques) peuvent être intégrées dans une création musicale jazzistique, ou chansonnière, etc., à travers la composition d'une trame rythmique et harmonique que l'éducation « classique » peut permettre de fixer, de mettre à plat via l' « écrit ». Il en va de même pour l'improvisation, qui, si elle requiert un apprentissage reposant sur une autre conception de l'*être*-musical (pensé dans son instance), peut tout à fait se servir d'une technique instrumentale héritée du « classique ». En effet, une bonne connaissance d'une partie du répertoire classique apportera au musicien un bagage harmonique et technique solide, une certaine armature à partir de laquelle il pourra s'aventurer vers d'autres horizons musicaux. « La technique fait partie de l'improvisation »[1] dit à cet égard Ibrahim Maalouf, voulant par là signifier qu'en dépit de l'écart dans les représentations entre « l'improvisé » et l' « appris », ce qui est improvisé s'appuiera nécessairement sur un type de langage musical maîtrisé du musicien et qu'il aura à sa disposition, pour en faire un usage *ré*-aménagé, *re*-contextualisé. On peut faire ici un parallèle entre un orateur qui improviserait des vers comme le font ces poètes urbain que l'on désigne aujourd'hui communément par le nom de *slammeurs*. L'orateur qui veut exprimer une idée quelconque, son état d'esprit du moment par exemple, ne pourra le faire qu'à partir de son « stock » de vocabulaire et de mots dont il a une connaissance assurée, en faisant jouer, conjointement à l'assemblage de mots[2], une capacité de diction plus ou moins habile. Pour le dire un peu trivialement, il faut *pouvoir* dire ce que l'on *veut* dire, ce qui se traduirait en termes musicaux par : il faut parvenir à jouer sur l'instrument ce que l'on envisage (mentalement) de réaliser dans son improvisation. Le possible hiatus entre le flux d'idées musicales qui déferle dans la tête d'un musicien (ou d'un non-musicien d'ailleurs) et sa concrétisation sonore à travers l'instrument, est souligné ici par le propos du trompettiste Wynton Marsalis :

[1] Propos délivré lors d'une des deux *Master Class* de l'artiste auxquelles j'ai pu assister.

[2] Un assemblage de mots, qui dans une poésie parlée ou un chant fait tout naturellement appel à un langage articulé qui, pourvu d'une signification verbale, s'avère forcément plus explicite que ne l'est la musique purement instrumentale. D'où, de ce point de vue, une difficulté, un *challenge* pour le chanteur de faire coïncider le sens d'un texte à l'esprit qui se dégage de la musique à travers sa mélodie, ses rythmes, ses harmonies.

« C'est une idée reçue contre laquelle je dois me battre constamment : le fait de croire que si l'on a la vision, la virtuosité n'est pas nécessaire. (…) Je peux peut-être m'asseoir dans mon salon et penser à de la musique, comme celle de Monk [pianiste, 1917-1982] par exemple. Ou bien penser à une façon de jouer de la trompette d'une certaine manière (*sic*). C'est *dans ma tête*. Mais je ne peux pas prendre mon instrument et faire ça. Et c'est bien ça le problème. » (Wynton Marsalis *in* Sidran, 2003 : 434, 435)

Pour revenir à la démarche musicale initiée par le trompettiste Ibrahim Maalouf, notons que celui-ci ne se considère pas comme un jazzman à proprement parler, dans le mesure aussi peut-être où l'aspect afro-américain est plus minoritaire dans sa musique, au profit de canons sonores orientaux. Résumant ironiquement sa position, il dit : « Ça ne ressemble pas à l'Orient ni à l'Occident. Ça ne ressemble pas à du jazz non plus. On m'a mis dans le rayon jazz, car c'est le seul qui m'acceptait. »[1].

Pour lui, sa solide formation musicale académique doit déboucher sur une exploration personnelle qui passe par une recherche d'un langage sonore qui lui est propre :

« Je trouve qu'en général on n'essaie pas de voir si le musicien a quelque chose à dire, mais plus s'il est capable de jouer ce qu'on lui demande de jouer. »[2]

En s'évadant du rôle d'interprète exclusif d'un répertoire « classique », et en se positionnant vers d'autres traditions qui laissent une place importante à l'improvisation (musiques traditionnelles « orientales », jazz), cet artiste s'offre la possibilité de se forger une esthétique sonore et musicale libérée d'une filiation doctrinaire stricte. L'institutionnalisation du champ musical classique peut conduire, dans une certaine mesure, à enferrer le musicien dans un carcan interprétatif, dès lors que les réseaux d'instrumentistes s'élaborent sur la perpétuation de codes esthétiques dont il est difficile de faire mouvoir les « frontières ». Cette reproduction de codes esthétiques résolument arrêtés, constitue un frein à l'éclosion de nouvelles lectures des œuvres classiques et assigne au musicien la position d'exécutant, dévoué à se doter d'un bagage technique nécessaire, axé sur la réalisation des spécificités musicales utilisées dans le répertoire. Chaque instrument se situe ainsi dans une forme d'héritage interprétatif qui conduit les musiciens à s'orienter vers un style de jeu dont les valeurs cardinales peuvent être en inadéquation avec les valeurs musicales chères au musicien en tant qu'individualité. Si un

[1] Voir l'interview d'Ibrahom Maalouf, publiée le 16 avril 2008 sur le site Citizenjazz.com. [en ligne] http://www.citizenjazz.com/Entretien-avec-Ibrahim-Maalouf.html , (consulté le 10 juillet 2015).

[2] Voir cet entretien sur le site *Internet* personnel de l'artiste www.ibrahimmaalouf.com [en ligne, en 2009, consulté en 2009.]

musicien décide néanmoins d'interpréter un répertoire, dans un style d'interprétation éloigné de ses conceptions personnelles, parce que ses capacités techniques le lui permettent et que ses compétences lui donnent accès à une carrière dans le milieu de la musique, il sera en quelque sorte contraint de « jouer un rôle », sans adhérer totalement au projet artistique.

Ibrahim Maalouf évoque à sa manière, le dilemme qui peut survenir, dans l'esprit du musicien, lorsque le son qu'il propose, ne s'accorde pas – selon les agents de légitimation que sont les professeurs, les jurys etc. – aux codes sonores préalablement définis :

(Ibrahim Maalouf :)

« En fait, je crois que ce qui ne me plaît pas dans la trompette c'est ce qu'on en a fait. Depuis des générations, on demande aux trompettistes de jouer fort, aigu, d'avoir de la résistance. On en fait un instrument d'homme. Le nombre de fois où j'entends un professeur dire à son élève «tu joues comme une nana», je trouve ça déplorable... En repensant à tout cela, je crois que j'ai continué à faire ce que je savais faire. On me demandait de jouer fort, d'avoir de la résistance et de jouer aigu... alors comme j'y arrivais, j'ai continué... mais progressivement, je me suis rendu compte que tout cela ne me ressemblait pas. Lorsque j'étais seul, chez moi, et que je prenais la trompette pour essayer de jouer comme j'en avais envie, un autre son sortait. Ce n'était plus le son que je faisais pour plaire à mon père ou aux professeurs. C'était le mien… Un son plus féminin (selon les critères du métier), plus fragile, plus humain, et c'est ce son là que je garde aujourd'hui. »

Il poursuit en mettant implicitement le doigt sur la distinction entre la conception sonore jazzistique et la conception « classique ». En jazz la conception du son s'avère évolutive (développement de l'artiste à travers son « son »), liée à l'itinéraire de l'artiste, dans sa singularité même. En revanche, au niveau social, les réseaux dans lesquels opèrent les instrumentistes classiques les contraignent à élaborer un son, conforme aux codes d'interprétation établis par les générations précédentes. La tradition jazzique étant native des États-Unis, l'imprégnation du jeu instrumental par cette tradition demeure plus prégnante qu'en France où l'éducation instrumentale passe en premier lieu par un apprentissage académique, c'est-à-dire « classique » – même si cette désignation est implicite dans le mode de transmission des savoirs, la spécificité des cours de jazz étant elle toujours signalée. C'est cet écart que signale le trompettiste sur la base de son expérience du système français :

(Ibrahim Maalouf :)

« Dans les trompettistes, Jon Faddis et Wynton Marsalis m'ont également beaucoup encouragé dans la recherche de ma sonorité propre. Les américains ont une vision plus personnelle du développement artistique. Chacun doit exploiter ce qu'il a de différent et qui va le caractériser et donc le mettre en valeur. Lorsque je les ai rencontrés, les deux ont mis

l'accent sur mon son différent et qu'il fallait absolument que je le développe[1]. Au conservatoire ont m'a toujours dit le contraire à base de «tu joues bien, mais tu as un son bizarre» et on a tout fait pour que je change de trompette et de matériel afin de m' 'adapter'. »

Il s'agit pour le musicien de jazz de mettre ses capacités techniques au profit d'une démarche artistique qui laisse place à la personnalité du musicien pour peu qu'elle s'accorde avec l'harmonie – au sens courant du terme – nécessaire au groupe ou à l'orchestre auquel il participe. Trouver son « son », c'est aussi se départir de l'attitude *épigonale*, en convaincant par soi-même et plus en raison d'une éventuelle ressemblance avec un illustre musicien. Car s'il est indispensable en jazz d'écouter et d'avoir une connaissance, non seulement du répertoire (connaissance des « standards » et morceaux composés par des jazz(wo)men), il est également important de se pencher sur les interprètes eux-mêmes, en particulier la façon dont ils approchent les standards, se les approprient, de même que l'approche de l'improvisation ou de la composition. À cet égard, les *jam-sessions* où sont réunis de façon plus ou moins informelle des musiciens, dans le but de jouer *ensemble*, sans forcément se connaître les uns les autres au préalable, permettent aussi aux musiciens moins expérimentés d'écouter différents « sons », à partir desquels il est possible de se construire une idée d'un son *pour soi*, avec tout ce que cela suppose comme tâtonnement dans les tentatives de traduire cela sur l'instrument. C'est cette recherche tâtonnante, incertaine, qu'évoque le trompettiste de jazz Freddie Hubbard :

« Les trompettistes, les grands, ont une voix à eux qu'ils développent sur la trompette, tendant au fil des années vers un certain son. Quand on est jeune, on a généralement une sonorité plus réduite. C'est le « centre » qu'on cherche. Je veux

[1] Cette « vision plus personnelle du développement artistique aux États-Unis » qu'évoque I. Maalouf. Nous pouvons raisonnablement penser qu'elle est – pour partie au moins – liée au poids de l'héritage du jazz dans le pays qui l'a vu naître. Les artistes qu'il cite sont d'ailleurs très impliqués dans la perpétuation de la tradition jazz, dans ce qu'elle a d'afro-américain : le premier cité (Jon Faddis) ayant d'abord été un brillant disciple de Dizzy Gillespie, le « père » de la trompette de jazz moderne ; le deuxième cité (Wynton Marsalis) étant souvent perçu comme un traditionnaliste dont la virtuosité – qui lui a aussi permis de réaliser une carrière tout aussi remarquée en tant que soliste en musique classique ! – lui permet de revisiter à sa guise les œuvres du répertoire jazzistique, en condensant dans son jeu toutes les « avancées » techniques de son instrument, dévoilées par ses prédécesseurs, de Louis Armstrong à Miles Davis. Philippe Baudoin et Christian Gauffre disent de lui dans l'article qu'ils lui consacrent dans le *Dictionnaire de jazz*: « Par une intégration des éléments saillants de l'histoire du jazz, il est parvenu à une synthèse personnelle de toutes les influences : (…)» (Carles *et al.*, 1988 : 662). Plus critique à son égard, est le point de vue de de François Delalande, interrogé par Philippe Carles : « Il joue du jazz, et en même temps on a un peu le sentiment qu'il réduit le jazz à une musique de répertoire, ou à un monument, historique, classique, qu'il revisite. Il est capable de tout jouer. » (Baudoin *in Carles 1988*: 16)

dire, le centre du son. Et on a des problèmes avec sa façon d'emboucher, avec l'embouchure et avec l'instrument dont on veut jouer. On finit par se dire. Bon, qu'est-ce que je veux, un son gras ou perçant ? Ou un autre son avec lequel on se sent mieux. »[1] (Freddie Hubbard, 1938-2008, trompettiste)

Néanmoins si *recherche* sonore il y a, celle-ci s'éprouve dans la pratique. Il s'agit d'une *recherche* pragmatique faite de répétition. Ainsi cette dimension « chrysalide », évolutive du son tient à l'enchevêtrement entre un itinéraire de vie et le cheminement musical lui-même. La sonorité idéale dans le jazz n'existe pas, alors qu'en musique « classique » l'on peut plus facilement se faire une idée d'un son adéquat pour *telle* œuvre, *tel* répertoire etc. La recherche de l'expressivité dans le son, vecteur d'une émotion revient d'ailleurs à évacuer la notion formelle de pureté sonore.

Woody Shaw (1944-1989), autre trompettiste de jazz raconte de façon très éloquente, ce qu'il perçoit comme une mutation positive de son « son », l'affirmation de sa personnalité sur l'instrument au cours d'un processus progressif fait de labeur :

« Ce que j'ai surtout fait pendant cette période sur la côte Ouest, c'est de répéter six heures par jour. Je répétais comme un fou. C'est à cette époque je crois que ma couleur a commencé à venir. Je commençais à perdre ce son de gamin, à avoir un son adulte. Plus sombre. Quand l'expérience de la vie commence à s'exprimer à travers l'instrument, ça n'est pas seulement de l'air, c'est du ''*soul*'' (*sic*) qu'on met dans l'instrument. »[2] (Woody Shaw, trompettiste, juin 1985)

On trouve maints exemples dans l'histoire du jazz, de personnalités majeures dont la sonorité changea profondément, parfois de manière résolument progressive ou plus brutalement. Ces changements peuvent parfois être perçus, à juste titre, comme des ajustements stylistiques pensés, prémédités par un artiste focalisé sur sa démarche créatrice. Néanmoins, le son, la matière musicale se pare toujours indirectement de l'expérience de vie de son créateur, notamment dans une musique comme le jazz dont la « personnalité » du musicien est censée transparaître dans son jeu. C'est ainsi que les épreuves de la vie, tragiques, pour quelques uns des grands créateurs et interprètes du jazz peuvent se ressentir dans leur musique et *dans* leur « son ». Le grain de la voix, de plus en plus cassé, comme affaibli, chez Chet Baker, par exemple, qui dans ses années de jeunesse déployait un jeu plus virtuose. En contrepartie, la sonorité de Chet Baker a sans doute tendu vers encore davantage de lyrisme : proche du murmure et d'une fragilité à fleur de peau, au détriment d'une netteté

[1] Propos de Freddie Hubbard, recueillis par David Aronson, traduction François Bensignor, in *Jazz Hot*, n° 418, février 1985, p. 44.

[2] Propos de Woody Shaw, « Le *trumpet show* de Woody Shaw », David Aronson, traduction Laurent Danchin , in *Jazz Hot*, n° 422, juin 1985, p. 48.

d'exécution diront ceux qui voient en cette évolution un déclin. Cette remarque d'un son qui ne traverse pas indemne les épreuves du temps et de la vie mériterait que l'on s'attarde aux itinéraires de nombreux musiciens ayant aussi pour une part, bâti leur légende sur cette dramaturgie, à l'instar de Billie Holiday dont la voix vers la fin de sa vie se dota d'un caractère plaintif et mélancolique tendant à augmenter encore son pouvoir expressif.

L'expressivité exprimée de manière hautement personnelle va au-delà d'une certaine « bienséance sonore » présente dans la tradition occidentale. À l'inverse, le jazz dont nous avons vu les liens étroits avec les traditions d'ascendance africaine (à propos des conceptions rythmique et du traitement sonore principalement) propose de s'affranchir d'un cadre sonore préétabli. Le son qui en résulte, est toujours crédité d'une part d'imprévue absente du son policé, « maîtrisé » qui prévaut en musique classique. L'improvisation qui tient généralement une place importante dans le jazz est d'ailleurs globalement une *esthétique de la prise de risque*, une tentative de « densification » du moment présent. L'improvisation, pour paraphraser la définition pleine de poésie de Bernard Lubat – polyinstrumentiste et activiste d'un jazz qui fait éclater les frontières (culturelles, stylistiques, linguistiques) –, c'est en quelque sorte :

> « lire *la partition que nous sommes*, se considérer en tant que partition, ce qui laisse des ratures, mais cela participe de ce que l'on est ! L'improvisation, c'est l'interdit dans la musique occidentale, suivant l'idée que l'on ne 's'improvise pas' auteur de musique. » (Bernard Lubat)[1].

Pour Pierre Boulez[2], l'improvisation qui caractérise la musique de jazz est d'ailleurs demeurée, « une sorte d'onamisme en public » (cité *in* Jamin, Williams, 2001). Dans ce type de propos peu amène à l'endroit du jazz, apparaît tout l'écart entre deux conceptions antagoniques. Premièrement, la création spontanée livrée à l'auditoire peut être perçue comme une forme de décadence, d'aporie. À l'inverse, la conception jazzistique, sans fermer la porte à la composition écrite voit dans l'improvisation un espace de liberté permettant à un interprète d'enrichir une œuvre musicale à partir notamment de sa singularité. L'improvisation est aussi un vecteur de jubilation – forme de « décadence » pour Boulez,

[1] Propos tenus par Bernard Lubat (né en 1945), poly-instrumentiste, poète et fondateur d'un festival de jazz et musiques improvisées à Uzeste. Ces quelques mots ont été enregistrés et retransmis pour le compte de l'émission « Sur les Docks » de *France Culture* : émission du Vendredi 1er février 2008, intitulée « Champ libre – Le matin des Noirs : portraits d'Archie Shepp ».

[2] Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue français (1925-2016), sommité du monde de la musique « classique » et de la musique savante « contemporaine ».

mais assumée en jazz – qui est recherchée dans l'instance de l'acte musical et qui lie émotionnellement les musiciens entre eux, ainsi que les musiciens et leur auditoire.

Ainsi, le jazz se nourrit-il aussi d'ébauches, de « ratures » comme le dit Bernard Lubat. Mais il se trouve aussi que ces imperfections revêtent potentiellement un aspect régénérateur, en ce qu'elles dérivent d'une philosophie du dépassement, qui contre l'immobilisme, met en avant le sens de l'effort *dans la* musique. Cette philosophie de l'effort est souvent exacerbée dans les *jam-sessions*, surtout lorsque les musiciens ne connaissent qu'imparfaitement les thèmes et encore moins *la manière de jouer* de leurs éventuels partenaires musicaux d'un soir. Cette dimension à la fois ludique et « performative », quasi athlétique, transparaissait sans doute, avec davantage d'éloquence encore, dans ce que l'on peut envisager comme étant un ancêtre de la *jam-session* : « ces joutes que les Louisianais nommaient *cutting contests* », se déroulant sous la forme de tournois, souvent homériques, aboutissant à la désignation de *vainqueurs* et *vaincus*. « On ne sait quels furent au juste les critères d'un choix chez la foule enivrée. Si l'on en croit les récits authentiques, la force du souffle devait compter beaucoup », nous rapporte Lucien Malson, à ce sujet (Malson, 2005 : 40).

L'effort du son. Symbolique du geste instrumental dans la pratique du jazz

Cette forme de compétition *explicite* – dans la mesure où le public se déplaçait spécialement pour voir et entendre deux musiciens s'affronter –, s'est peu à peu infléchie en des confrontations où tacitement se joue le prestige, la réputation, le crédit qu'on va accorder à tel musicien.

Les participants d'une *jam* ou d'une prestation musicale ont pour but de concourir *ensemble* à la production d'une musique de qualité, à laquelle le public se doit d'être réceptif, ce qui ne supprime nullement les duels d'ordre « symboliques », puisque le jeu jazzistique en petite formation (les *solistes* se succédant pour « choruser ») est une invitation pour l'auditeur – même peu connaisseur –, à comparer les différentes interprétations, à gloser sur le brio de tel interprète plutôt que tel autre. Par conséquent, des rivalités entre les musiciens sont toujours susceptibles de faire irruption, en raison de jalousies dues au succès/discrédit ou à l'arrogance d'un musicien à l'égard des autres. Être reconnu comme interprète de jazz, nécessite dans un premier temps de faire ses preuves auprès de pairs, qui vous permettent de dévoiler vos capacités au public, parce que tout simplement ils vous offrent la possibilité de jouer avec

eux, en vous invitant par exemple à participer à une *jam*. Ellis Marsalis, pianiste de jazz et pédagogue, (connu également pour être le père de Wynton et Branford) se rappelant de ses début à La Nouvelle-Orléans, nous révèle l'aspect concurrentiel et ludique inhérent au contexte de la *jam-session* (« beauf » en français), en même temps que la hiérarchie interne régnant au sein d'une formation réduite, opposant un *leader* et ses partenaires (*sidemen*), en particulier quand ceux-ci sont des nouveaux venus sur la scène du Jazz :

« À La Nouvelle-Orléans, nous avons une expression : '' Si tu déçois le public, ça te coûte sept *cents*.'' Il y a des années de cela, lorsqu'un jeune musicien venait faire le bœuf et qu'il ne savait pas jouer, le *leader* terminait son morceau et disait : '' *Hey man*, file-moi sept *cents*. Merci. Au revoir.'' C'était comme ça quand j'ai démarré. »[1] (Ellis Marsalis) :

D'ailleurs, pour en venir aux ruptures, et glissements internes à l'histoire du jazz, le *Be Bop* s'est certainement imposé en réaction à une forme de dévoiement du swing, dans le mouvement éponyme (*swing era*) : avec la prolifération de grands ensembles à succès jouant une variante édulcorée et commerciale du Jazz *Swing*. Le *Be Bop* est une création essentiellement afro-américaine[2] dont les protagonistes ont cherché à développer une musique harmoniquement complexe, privilégiant souvent des tempos rapides et, jouant plutôt en petite formation : caractéristiques qui rebutèrent les instrumentistes aux compétences limitées dans ces domaines. On peut penser que cette recherche de complexité (complexité harmonique, usage d'une virtuosité technique imposée par la vitesse de jeu etc.) était un moyen utilisé à dessein, en vue de limiter les possibilités de « récupération », ou au moins de les retarder, en

[1] Propos du pianiste de Jazz, Ellis Marsalis, in *Jazz Hot*, n° 480, décembre 1990, pp. 33-34.

[2] Contrairement à ce qu'en pense le critique français Hugues Panassié qui considère le *Be Bop* comme un dévoiement du « vrai » jazz (ou « Jazz Hot ») s'étant peu à peu perverti sous l'influence pernicieuse des musiciens Blancs, je vois dans le Be-Bop un mouvement de réappropriation du jazz comme expression afro-américaine (même si cela n'est pas nécessairement exprimé par la parole de ses premiers créateurs). Mais si le *Bop* est résolument afro-américain, il l'est bien dans sa résolution à affirmer son *actualité*. Il est un afro-américanisme « moderne », dans le sens où il est partie prenante de son temps et entend contredire le soit-disant primitivisme de la culture afro-américaine. Cependant, il ne faut pas voir non plus, dans l'émergence du *Be Bop*, une exclusion automatique des musiciens Blancs, dont certains ont participé à cet effort artistique, refusant par là de s'inscrire plus longuement dans le courant Swing et sa tendance « commerciale ». Par la suite, on peut entrevoir de manière similaire le développement du *Hard Bop*, comme une réaction à un certain affadissement du Bop et davantage encore à l'encontre de certaines productions musicales étiquetées comme appartenant au *Cool-jazz*. Cette réaction se traduisant notamment par un retour en première ligne d'une dimension *Bluesy* très affirmée dans le jazz, les références à l'Afrique, ainsi qu'un style de jeu plus hargneux, surtout rythmiquement (d'où le préfixe « *Hard-*»).

vertu de la nécessité préalable d'assimiler *le* nouveau « langage », pour ceux désireux de pratiquer cette musique.

Cette notion d' « effort », de dépassement viendrait en quelque sorte compléter une définition des fondements anthropologiques de la musique jazz, encore que le courant du *Cool Jazz* semble, – dans les représentations les plus courantes que l'on relaie à son endroit –, aller à l'opposé de cette esthétique du déploiement d'effort. En effet, le *Cool* se signale plutôt par *un effort du jazz* pour paraître élégant, soigné, en exerçant dans le jeu instrumental une forme de contrôle de l'énergie : *un effort exercé dans le but de ne pas faire apparaître d'effort*, pour jouer sur les mots. Aussi, il s'agit davantage ici d'un effort intellectuel pour limiter les formes d'extériorisation habituelles au jazz. Mais est-ce là une description du Cool-jazz si fidèle que cela à la fougue des grands solistes assimilés régulièrement à ce sous-genre (Lee Konitz, Conte Candoli, Shorty Rogers, Gerry Mulligan etc.), je n'y souscris pas aveuglément. L'improvisation ne disparaît pas pour autant dans le *Cool*, même si les solos y sont généralement moins longs et tortueux que dans le *Bop*, dans un souci de s'accorder avec des arrangements travaillés qui cherchent à enrichir et embellir un thème.

Outre cette forme jazzistique particulière, l'effort quand il s'accorde avec le Swing, s'avère être paradoxalement ce qui concourt au charme du jazz pour peu que le contrôle de l'artiste sur le son lui permette de maîtriser et d'intégrer favorablement à son style les « accidents » sonores liés à cette prise de risque musicale parfois effrénée. À cet égard, le reproche de François Delalande, adressé à Whyton Marsalis, dans l'extrait qui suit, est symptomatique de l'attrait pour l'effort et le risque dans la musique de jazz, manifesté par une partie de la critique et de ses auditeurs :

> « Lorsque j'ai assisté à un concert de Wynton Marsalis au fond qu'est-ce qui m'a manqué ? Ça participe peut-être d'une sorte de masochisme propre à certains amateurs de jazz, mais m'a manqué le sens de l'effort. Je n'ai pas senti d'effort, je n'ai pas senti de possibilité d'accident, de dérapage, plus ou moins contrôlé. C'était impeccable, comme une espèce d'autoroute, parfaite, avec voitures de rêve, suspension idéale. On ne sentait pas les cahots, et Marsalis jouait des choses remarquables, techniquement éblouissantes et avec une facilité presque ostentatoire, et au fond je me suis un peu ennuyé. » (Delalande in *Collectif*, 1995 : 16)

Le dépassement, l'effort dans la pratique instrumentale jazzistique est aussi à relier avec un état d'esprit en constante quête de liberté, voire gagné par un élan protestataire affirmé. En plus de chercher à mettre en avant des personnalités individuelles, la musique de jazz est dépositaire d'un message ou du moins d'un esprit sous-jacent que chaque *individualité sonore* s'attache à retracer. Le contexte social influe donc aussi en profondeur, structurellement, sur le type de son « utilisé », le recours à certains instruments plutôt qu'à d'autres. Le cas du musicien Howard Johnson nous éclaire ici sur la dimension sociale incorporée dans la musique, à travers le choix d'un instrument et la prépondérance d'un certain registre sonore, le registre grave en l'occurrence :

> « Un musicien comme Howard Johnson, surtout connu pour être un des meilleurs virtuoses du tuba dans le jazz contemporain, joue aussi du saxophone baryton, du bugle, de la basse électrique. Donc cet homme a choisi des instruments graves. Et il nous avait expliqué que parler avec une voix grave, pour un Noir dans le Sud des États-Unis et dans la meilleure tradition étatsunienne, était un acte d'audace, presque d'insolence ou de rébellion. C'est une trace du rapport paternaliste de l'esclavage qui a subsisté dans les États du Sud des États-Unis tant que régnait la ségrégation, même longtemps après l'abolition de l'esclavage. » (Delalande *in Collectif*, *Musurgia Volume II – N° 3, « Le jazz est-il un objet d'analyse ? »* 1995 : 22)

Le choix du grave plutôt que l'aigu ou inversement, le choix d'un instrument, le timbre qu'on souhaite lui faire exprimer, le type de phrasé, participent plus ou moins consciemment au « message social » dont est porteur le jazz. Un son se construit aussi en se référant aux autres musiciens, mais en y appliquant les « leçons » tirées d'une écoute réflexive. Aussi, le choix de Miles Davis, d'un son *san*s *vibrato*, parfois décrit comme froid, peut, à première vue paraître surprenant quand on sait que ce dernier dit avoir apprécié en premier, durant son apprentissage, le jeu de Louis Armstrong ou de Harry James, trompettistes au vibrato exubérant, puis le style virtuose et fantasque de Dizzy Gillespie.

En fait, si Davis fut séduit par la sonorité de chacun de ces musiciens, il avoue être plus réservé quand à l'attitude générale qu'ils déployaient sur scène. Il voit notamment d'un assez mauvais œil, le large sourire arboré quasi en permanence par Louis Armstrong, et certaines des facéties de Gillespie pour s'assurer de divertir le public. Il nous livre dans son autobiographie, signifiant par là sa désapprobation vis-à-vis de la *façade* – au sens *Goffmanien* – affichée par Armstrong, (en anglais dans le texte) :

" I loved *Satchmo* [Louis Armstrong], but I couldn't stand all that grinning he did."[1] (Davis, 1989 : 138). (« Malgré mon amour pour Dizzy et Louis « Satchmo » Armstrong, j'ai toujours eu horreur de leur façon de rire et de sourire au public. »), (Traduction française, *in* Davis, Troupe, 2007 : 87)

Le son de Davis, d'une certaine manière peut être perçu comme un reflet de cette manière de penser qui sera la marque de ce musicien qu'on a souvent taxé d'arrogance : fierté d'être Noir[2] et refus de jouer les « amuseurs », de se compromettre d'aucune façon qui entraverait son activité musicale et artistique. La critique l'a un temps vilipendé pour avoir joué dos au public (et face à ses musiciens), ce à quoi il a répondu, il est vrai de manière un peu ambiguë et forcément provocatrice, qu'il ne se préoccupait jamais du public mais seulement de la *musique*, en arguant que c'était là des remarques de critiques Blancs qui jamais n'auraient posé cette question à Stravinsky dirigeant son orchestre, propos qui traduit en outre sa volonté d'être considéré avec autant d'égard que les musiciens et compositeurs de la musique

[1] Il s'agit là du commentaire de Miles Davis, associé à une photographie de Louis Armstrong, sur une page d'illustration qui outre Armstrong rassemble plusieurs personnalités Noires qui selon Davis n'auraient fait que renforcer les préjugés d'une partie de l'Amérique Blanche en donnant par leur attitude un certain crédit aux stéréotypes alors en vogue sur la communauté Noire. Précédemment dans le texte (p. 73), Davis s'explique sur cette question :

« As much as I love Dizzy [Gillespie] and loved Louis "Satchmo" Armstrong, I always hated the way they used to laugh and grin for the audiences. I know *why* they did it – to make money and because they were entertainers as well as trumpet players. They had families to feed. Plus they both liked acting the clown; it's just the way Dizzy and Satch were. I don't have nothing against them doing it if they want to. But *I* didn't like it and didn't have to like it. I come from a different social and class background than both of them, and I'm from the Midwest, while both of them are from the South. So we look at white people a little differently. Also I was younger than them and didn't have to go through the shit they had to go through to get accepted in the music industry. ».

L'auteur est ici conscient que ses deux illustres prédécesseurs que sont Armstrong et Gillespie sont originaires du Sud alors que lui vient du Midwest et que, d'autre part, lui est issu d'un milieu social plus « élevé » qu'eux (il est le fils d'un dentiste d'East St. Louis, dans l'Illinois) ce qui peut pour une part expliquer ce qui les oppose. En ajoutant à cela que les deux, nous dit-il, plus âgés, ont sans doute dû lutter davantage, à leur époque, que lui n'a eu à le faire par la suite. De surcroît, il reconnaît aussi que ces deux artistes, en raison de leur personnalité, prenaient aussi un plaisir certain à faire le « clown » et à divertir le public.

[2] Ce qui ne l'a pas empêché d'être un des jazzmen noir à avoir engagé dans ses formations des instrumentistes blancs, à l'instar du saxophoniste Lee Konitz, dès la fin des années 1940 (Miles Davis, *Birth of the Cool*, album édité en 1957, tiré de deux sessions d'enregistrements de 1949 et 1950), s'appuyant sur des critères avant tout musicaux.

occidentale. Il connaît d'ailleurs la musique savante, pour l'avoir étudié à la *Julliard School* de New York et fréquentée plus tard dans sa recherche et ses goûts musicaux personnels, reconnaissant apprécier certains de ses grands créateurs, Stravinsky en tête.

Anthropologie des pratiques discursives du jazz (ce que l'on dit et écrit sur le jazz)

Esquisse d'une analyse des pratiques discursives autour des musiques afro-américaines

> « Il faut renoncer à tous ces thèmes qui ont pour fonction de garantir l'infinie continuité du discours et sa secrète présence à soi dans le jeu d'une absence toujours reconduite. Se tenir prêt à accueillir chaque moment du discours dans son irruption d'événement ; dans cette ponctualité où il apparaît, et dans cette dispersion temporelle qui lui permet d'être répété, su, oublié, transformé, effacé jusque dans ses moindres traces, enfoui, bien loin de tout regard, dans la poussière des livres. Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance. »
>
> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*

Je vais ici, revenir sur un point théorique particulier, que je tire de l'approche foucaldienne et qui me permettra d'en faire une application circonstanciée pour l'analyse du phénomène musical afro-américain.

Comme le recommande Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*, l'analyse des discours, ou plus précisément *des énoncés discursifs, traités dans le jeu de leur instance,* passe par l'application de principes allant dans le sens d'une vraie rigueur scientifique : « Il y a d'abord à accomplir un travail négatif : s'affranchir de tout un jeu de notions qui diversifient, chacune à leur manière, le thème de la continuité. » (Foucault, 1959 : 31). Les développements suivants ont pour objet l'esquisse d'une analyse sur la base d'éléments discursifs provenant de sources écrites. Les différentes parties formées constituent ici davantage des pistes à explorer en vue de la poursuite de cette recherche qu'une synthèse arrêtée sur un ensemble de textes – issus de la littérature autour des musiques afro-américaines – qui constituerait un agrégat cohérent. Aussi, s'agit-il d'une approche qu'on peut qualifier d'*ethno-historique*, dans la mesure où les énoncés discursifs convoqués décrivent notamment des pratiques et représentations sociales de périodes historiques relativement anciennes (de la fin du XVIIIè siècle jusqu'à *nos jours*, pour le matériau utilisé ici).

Les mythifications de l'*objet*. L'exemple du jazz

La question des origines africaines

Les origines africaines des musiques noires-américaines résultent de la migration forcée de captifs en provenance d'Afrique de l'Ouest à partir du début du XVIIème siècle, en direction du continent américain où ils devinrent des esclaves. Ce trafic d'être humains, rationalisé, va s'emballer avec l'essor de la culture du coton dans les régions du Sud des États-Unis actuels. Sur la base de cette situation historique extrême et dramatique se pose la question du maintien de l'africanité dans la culture de la population noire des États-Unis, à travers le temps. Cette question a été soulevée par M.J. Herskovits dans son *Myth of Negro Past*, paru en 1941, ce dernier voyant des traces d'une africanité « vivante », des « africanismes » dans l'expression culturelle des noirs-Américains de son temps. Le point de vue de ce précurseur des études afro-américaines a été beaucoup critiqué dans la mesure où les notions de « traces » s'accordent mal avec l'expression d'une culture noire-américaine marquée par son engagement dans le temps présent, là où l'utilisation du concept de « traces » (ou vestiges) institue un rapport constant à un passé qui serait à la fois lointain et présent, transcendant (mais de quelle façon cela se manifeste-t-il, comment peut-on l'observer concrètement ?) dans la vie des afro-américains *actuels*.

Les doutes sur la perduration des traditions africaines sur le sol américain, dans son intégrité même, sont fondés, dans la mesure où les « maîtres » avaient diversement appliqué des stratégies ethnocidaires visant par exemple à diviser les membres d'une même ethnie, ou interdisant la poursuite de toute pratique rituelle proprement africaine. Cet encadrement massif a donc fortement contribué à étouffer une éventuelle *continuité* des traditions africaines d'un continent à l'autre. En revanche, en dépit du caractère d'infériorité absolue et indubitable du statut d'esclave, une interaction a pu, par la force des choses, s'établir entre ces deux communautés, de même qu'une « législation moins exclusive, permit l'usage des percussions tout au long de la période d'esclavage » pour la seule Louisiane (Fanelli, 1989:16), ce qui permit à certaines traditions d'être *re-contextualisées*, notamment dans le contexte dramatique du travail forcé. Cette situation d'oppression, d'un travail réalisé sous la contrainte et non pas en vue de sa propre subsistance mais pour le profit d'une économie de marché alors en plein développement, a concouru à la naissance des *Work Song* qui, s'ils existaient, dans leur principe en Afrique (chants qui accompagnent les séquences de

travail collectif), ont pris une coloration toute particulière à laquelle la condition de servage ne peut être étrangère.

L'acculturation forcée s'est prolongée par l'inculcation de cantiques protestants. C'est ainsi que des chants au caractère chrétien marqué (avec des références à la Bible), ont été réinvestis et « empoignés » musicalement par cette culture afro-américaine naissante, propre à ces esclaves issus d'Afrique, puis ex-esclaves noirs-américains, donnant naissance au phénomène Gospel.[1]

Évolutionnisme et déni de l'altérité

Je m'attacherai ici à évoquer une *manifestation musicale* en lien avec la culture afro-américaine, probablement assez mal connue, et qui mériterait d'être approfondie : les phénomènes des *minstrels* ou *minstrels show*.

« C'est en 1822 qu'apparut pour la toute première fois aux USA le spectacle d'un Blanc, grossièrement grimé, singeant le langage, la musique et la danse des Noirs, alors esclaves pour la plupart. » (Fanelli, 1989 : 23). Le terme de *Minstrel* associé à ce type de spectacle serait apparu en 1843, avec la prestation d'un groupe réduit de Blancs.

Cet exotisme d'un genre raciste – et le contexte historique du moment ne plaide pas la cause de ces spectacles des *minstrels show* – va recueillir un grand succès. En effet:

« La multiplication des troupes et orchestres est telle durant la décennie 1840 qu'il serait fastidieux d'en aligner la nomenclature. » (Fanelli, 1989 : 25) *ou encore* : « Les spectacles de ce type se multiplièrent immédiatement à travers le pays surtout dans le Nord-Est et en 1828, Thomas D. Rice, créa l'archétype même du personnage du Minstrel Show, Jim Crow. S'inspirant de quelques pas de danse interprétés sur une chanson traditionnelle par un vieillard noir affligé d'une kyrielle d'infirmités, il mit au point un numéro de music-hall qui le propulsa au sommet de la popularité : en 1832, il triomphe à New-York et en 1836, c'est à Londres qu'il remporte un succès inattendu. » (Fanelli, 1989 : 25).

Dans la mouvance de ces représentations devenues populaires, des troupes de *Minstrels* noires vont finalement apparaître aux environ de 1855. André Fanelli suggère que les formes

[1] Voir sur ce sujet le livre de Denis-Constant Martin (1998) ; et les travaux d'ampleur, eux plus anciens, de John A. Lomax et d'Alan Lomax (*père et fils*, grands ethnographes de la musique populaire américaine).

musicales scéniques déployées dans les *Minstrels* sont – en dépit de *l'éthique* douteuse dont ils tirent leur origine – des éléments à prendre en compte dans la constitution, et pourrait-on dire, dans la préfiguration des idiomes du blues et du jazz[1]. Il reste à déterminer la véritable portée des *minstrels* dans le devenir des musiques afro-américaines comme le Blues, puis le jazz qui lui ont succédé en effaçant largement, semble-t-il, les éventuelles « traces » de cet épisode scandaleux, en ce qu'il est exemplaire d'un déni de l'altérité (les caricatures de l'Homme noir, « singé » et ainsi relégué dans l'animalité en attestent), l'auteur précisant – malheureusement sans divulguer de sources précises – qu'en dépit de l'absence d'enregistrements originaux de ces musiques elles demeurent : « bien connues tant par les recueils et partitions – 140 song-books nous restituent près de 6 000 thèmes ! – que par les articles de presse accompagnant exhibitions et manifestations. » (Fanelli, 1989 : 25)

Je conclurai ici en soumettant l'hypothèse que ce déni de l'altérité relativement à la musique : la musique de l' « Autre », perçue comme bruyante, cacophonique, disharmonieuse, désagréable, en somme : de moindre valeur que *la sienne* apparaît avec une certaine permanence dans l'histoire. L'Occident, fort de son idéal de conquête (sous-entendu dans la Genèse) a souvent généré une suspicion initiale, avant de faire volte face, en érigeant – après un processus historique généralement assez long, il est vrai – les arts « autres » au statut d'œuvre, avec une tendance à la réification et au dévoiement de leur essence originale (essence « spirituelle », pour user du langage de beaucoup de société traditionnelles)[2].

L'écueil primitiviste et le fantasme des origines

Le débat sur les origines africaines du jazz pose la question de la pertinence du concept d'*authenticité* – relativement à l'expression musicale jazzistique –, une notion très usitée en anthropologie de l'art mais dont l'emploi me semble souvent trop lié à l'idéologie

[1] Christian Béthune, dans sons article« Minstrelsy », *L'Homme*, 183, pp. 147-162, 2007, abonde lui aussi dans cette direction.

[2] Je renverrai ici volontiers à l'article d'Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Séité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau » (in *L'Homme*, 158-159, 2001. pp. 35 à 52), qui réfléchit sur la permanence des jugements de valeur dépréciatifs à l'encontre de la musique de l'« Autre ».

primitiviste. Concernant le jazz, cette idéologie fait de celui-ci un reflet de l'« âme nègre »[1], de son naturel. Il s'agirait donc pour elle – en grossissant à peine le trait –, d'une musique « authentique » en ce qu'elle aurait traversé les temps (l'esclavage y compris selon ce schème) sans avoir encore été pervertie par le contact avec la civilisation occidentale. On se demande bien, comment cette « pureté » supposée eut pu se maintenir, durant les temps de l'esclavage et du travail forcé ! D'une part, toute culture se perpétue, se remanie, évolue (dans un sens non évolutionniste, non linéaire), d'autre part, les propos de ces critiques du jazz prétendant à l'identité africaine inaliénable de la musique de jazz jouée par les Noirs des États-Unis sont peu fondés, car en admettant la pertinence de la tradition africaine, elle est convoquée en fonction du contexte, à savoir celui d'une acculturation forcée pour la diaspora africaine arrivée aux États-Unis. On peut donc penser légitimement que cette tradition fut aussi *rejouée* en lien avec le sentiment d'appartenance au *tout social* – je ne saurais parler ici d'une « société d'*accueil* » – auquel cette population a été agrégée.

Il y a de l'*authentique* dans chaque culture à l'œuvre et cela, quelle qu'en soit l'époque. Conférer à l'authentique une valeur d'ancienneté et par là induire un caractère de rareté revient bien souvent à épouser la thèse du marché de l'art – je pense ici à ceux qu'on a jugé bon de nommer les « arts premiers » –, qui s'appuie sur ce concept d'*authenticité* pour justifier, par exemple, les spéculations vertigineuses dont fait l'objet les produits de l'art africain. On peut se demander à qui profite vraiment ce marché si ce n'est à quelques collectionneurs très fortunés ou à des entrepreneurs souvent plus préoccupés à faire de l'art une source de gain que d'en tirer une valeur éducative, sans même parler des trafics qui s'opèrent sur ces objets en tentant de reprendre à leur compte le thème de l'authenticité, de l'ancienneté sur des motifs fallacieux.

J'ai déjà évoqué sommairement les travaux entrepris par l'anthropologue M.J. Herskovits, dont il me semble important de nuancer les positions quant aux rapports étroits aux prétendues *origines* dans les pratiques sociales contemporaines des Noirs-américains – sans discréditer l'ensemble de la démarche, basée sur elle un projet scientifique qui a le mérite de susciter le débat.

[1] Thème défendu aussi au début du XXème siècle, entre autres, par l'intellectuel et militant de la cause Noire, W.E.B. Du Bois dans son *Souls of Black Folk* de 1903.

En France les recherches afro-américanistes sur la musique se limitèrent assez largement, à ce qu'on pourrait appeler un « intérêt » – pour ne pas dire une curiosité – pour le jazz qui était perçu à ce moment là, de manière tranchée, comme une *expression d'origine africaine*. Ce jazz perçu à l'aune de sa *seule* africanité, de son irréductible africanité reste donc en proie à l'« emprise du primitivisme dans la mesure où une perspective évolutionniste, qui avait toujours cours dans les sciences sociales, aurait amené à déplacer le socle originaire du jazz sur le continent africain auquel André Schaeffner et Michel Leiris consacrèrent par la suite l'essentiel de leurs recherches, pour l'un ethnomusicologiques pour l'autre ethnologiques, mais sans jamais revenir sur la question du ''berceau du jazz'', comme si elle allait désormais de soi[1], comme si elle devait rester, pour ainsi dire, à fleur de peau, au niveau d'un ''mythe des édens de couleur''[2] ». (Jamin, Williams, 2001)

Cette vision originelle du jazz ainsi que les « représentations du Noir unique et authentique » vont néanmoins être mises à mal à partir de la fin des années 1940 par l'irruption du mouvement Be Bop (Parker, Gillespie) et « son impensable virtuosité, ses harmonies inouïes, ses rythmes démultipliés » (Martin, 2001), thème sur lequel s'affrontent les critiques de l'époque qui réfléchissent sur le statut à donner à ces formes novatrices qui témoignent de ce que l'on pourrait définir comme une *accélération ou un remaniement subite de la tradition*, plutôt qu'une rupture totale, ce qui a été la thèse de beaucoup de commentateurs fort d'une vision essentialiste du jazz, dont nous allons à présent décrypter quelques traits.

[1] L'article cité ici (Jamin, Williams, 2001) relève néanmoins, un peu plus loin, la remise en cause par Schaeffner lui-même, dans un article de 1968, de certaines « options africanistes et 'négristes' de son ouvrage sur le Jazz », acceptant à l'initiative de Lucien Malson que « les chapitres dus à sa plume soient republiés sous le titre ''Les racines africaines du jazz''. »

[2] Cette dernière expression entre guillemets est tirée de : Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1976 : 162.

Perspective *négriste* et essentialisation

> « Il est couramment admis que les Noirs ne se fient qu'à leurs capacités naturelles. Ils n'ont pas besoin de travailler, que ce soit en sport ou en musique. *Bullshit ! (sic)* Charlie Parker est un type qui a travaillé le saxophone huit ou neuf heures par jour. »[1]
>
> Spike Lee, (cinéaste et réalisateur afro-américain)

La perception du jazz comme expression « authentique », vu comme une sorte d'îlot d'exotisme dans nos sociétés modernes conduit à réifier la culture en lui substituant l'expression d'une nature « raciale » ou ethnique. Ainsi, selon Hugues Panassié et Madeleine Gautier, les Noirs des États-Unis : « lorsqu'ils eurent la possibilité de posséder de tels instruments [ceux des Blancs et de leur fanfares : trompettes, trombones, clarinettes etc.] il leur parut tout naturel d'en jouer comme ils entendaient chanter leurs frères de couleur. C'est ainsi que naquit spontanément, sans aucune recherche, cette technique instrumentale si expressive consistant à faire chanter les instruments comme la voix humaine ». (Panassié, Gautier, 1954)

L'absence de réflexion, de travail, d'effort pour construire un objet esthétiquement cohérent est ici avancé avec fermeté car il s'agit d'une idée forte de l'œuvre de H. Panassié qui tend à représenter cette musique comme quelque chose qui serait née d'elle-même, de par la prédisposition naturelle des Noirs-américains pour l'assouvissement de cette expression « chantante ». Il inverse d'une certaine manière les stéréotypes habituels sur les Noirs et *essentialise* la pratique de cette musique. En raison de cette supposée *inclination naturelle* des Noirs pour cette musique, Hugues Panassié tend dans ses propos à créditer une supériorité de principe aux Noirs sur les Blancs, pour lesquels l'obtention de la même perfection dans l'expression musicale « nègre » leur est quasi inatteignable, ce que fait apparaître cet extrait d'un article de Pascal Colard :

« La critique a réservé le terme de *Dixieland* à la musique de style *New Orleans* jouée par les Blancs (le style Chicago n'en étant qu'une variante). (…) Certains auteurs, comme Hugues Panassié, estiment que le *Dixieland* est '' la musique jouée par les orchestres blancs essayant sans y parvenir le style Nouvelle-Orléans des Noirs'' ». Aussi apparaît-il pertinent à H.

[1] Extrait de l'entretien de Spike Lee conduit par Thierry Pérémarti, à propos de son film *Mo' Better Blues* (1990), paru dans *Jazz Hot*, n° 479, 1990, pp. 23-24.

Panassié de construire son ouvrage *Les rois du jazz*[1] autour de deux parties distinctes : « Musiciens noirs » / « Musiciens blancs », ce qui lui fait dire que le jazz est bien une expression de l'homme Noir pouvant cependant être assimilé de façon satisfaisante (mais toujours avec grand-peine) par des Blancs, à l'instar du clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow qui est l'exemple le plus notable en la matière. Selon Panassié, il est « non seulement un des meilleurs clarinettistes de jazz mais encore le plus grand jazzman de race blanche. ». Son mérite, pour Panassié, revient à s'être « si parfaitement assimilé l'esprit musical des Noirs qu'en l'écoutant on croirait entendre un des grands clarinettistes noirs de La Nouvelle-Orléans. (…) C'est le seul Blanc qui ait réussi à jouer le blues tout à fait comme les Noirs. » (Panassié, Gautier, 1954 : 209)

En outre Panassié demeure célèbre pour s'être opposé au rattachement du *Be Bop* à la tradition musicale du jazz et *a fortiori* à la tradition musicale noire. Pour lui le *Bop* n'est pas, ou n'est plus du Jazz, il se détacherait du jazz en tant que ceux qui le jouent « ont abandonné la tradition instrumentale noire.», il désignerait (depuis 1945) « une musique que certains critiques ont fait passer à tort pour du jazz », la confusion provenant du fait que « le be-bop fut créé par des musiciens qui avaient tout d'abord fait du jazz ». L'auteur précisant que « le *be-bop* ne se détacha pas du jazz d'un seul coup mais progressivement, après trois ou quatre années de recherches. » (Panassié, Gauthier, 1954 : 33), ce qui constitue pour lui un dévoiement de l'expression « nègre » mais introduit une contradiction dans sa pensée en ce qu'il montre inconsciemment que la musique est aussi *affaire* d'un travail de « recherches » sur la base d'un socle traditionnel, contribuant ainsi au mouvement de la tradition et pas nécessairement à son rejet.

Ainsi, Hugues Panassié persistant dans sa volonté de dénier au Bop le statut d'expression jazzistique, nous lance pléthore d'affirmations péremptoires sur le caractère « dégradé » de ce style alors en pleine élaboration. Par exemple, on peut lire, dans son *dictionnaire du Jazz*, que le célèbre tromboniste « Johnson 'J.J.' (James) » est un « excellent instrumentiste et un soliste plein d'imagination mais dont le jeu s'est vite abâtardi sous l'influence des musiciens be bop » (p. 174) ou encore à propos du pianiste Oscar Peterson : « Brillant virtuose, son style a été abâtardi par l'influence du be bop et de quelques pianistes ''progressistes'' » (p. 249). Denis-Constant Martin, dans son article (2001), résume bien cette situation « ayant aboutit à une scission au sein du Hot Club de France », ou le vrai Jazz (ou *Jazz Hot*), théorisé par

[1] Hugues Panassié, *Les Rois du Jazz. Notes biographiques et critiques sur les principaux musiciens de jazz*, Genève, Editions Ch. Grasset, 1944.

Panassié ne peut inclure « les sectateurs du be-bop, traîtres à la cause du vrai jazz, décrétant que les musiciens ayant inventé le style nouveau avaient parcouru, sous l'influence pernicieuse des Blancs, une nouvelle étape de décadence. ». En raison peut-être, de l'effet de cette vision passionnée de la musique Noire-américaine certes, mais rétive aux changements stylistiques, on s'est trop tenu à distance en France, par crainte – inconsciemment ? – de ne toucher à l'image mythifiée de cette musique noire, sans remettre en cause cette vision essentialiste et vague qui ne cherche pas à connaître les « conditions d'existence » de cette musique et de ces acteurs (Noirs, Blancs, Afro-américains et Européens depuis l'arrivée du jazz sur le continent). Ainsi, à défaut de « terrain » véritablement ethnographique, Denis-Constant Martin parle plutôt, à raison me semble-t-il, d' « excursions » ayant concouru à maintenir ce discours *essentialiste* « fantasmé ».

C'est à Amiri Baraka (LeRoi Jones), critique et dramaturge afro-américain, à qui il revient d'avoir porté, un des premiers (LeRoi Jones, 1963), une critique pertinente « des conceptions essentialistes du jazz qu'impliquerait les notions de corps et d'âmes nègres dont il aurait été une des expressions. » (Jamin, Williams, 2001), en s'attaquant notamment à l'intemporalité de ces notions.

Côté français, Lucien Malson, dans un article pourtant ancien (1949)[1] porte une critique similaire quand il affirme : « La musique de jazz est originale, elle est nègre, en tant qu'elle a été créée et développée par un peuple noir historiquement et sociologiquement défini. Les neurones et les globules rouges n'ont rien à voir à l'affaire. » (*cité* in, Martin, 2001). C'est à ce prix, celui du refus d'un biologisme *racisant* et d'un enfermement ontologique d'expressions culturelles que l'anthropologie peut se donner pour objectif de susciter beaucoup de questionnements pertinents relativement aux musiques afro-américaines, et notamment dans leur déploiement (dans des traditions toujours enclines aux remaniements) en Europe ou partout ailleurs.

Venons-en à présent à considérer la capacité du jazz, dès ses débuts à absorber et jouer avec des éléments issus de multiples traditions culturelles, musicales en les reprenant à son compte.

Le jazz a témoigné au cours de son histoire d'une faculté d'absorber des éléments d'autres traditions musicales, d'y puiser certains traits ou à tout le moins de manifester un intérêt pour

[1] Lucien Malson, « Musique et couleur de peau », *Jazz Hot*, n° 29, janvier 1949 : pp. 6-7.

les cultures du monde, qu'il s'agisse d'un intérêt purement musical, spirituel, mystique, culturel etc. voire tout à la fois selon un dosage particulier en rapport avec l'itinéraire du musicien.

Cette capacité à s'imprégner d'ailleurs en évitant l'écueil de l'éparpillement et en préservant une identité résolument stable dans le temps (reconnaissable par les amateurs, le public[1]), d'une part, relève d'une perpétuation de cette hybridité originelle du terreau néo-orléanais et, d'autre part, concorde avec cette hypothèse d'un projet musico-anthropologique de donner à entendre son rapport aux monde, sa vision de multiples cultures. À cet égard, les musiciens de jazz font souvent preuve d'une hardiesse remarquable pour convoquer des traditions musicales éloignées de l'espace américain initial.

L'une de ces traditions « autre » mobilisée, sortant du cadre américain ou occidental, à la fois proche et lointaine demeure la tradition africaine. L'Afrique apparaît comme lointaine et proche à la fois, car de par sa culture, sa musique, son esthétique, elle symbolise les racines qui ont été coupées, l'éloignement forcé d'un territoire, d'une culture avec ses rites, ses pratiques religieuses, ses manifestations musicales. L'Afrique reste proche du jazz sur un plan symbolique dans la mesure où l'identité afro-américaine de la musique jazz, particulièrement lorsqu'elle est exacerbée par des conflits comme lors des luttes des noirs-américains pour les droits civiques est revendiquée à coup de références explicites au prix d'exclure d'autres éléments ancrés dans la tradition du jazz américain, mais jugés trop complice de la « société occidentale blanche ».

Ces moments critiques – les luttes autour des droits civiques pour la population noire-américaine – font alors que l'Afrique est envisagée, du point de vue des noirs-américains comme une alternative possible à une intégration sans cesse freinée par le conservatisme et ségrégationnisme des élites majoritairement blanches. La tentative de rejet de la société américaine la plus radicale est portée, à partir du milieu des années 1960 par les membres du mouvement révolutionnaire afro-américain du *Black Panther Party* qui, ce n'est pas anodin, arborent le *Dashiki*, tunique africaine. Ainsi, la tentation d'afficher ses racines profondes est d'autant plus forte que la tension entre la société américaine blanche bourgeoise et la communauté afro-américaine est forte.

[1] Le jazz a perduré dans le temps et est remarquable aussi par l'ouverture dont témoignent ses principaux acteurs: les musiciens dont beaucoup ont démontré la perméabilité des frontières stylistiques tracées par les critiques musicaux. Les critiques et controverses répétées dans le temps à l'égard du jazz, d'un dévoiement par rapport à ses racines, ses fondements n'ont pas épargné ceux qui sont considérés aujourd'hui comme des grandes figures du Jazz : Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane etc.

Il convient de s'interroger sur les modalités d'une présence symbolique de l'Afrique à travers le jazz. Contrairement à René Langel (2001)[1] qui postule une absence totale de l'incidence de l'Afrique et de la culture africaine dans le jazz, je pose l'hypothèse inverse selon laquelle l'éloignement physique du continent africain a renforcé la thématique africaine dans les productions jazzistiques. Bien qu'il faille nuancer la prédominance du caractère africain de la musique elle-même[2] qui est parfois assez éloignée des musiques pratiquées au même moment en Afrique, l'esprit et l'imaginaire de l'Afrique imprègne néanmoins le jazz et l'esthétique globale du champ jazzistique, à l'instar des thématiques dévoilées sur les pochettes de disques de beaucoup d'artistes ou formations de jazz. Il est opportun à mon sens d'éviter pareillement tout raccourci qui en viendrait à voir dans le jazz un partage harmonieux (et d'une façon artificielle, équitable) entre le rythme hérité d'Afrique d'un côté, et l'harmonie, le sens de la forme de l'autre, censé provenir d'Occident et de l'héritage européen.

L'africanité dans le jazz, ce que nous font *voir* et *entendre* les disques : Digression sur les visuels des disques de jazz. Africanité chez Miles Davis, Woody Shaw et l'Art Ensemble of Chicago. Ébauche d'analyse iconographique

Je prendrai appui ici sur l'œuvre du musicien Miles Davis (1926-1991) dans ma thèse, en ce qu'elle incarne de manière très forte cette aptitude au renouvellement au sein de la *tradition du jazz* : tout en étant enracinée dans les grands traits culturels de la communauté afro-américaine, sa musique démontre un intérêt pour les cultures du monde qu'elles soient savantes ou populaires. La très belle pochette de l'Album *Bitches Brew* (1970)[3], mystérieuse comme l'est également le titre de l'album, rend néanmoins de façon explicite, un hommage à l'Afrique par le choix des couleurs, la beauté de ce profil noir qui y figure. Sur ce tableau

[1] Langel, René, *Le jazz, orphelin de l'Afrique*, Payot, 2001.

[2] Il est fort difficile voire inintéressant d'émettre un jugement précis sur le degré d'africanité de chaque production musicale étant donné comme je l'ai souligné précédemment que le jazz est dès ses prémices *un hybride*.

[3] Voir ANNEXES/ Sélection de pochettes de disques/ Miles Davis (1954-1992)/ Fig. 64.

apparaissent des personnages enlacés, quasi nus dont on ne sait de quelle ethnie ou tribu réelle ou imaginaire ils proviennent. À l'instar de cette pochette, l'art de Miles Davis n'est aucunement didactique, il se plait à distiller du mystère, tout en parsemant l'œuvre musicale de références qui nous tiennent en éveil, en fin de compte, sur l'état de la société américaine et sa « minorité » noire. La musique du disque *Bitches Brew*, précurseur du style jazz-rock, ne laisse à entendre *a priori* que peu de liens avec l'Afrique, (utilisation d'instruments électriques utilisés plutôt dans le rock à l'instar de la guitare électrique etc.), néanmoins, en approfondissant l'analyse du projet conceptuel du disque, il apparaît que cette rupture très nette avec le *jazz classique* tel que Miles Davis lui-même l'a pratiqué – avec entre autres, l'usage consistant à enchaîner des solos individuels sur une forme –, relève d'un choix de l'artiste de s'orienter vers un mode de jeu dont la philosophie sous-jacente est plus africaine qu'occidentale. En effet, l'album *Bitches Brew* frappe par sa superposition de textures (plusieurs instruments qui habituellement assurent la section rythmique sont doublés : batteries, pianos électriques), de rythmes (polyrythmies) et par son jeu collectif, ses improvisations collectives tissées par petits motifs plutôt que par des solos reposant sur le déroulé de la grille harmonique d'une chanson. Conceptuellement, il s'agit plutôt ici de tableaux musicaux, développés sur un temps assez long, ce qui tranche là aussi avec le format standard associé à la forme chansonnière (*songs*).

Toujours pour illustrer ce rapport manifeste à l'Afrique dans le jazz, nous pouvons évoquer une seconde pochette d'un album à ranger au panthéon des disques de jazz des années 1970, en l'occurrence celle d'un album d'un autre trompettiste afro-américain significatif – quoique souvent délaissé dans les histoires du jazz –, Woody Shaw (1944-1989). Cet album peut être perçu comme une réponse à l'album de Miles Davis évoqué ci-avant, qui bien que controversé, a contribué à affirmer l'aura de Miles Davis au-delà du jazz. *Blackstone Legacy* (titre de l'album, lui-même un hommage à l'enracinement – bien qu'imaginaire – dans l'héritage africain) est seulement le premier album en leader de Woody Shaw. Cet album se situe dans la même mouvance stylistique que *Bitches Brew* bien qu'un peu plus proche des formes de jazz antérieures, ceci aussi probablement en raison du processus d'enregistrement plus linéaire et traditionnel que pour *Bitches Brew* dont on sait aujourd'hui que le travail de post-production a largement orienté le résultat final, les ingénieurs du son ayant, à l'initiative de Miles Davis, laissé tourner les bandes en continue puis fait un montage de différentes séquences enregistrées. La musique de Woody Shaw, comme celle de Davis entend pleinement se situer dans le présent, néanmoins sa pochette elle laisse une impression d'intemporalité, de par le choix du noir et blanc et l'hommage rendu à l'Afrique « ancestrale »

et ses femmes, ici femmes d'une ethnie soudanaise en tenue traditionnelle dont le chargement qu'elles portent sur la tête ne semble nullement venir perturber l'équilibre et la sérénité de leur marche en file indienne.

L'*Art Ensemble of Chicago* à travers leurs pochettes d'album n'ont pas leur pareil dans le champ du jazz pour évoquer l'Afrique (souvent avec ostentation, une pointe d'humour mêlé à un profond respect). Par exemple les pochettes des albums "*The Art Ensemble of Chicago with Fontanella Bass*" (1970) et "*Coming home Jamaica*" (1998)[1] font apparaître des musiciens portant des masques africains et un mélange d'instruments africains (percussions, divers tambours) et d'instruments « occidentaux » (trompette, saxophones, clarinette, flûte traversière etc.). Sur les cinq musiciens, trois sont vêtus de costumes africains et deux d'entre eux sont habillés à l'occidentale, dont Lester Bowie le trompettiste, apparaissant exceptionnellement sans sa blouse blanche de chimiste (à moins qu'il ne s'agisse d'une blouse d'un autre type de scientifique, celle d'un pharmacien ? voire celle d'un boucher !). Avec ce costume de scène, le trompettiste pose la question de l'identité du musicien afro-américain comme artiste, et *a fortiori* pose aussi la question du jazzman comme artiste : le jazzman – et à un degré plus fort encore celui qui pratique le *free-jazz*, à l'instar des musiciens de l'Art Ensemble – est-il un usurpateur ? Les musiciens de l'Art Ensemble of Chicago ne sont pas dupes sur leur africanité, ni de l'identité de leur musique qui n'a rien d'authentiquement africaine. Les origines africaines des musiciens sont certes réelles (par le fait de la traite transatlantique), mais lointaines. Cependant, l'attachement et l'intérêt qu'ils témoignent à l'Afrique est sincère et profond (intérêt ethnomusicologique pour la lutherie traditionnelle africaine, à travers les percussions notamment). Ce groupe est issu de l'AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*[2]) fondée en 1965 à Chicago, le but déclaré de ce collectif étant de produire de la "*Great Black Music*" (Grande musique noire) : une musique créative qui tirerait parti de l'héritage afro-américain et d'influences diverses, dans l'optique

[1] La consultation sur la base de donnée musicale Allmusic (http://www.allmusic.com/), de la discographie de l'Art Ensemble of Chicago pertmettra d'avoir une vue d'ensemble des pochettes du groupe et des références très fréquentes au continent africain, en particulier sur les deux disques mentionnés dans cette page, [en ligne] : http://www.allmusic.com/artist/the-art-ensemble-of-chicago-mn0000600734/discography . Voir aussi en ANNEXE/ Sélection de pochettes de disques/ Fig. 28, le graphisme de la pochette d'un disque de l'Art Ensemble of Chicago de 1972.

[2] Voir George E. Lewis, *A power stronger than itself: The AACM and American experimental music*, University of Chicago Press, 2009.

de fédérer les énergies et ainsi d'acquérir une indépendance créative et une reconnaissance de la *grandeur des productions musicales des artistes noirs-américains*. L'Art Ensemble of Chicago se signale par l'aspect total de leurs prestations musicales. L'espace scénique est investi par le groupe comme un territoire peuplé d'instruments de percussions « exotiques » peu courants dans le jazz. Les musiciens sont la plupart polyinstrumentistes et utilisent l'un ou l'autre de leurs instruments en fonction de l'inspiration du moment et du son du groupe. Ils portent donc pour certains masques et costumes africains. L'incongruité du mélange entre la blouse blanche de Lester Bowie et les costumes traditionnels africains signale une forme d'humour qui se manifeste aussi dans le jeu instrumental de ce trompettiste. Sa façon de jouer laisse transparaître une volonté de s'émanciper des pratiques académiques dans le jeu instrumental jazzistique et témoigne d'une technique compréhensive de l'histoire de son instrument, par l'utilisation d'effets vocaux et « bruitistes » (growl, effets de demi-pistons etc.).

Le jazzman et le mythe de l' « artiste torturé »

Une étude proprement scientifique du phénomène jazz doit s'affranchir de l'attitude complaisante à l'égard de la mythologie que je qualifierai de *celle de* « l'artiste torturé », qui consiste à brosser le portrait de « figures légendaires » à partir d'un petit nombre de données, interprétées de façon à appuyer le caractère sordide ou fantasque dans la mise en récit d'une personnalité du jazz.

Ainsi convient-il de se détacher de la perspective du *génie kantien* qui revient à isoler l'individu de la trame sociale où il se meut ; individu qui serait voué à l'accomplissement d'actes portant (ou non) la marque du génie qui les a engendrés. Cette vision trouve d'ailleurs déjà une critique chez Nietzsche qui, à l'inverse de la perspective kantienne évoquée, voit dans le génie davantage une capacité opiniâtre à trier et revisiter des ébauches de création successives[1]. Ce rapide avertissement méthodologique tient au fait que l'aspect scénique du jazz (place de l'improvisation « *live* » face à un public) peut-être plus que d'autres musiques, a contribué à façonner toute une littérature « légendaire » autour de musiciens dont il est vrai que les parcours souvent chaotiques et les trajectoires sociales heurtées invitaient à une telle

[1] Nietzsche, *Humain trop humain*, T. 1, (trad. Desrousseaux), coll. « Médiations », Gonthier, [1878], voir pp. 154-155.

prose. Le jazz *fait parler* des individualités, en témoigne le foisonnement d'ouvrages consacrés à des artistes : biographies, autobiographies, nombreux dictionnaires ou ouvrages qui indexent et offrent une vue critique sur des personnalités musicales parfois quasi « déifiées ». Cette situation historique interpelle néanmoins, en ce que s'est opéré un changement de cap assez spectaculaire (ou du moins une relégation du statut du jazz dans la sphère de visibilité des arts). En effet, les personnalités musicales « starifiées », celles qui sont aujourd'hui créditées de la plus grande aura – en terme de visibilité et de prestige social –, convergent vers la « figure » du chanteur ou de la chanteuse de variété, et certainement pas vers les *instrumentistes* de jazz – genre musical qui aura promu une musique essentiellement *instrumentale* tout en gardant un caractère expressif « populaire » en ce qu'il inclut le public comme actant de l'événement musical.

Néanmoins, cette situation historique d'un mépris initial de la population blanche pour des expressions musicales débridées, jugées inconvenantes et choquant le puritanisme d'une partie de la population a produit la rencontre inédite, attestée (celle-là même qui a servi de support *mythique*, voilà bien le problème !) de deux milieux : celui des musiciens de jazz et des gangsters et du milieu de la pègre, souvent des immigrés d'origine juive ou sicilienne. Je veux ici faire référence, explicitement, à l'ouvrage richement documenté de Ronald L. Morris (1980), sur le *jazz et les gangsters*[1] qui donne des informations nombreuses sur les rapports réels entre les hauts dignitaires de la pègre, ces *racketeers* (trafiquants en tout genre) – véritables « mécènes » du jazz pour certains d'entre eux –, qui ont permis aux jazzmen de l'époque de se produire dans leurs *clubs*, concourant ainsi à un climat propice à un bouillonnement artistique que l'auteur n'hésite pas à définir comme une sorte d'âge d'or sans précédent ; lequel conclut non sans ironie: « Il n'y eut peut-être jamais, dans toute l'histoire de l'art, d'association plus heureuse. » (Morris, 2002 : 235, mot de la fin de l'auteur !) . Il est d'autant plus remarquable (et rare) que cet âge d'or corresponde à la concrétisation pragmatique d'une entente entre des cultures ou sous-cultures – les musiciens de jazz d'une part, les *racketeers* de l'autre – que l'on qualifierait volontiers de souterraines ou marginales.

[1] On pourra ici, aussi, se référer au commentaire fait de cet ouvrage fait par Jean Jamin dans son article « Fausse erreur », *L'Homme*, Vol. 38, 1998.

QUATRIÈME PARTIE : Anthropologie-historique de la tradition du jazz

Le blues dans le jazz

Le problème de l'ontologie factice du blues. Critique d'une vision téléologique de la tradition jazzistique

Nous allons maintenant interroger les problèmes du déterminisme historique et de la tradition. Pour le résumer, nous allons nous pencher sur les significations associées au vocable de « Blues », expression souvent mobilisée à travers une projection quasi-magique, support d'une justification potentielle de toute une série de pratiques sociales, par le rattachement à un « esprit » inhérent au Blues qui *irait de soi*, de par sa nature même.

Par déterminisme historique du blues, nous entendons la prégnance avec laquelle certains phénomènes peuvent être inextricablement associés au blues, ce dernier étant alors invoqué comme un facteur explicatif principal pour l'étude d'un phénomène donné.

Le blues constitue ainsi autant d'un côté, un leste qui maintient le jazz du côté de la « tradition finie », au mieux révérée, sinon confinée dans le passé, que de l'autre côté, un repère culturel et identitaire , qui s'est avéré être au fil des époques un formidable réservoir de potentiel créatif.

La difficulté de se détacher de cette projection magique du Blues provient du caractère « total » des musiques afro-américaines. Cela ne doit pas conduire à réduire trop facilement des œuvres musicales à une assignation *transcendantale* due à une notion de « Blues » entendue à tort comme une matrice causale surplombante. Parce que le blues traverse l'histoire du jazz, le chercheur pourrait se laisser tenter d'y trouver un point d'appui permanent, immuable, dilué dans une toile symbolique dont l'enchevêtrement réduit la précision du propos à son endroit. À cet égard, Michel Foucault nous permet de garder à l'esprit la rigueur qu'il convient de maintenir, que cela concerne des travaux d'ordre ethno-historiques (il faut là redoubler d'attention car les données à traiter s'avèrent lointaines – temporellement et culturellement – et nous ne pouvons pas d'emblée nous en faire une idée, en recomposer une image mentale suffisamment précise) ou reposant sur une anthropologie du temps présent, nourrie par une ethnographie où le chercheur « vit son objet » en même temps qu'il l'observe.

Ainsi, dans un programme théorique très détaillé, Foucault soulignait dans *L'archéologie du savoir* (1969) :

> « elle [*la notion de tradition*] permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la forme du même ; elle autorise à réduire la différence propre à tout commencement, pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine (…) » (Foucault, 1969 : 32)

Foucault poursuit, en prenant pour cible d'autres notions comme la notion d'*influence*, si souvent utilisée dans le langage des musiciens pour évoquer la transmission et la perpétuation d'une pratique musicale et sa nécessaire altération à l'épreuve de cette transmission. C'est dans ce processus de transmission et sa concrétisation par l'émergence d'un nouvel usage musical de la tradition qu'apparaissent de manière directe ou plus diffuse des attaches avec le socle (traditionnel) préexistant. Les notions de « développement », d' « évolution », de « mentalité » et « d'esprit » subissent un même traitement de la part de Michel Foucault. Si l'on ne saurait faire l'économie de ces expressions pour *converser sur la musique*, en ce qu'elles offrent des passerelles sémantiques utiles, commodes, Foucault nous tient légitimement en éveil sur les mésusages de ce concept – dans le cadre heuristique de l'analyse d'un corpus de données se rattachant à se que l'on nomme communément un genre ou une tradition musicale :

> « (…). Telle aussi la notion d'influence qui fournit un support – trop magique pour pouvoir être bien analysé – aux faits de transmission et de communication ; qui réfère à un processus d'allure causale (mais sans délimitation rigoureuse ni définition théorique) les phénomènes de ressemblance ou de répétition ; qui lie, à distance et à travers le temps – comme par l'intermédiaire d'un milieu de propagation – des unités définies comme individus, œuvres, notions ou théories. Telles les notions de développement et d'évolution : elles permettent de regrouper une succession d'événements dispersés, de les rapporter à un seul et même principe organisateur, (…). Telles encore les notions de « mentalité » ou d' « esprit » qui permettent d'établir entre les phénomènes simultanés ou successifs d'une époque donnée une communauté de sens, des liens symboliques, un jeu de ressemblance et de miroir – ou qui font surgir comme principe d'unité et d'explication la souveraineté d'une conscience collective. »

Et Foucault de conclure là-dessus :

> « Il faut remettre en question ces synthèses toutes faites, ces groupements que d'ordinaire on admet avant tout examen, ces liens dont la validité est reconnue d'entrée de jeu (…). Et plutôt que de les laisser valoir spontanément, accepter de n'avoir affaire, par souci de méthode et en première instance, qu'à une population d'événements dispersés. ». (Foucault, 1969 : 32)

Dans l'optique d'une compréhension anthropologique du phénomène du jazz, à l'écart des controverses de chapelles et jugements de valeurs souvent formulés à l'emporte pièce, dès l'apparition d'une quelconque apparence de discontinuité, le concept de tradition, loin d'être dépourvu de toute pertinence nécessite néanmoins d'être pris dans un sens très différent de celui qu'a parfois utilisé l'ethnologie – pour des raisons plus ou moins discutables – lorsqu'elle a fait de lui un synonyme de *répétition*, de *reproduction d'un cycle*, voire de *stagnation*. En effet, selon J. Jamin et P. Williams:

> « l'histoire du jazz, la succession des styles ou courants, consisterait moins en des ruptures que, comme le suggère l'étude de Xavier Daverat [voir Daverat, 2001 ; article issu du même numéro de *L'Homme*], en des reprises, des agrégats, des ressourcements, dans une invention permanente de la tradition (…) ou, plus exactement, dans une affirmation obstinée de sa *modernité*, c'est-à-dire ce transitoire, ce fugitif, ce contingent qu'évoquait déjà Baudelaire pour en dire l'essence, et qui, par définition, ne se prête guère à une approche anthropologique. Mais est-ce tellement sûr ? ». (Jamin, Williams, 2001)

Bien sûr, Jean Jamin et Patrick Williams ponctuent cet extrait en entrouvrant la porte à de nouvelles méthodologies pour l'anthropologie, qui lui permettrait d'une part d'accéder au jazz comme terrain et sujet d'étude et d'autre part, d'entreprendre une étude d'un concept de tradition redéfini, qui prend en compte son caractère évolutif (« transitoire », « fugitif »), pour ainsi dire une refonte du concept allant *par-delà* la dialectique entre tradition et modernité. À l'instar de l'anthropologue Philippe Descola qui nous incite à observer les *achuars* d'Amazonie *par-delà* les concepts de nature et culture (Descola, 2005), le maillage complexe de relations, entre artistes de plusieurs générations, associés à des courants et foyers de création jazzistique disséminés partout dans le monde, nous incite à considérer la tradition comme un continuum qui repose davantage sur une circularité des échanges (entre les artistes et les époques) que sur une stricte linéarité dont découlerait une vision téléologique de l'histoire.

Ainsi, certains critiques de jazz (H. Panassié en tête), ont, de manière systématique, considéré l'irruption d'expressions nouvelles (le Be Bop) dans leur champ de connaissance, comme une négation de la tradition du jazz. Or, en dépit du mouvement de discontinuité qu'introduit le *Bop* au moment où en prennent connaissance les critiques, il n'en reste pas moins que l'on peut l'y rattacher à la tradition jazzistique sous de multiples aspects.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale surtout, mais déjà dans les années 1930 se firent les premiers voyages réguliers en Europe des musiciens américains, pour des tournées en grand ensemble (big band) ou petite formation. Cette rencontre des musiciens du « nouveau-monde » avec la vieille Europe a conduit non pas à la supposée « dégénérescence » d'une immaculée expression originale mais, pour les musiciens à faire évoluer leur tradition – en choisissant d'être pleinement acteur de leur temps –, sans l'abandonner nullement ou se détacher de quelque manière de leurs ancêtres africains, en ce qui concerne les musiciens afro-américains.

De même, les musiciens, dans le sillage de figures du free-jazz comme Ornette Coleman et Albert Ayler se sont moins bornés à mettre à mal la tradition que d'essayer de trouver une façon d'exprimer leur imaginaire à travers elle, au risque d'aller au-delà de certains paramètres musicaux et sociaux déjà établis et qui maintenait un lien avec une communauté d'auditeur.

Terence Blanchard, trompettiste en activité, pleinement engagé dans la création jazzistique de son temps et pour autant, fidèle vis-à-vis de l'héritage de la Nouvelle Orléans dont il est originaire, nous apporte ici un éclairage sur l'appropriation personnelle de ce qu'on appelle couramment *la tradition* ; répondant à une question sur ce thème, en particulier lorsqu'on lui demande si lui et sa formation « acquiesçaient » au fait d'être présenté par le public ou les journalistes comme les « gardiens de la vieille flamme », de « la tradition » :

> « C'est aussi réducteur que de penser qu'à La Nouvelle Orléans il y a de la musique partout dans les rues. C'est un cliché. Ma musique regarde vers l'avenir. Je ne joue pas pour maintenir la tradition, je joue pour développer à travers ou à l'intérieur d'une tradition – qui s'appelle « jazz » – mon propre univers. J'adore cette musique, et, si je n'y trouvais plus de plaisir, eh bien, je cesserais de la jouer. Cette histoire de gardien de la flamme, je n'y fais plus tellement attention. » (Terence Blanchard in *Jazz Hot*, n° 480, décembre 1990, p. 39)

Par principe, chaque musicien, individuellement, même plongé dans un collectif dispose d'une liberté et d'une marge de manœuvre qu'institue le jeu jazzistique dont l'une des caractéristiques cardinales est l'improvisation. Ce jeu se conforme néanmoins toujours à des codes et des ritualités scéniques auxquels le musicien se conforme plus ou moins en fonction de ses compétences, de sa culture et de son éducation musicale, de ses envies et de sa position sociale vis-à-vis du groupe et de la communauté des musiciens. Ces règles vont du respect de formes musicales simples comme le Blues de douze mesures ou un thème issu de chansons de

Broadway à la forme usuelle de trente-deux mesures, à des règles spécifiques pour l'improvisation – qui peuvent être entendues comme une forme d'écriture spontanée – sur les modalités d'interactions entre les musiciens et l'usage des différents paramètres musicaux. Les musiciens jouent alors selon des règles bricolées et inventées par le compositeur-improvisateur de la pièce qui se réapproprie des éléments issue de l'histoire de la musique, comme chez John Zorn et ses « game pieces » : pièces pour lesquelles la notion de jeu et d'interaction entre les joueurs-musiciens dépasse la notion du beau musical pour rejoindre le faire-musical. Olivier Benoît, l'actuel directeur de l'Orchestre National de Jazz[1] dirige depuis plusieurs années le grand ensemble *La pieuvre* où il a développé un répertoire de signes personnels pour sa direction, permettant d'organiser la matière sonore en temps réel et de gérer le déroulement de la forme, s'inspirant des musiques contemporaines (Xenakis notamment) et probablement du travail de John Zorn qui se rapproche aussi du *soundpainting*[2], le langage gestuel pour la direction inventée par Walter Thompson.

La tradition du jazz procède par une réinvention de ses fondements qui se déploie aussi par la répétition, ou plutôt par la réinterprétation d'un répertoire ouvert, à géométrie variable.

La reprise d'un morceau ou de façon plus large ou plus conceptuelle d'une thématique musicale font partie de la tradition jazzistique qui, se perpétue par la transmission orale entre musiciens et au travers des relations pédagogiques, la transmission par le disque et les supports écrits (partitions, écrits sur le jazz). Ainsi, reprendre une œuvre d'un musicien du passé ou un artiste contemporain, en le traitant sous un jour nouveau font partie intégrante de ce continuum de la tradition du jazz. Le jazz comme musique de l'instant étant par principe une musique que seul le disque a fini par fixer matériellement ne se laisse pas appréhender aisément dans la mesure où la sur-abondance des traces mémorielles du disque complexifie aujourd'hui la tâche de l'anthropologue en quête d'ordre en vue de la compréhension du phénomène jazzistique dans son entier. L'articulation entre les traces du disque fixées puis aussitôt évanouies et rejouées *in situ* lors de concerts, perpétue cet esprit scénique du jazz, son perpétuel renouvellement sonore. La reprise de thèmes (*songs*) « classiques » du répertoire du jazz (les *standards*) ou d'un fragment d'un thème original[3] n'a *a priori* peu à voir avec le

[1] Olivier Benoit, guitariste, compositeur et improvisateur a été nommé pour le « mandat » allant de 2014 à 2017.

[2] Le langage gestuel multidisciplinaire (on peut le traduire littéralement par « peinture-sonore) pour la direction d'un ensemble, inventée par Walter Thompson en 1974.

[3] Voir sur ce sujet du répertoire du jazz, l'article de H. Becker, sociologue renommé et lui-même pianiste de jazz (écrit avec Robert R. Faulkner), « Le répertoire de jazz », in *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan,

plagia, dans la mesure où il n'y a pas d'intérêt ou de finalité perçus par le musicien d'une reproduction à l'identique d'un morceau qui restera marquée par son compositeur et interprète[1] originel. Mais est-ce tellement sûr ? Nous nous intéresserons notamment, à l'usage pédagogique, dans l'enseignement du jazz et éventuellement au-delà, du relevé d'une œuvre ; relevé ou repiquage qui peut être effectué de façon partielle (par exemple : relevé de solo d'un instrument monodique[2] sur une progression d'accord donnée par la partition) ou extensive et exhaustive (repiquage de l'œuvre complète, d'un album en entier, comprenant toutes les parties instrumentales : thèmes, solos, accompagnement rythmique). Nous trouverons dans l'exemple du groupe MODTK (Mostly Other Do The Killing[3]) un exemple d'une démarche poussée à son paroxysme jusqu'à laisser une trace sur disque, d'une recréation à l'identique du disque le plus célèbre et probablement le plus vendu de l'histoire du jazz : *Kind of Blue* (1959) de Miles Davis. Cette démarche interroge pêle-mêle, de façon ambiguë et dérangeante : la place de l'improvisation dans le jazz et de son apprentissage, la place de

---

2006, Sous la dir. de : Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel. L'article montre très clairement le « sens pratique » dont font preuve les musiciens lors de leurs prestations et la façon dont, pragmatiquement, ils procèdent pour coordonner leurs jeux instrumentaux, notamment quand ils se produisent entre musiciens qui se connaissent peu ou qui ont peu répété ensemble. (Voir aussi l'ouvrage complet sorti depuis en 2011 : (H.S. Becker, Robert R. Faulkner, 2011).

[1] Puisqu'on peut considérer que le musicien de jazz est à la fois le compositeur et l'interprète de ce qu'il joue – puisque même si la composition harmonique, la trame rythme peut avoir été « écrite » par un tiers, les phases d'improvisation sont personnelles à l'interprète et de ce fait comme composées par lui sur le vif, dans l'instance de la prestation. Je citerai ici Wynton Marsalis, célèbre trompettiste natif de La Nouvelle Orléans et qui a la particularité d'être aussi à ses heures un brillant soliste en musique classique :

« C'est comme un ouvrier [parlant du *Musicien classique*], ou quelque chose de ce genre. Ce qui est une position respectable, entendons-nous bien. Mais on ne peut pas confondre quelqu'un qui lit la musique de Beethoven avec Beethoven lui-même. Ou Bartok, ou Stravinsky. Les compositeurs sont la clé. En jazz, tu es le compositeur et l'exécutant en même temps. Donc à partir de là, tu n'as pas seulement la responsabilité de la virtuosité, mais aussi la responsabilité de la vision. » (Sidran, 2005 : 434).

[2] Les instruments monodiques sont ceux qui techniquement sont en capacité de ne jouer qu'une seule note à la fois, comme la plupart des instruments à vents (trompette, saxophone, clarinette, flûte etc.), à l'exception d'un usage d'effets multiphoniques (comme jouer une ligne mélodique et en superposer une seconde en chantant dans l'instrument).

[3] Nom de groupe que nous pourrions traduire librement par : « Ce sont principalement les autres qui sont responsables de la destruction ». Ce nom en lui-même est un pôle de réflexion intéressant. De quelle destruction s'agit-il ? S'agit-il de la destruction de la tradition du jazz ? d'un clin d'œil aux philosophies issues du mouvement Punk en musique ? d'un appel à une prise de conscience écologique globale ?

l'enregistrement discographique et le phénomène de sacralisation de l'œuvre enregistrée, la mémoire et la place de l'histoire du jazz et de la mise en récit du jazz pour l'appréciation d'une œuvre.

L'apprentissage du jazz passe par la compréhension pratique d'un langage musical, l'acquisition d'un vocabulaire qui passe par une mémorisation de séquences musicales (écrites ou entendues), de différents types de phrasé, d'effets sonores particuliers (le fameux son *growl* - grincement -, *glissandos*, *vibrato* plus ou moins prononcé et personnalisé etc.), basés sur une mémoire auditive et donc sur une écoute abondante d'autres musiciens et/ou en premier lieu, sur la relation avec un professeur. Cependant, le groupe MODTK va beaucoup plus loin dans cette démarche, en questionnant l'essence du jazz même, la répétition devient-elle une fin en soi de l'acte musical dans cette réinterprétation à l'identique d'une œuvre que beaucoup envisagent comme un chef d'œuvre du jazz et de l'improvisation modale. Le lien avec le jazz réside-t-il seulement dans la référence à une œuvre préexistante admise comme faisant partie de ce courant musical ? Le poids de l'histoire du jazz, l'accumulation, le sur-référencement entretenu dans le jeu musical comme dans le commentaire journalistique ou analytique amènent-il fatalement à une saturation du matériau et à un tarissement des potentialités de développement ou de régénération de la tradition ?

Rappelons simplement à ce stade que tout apprentissage requiert l'acquisition d'un savoir faire qui s'appuie ou s'inspire d'un socle de connaissances et de références antérieures. L'esthétique du miroir, du clin d'œil, de l'allusion, de la citation comme signe adressé à une communauté de pairs est depuis longtemps en usage dans le jazz, y compris chez les grandes figures du jazz qui en premier lieu ne peuvent faire autrement que de s'appuyer – motivé avant tout par le plaisir que suscite l'œuvre écoutée – sur leurs aînés, à l'instar de Miles Davis qui raconte dans son autobiographie (2007) combien il a été inspiré par divers modèles : professeurs et collègues musiciens plus âgés, en passant par Harry James écouté à la radio et les mentors Clark Terry et Dizzy Gillespie, formant ainsi une communauté inspiratrice.

Branford Marsalis, saxophoniste de jazz reconnu et toujours en activité, semble aller dans ce sens. Interrogé sur les musiciens qu'il cite fréquemment, sur les musiciens qui auraient directement ou indirectement influencé son jeu, il déclare :

« Les musiciens savent bien que, pour progresser, on passe par un processus d'emprunt. Le cacher ou en avoir honte revient à mentir au public : ma musique n'est pas arrivée de nulle part, par magie. Je trouve criminel de laisser croire à de jeunes musiciens que, d'un seul coup, ils deviendront des génies sans écouter des musiciens

expérimentés. Cela ne veut pas dire se tourner systématiquement vers le passé. Si je ne m'abuse, Wayne Shorter [1933-] est toujours vivant, et il joue régulièrement. » (*Jazz Hot*, n° 480, décembre 1990, pp. 33-34)

La musique ne naît pas de rien, ne jaillit pas du néant, *ex nihilo*. L'*'inspiration* d'un artiste va puiser au fil du temps – à travers un processus de construction de la mémoire – dans la musique des « grands » et son écoute approfondie, selon un mode d'apprentissage mimétique qui est la voie nécessaire à la recherche progressive d'un « son » personnel dont l'originalité permettra à l'artiste d'établir à son tour sa place au sein de la tradition, par-delà la somme de toutes ses références et sources d'inspiration.

La question de la permanence du blues dans le jazz

La question de la permanence du blues dans le jazz, au cours de son histoire est une des composantes intéressantes à étudier à la fois pour le musicologue et l'anthropologue. La question du blues dépasse d'ailleurs le jazz. La question de son utilisation, de sa permanence et de ses évolutions sont tout aussi valide pour l'histoire du rock aux États-Unis et en Europe, ce qui en fait une matrice privilégiée pour la compréhension de la musique populaire du vingtième siècle. Sans oublier qu'il est un genre à part entière disposant toujours d'un public spécifique et de *ses* festivals. Certains festivals de jazz soucieux d'organiser leur programmation en vue de toucher une diversité de publics proposent souvent une ou deux soirées ou journées dédiées plus spécifiquement à des artistes dont le blues[1] est l'expression principale, davantage que le jazz. Concrètement, cela signifie pour ce type de programmation, une place plus large accordée au chant, à des artistes qui utilisent la voix comme médium

[1] Par exemple, puisque ce travail de thèse est réalisé dans le cadre de l'Université de Strasbourg, si nous nous concentrons sur les festivals de jazz, ayant lieu en été, en Alsace (*Festival de Jazz de Strasbourg*, *Wolfijazz*, *Festival Au Grès du Jazz de La Petite Pierre*) et dans l'Est de la France, si on inclut le *Nancy Jazz Pulsations* qui a habituellement lieu en octobre, nous pouvons confirmer cette tendance à une thématique « blues » au sein des festivals de jazz., et plus largement une forme de cartographie esthétique des programmations. Cela est moins apparent pour le festival Météo de Mulhouse davantage dédié aux musiques expérimentales et aux musiques improvisées et pour le festival Jazzdor (Strasbourg) – qui fait partie de Jazzé croisé, réseau de festivals de jazz innovants subventionnés par l'État – qui s'il ne délaisse pas le blues (le bluesman contemporain Otis Taylor est venu y jouer en 2012), ne met pas en avant une spécificité particulière vis-à-vis du reste de la programmation.

principal d'expression, souvent associée dans ce style à la guitare. Et d'ailleurs, toutes les expressions musicales vocales métissées, – proches du jazz par le sens de l'espace, le mélange entre le son acoustique et électrique, la place donnée dans l'interprétation musicale à l'improvisation ou à des solos instrumentaux – trouvent leurs places aujourd'hui à côté du blues, lui-même d'ailleurs étant souvent appréhendé à l'aune de son inclusion dans le champ musical contemporain et de son hybridité. Nous ne reviendrons pas de manière détaillée sur les prémices non élucidées du blues et de ses origines par ailleurs bien exposées dans divers ouvrages de portée encyclopédique[1]. Le blues tire son expression de la recomposition d'une identité musicale des noirs-américain dès leur arrivée sur le nouveau monde. Le déracinement culturel, l'esclavage et le travail forcé plonge toute une communauté de destins à se forger un certain nombre de repères s'appuyant sur la culture africaine d'origine adaptée à une société qui leur dénie le droit de s'exprimer librement. Les chants de travail et progressivement, les chants religieux tirés de la « nouvelle » religion des maîtres vont cimenter une expression essentiellement vocale, cherchant à exprimer un sentiment collectif réconfortant, impliquant un esprit de résistance. Petit à petit, cette expression vocale donnera lieu à l'émergence du blues rural comme mobilisation du fait musical pour exprimer ses sentiments par rapport au quotidien. L'atmosphère et la couleur musicale qui en résulte traduit cette ambivalence entre espoir, gaité d'un côté, et de l'autre une mélancolie lancinante et un sentiment de révolte voilé, implicite le plus souvent[2]. Le blues est donc un des principaux vecteurs de cette *musicalisation du monde*, de cette anthropologie appliquée en musique. Cette expression vocale est progressivement reprise à son compte par les instrumentistes à vents des fanfares à la Nouvelle-Orléans, avec des musiciens qui se forment souvent sur le tas, après quelques leçons d'instrument ou en autodidacte, au contact des autres musiciens plus expérimentés. La musique participe ainsi à la vie de la communauté : animation des fêtes, mariages, enterrements. Cette musique qui participe aussi à la vie sous-terraine de la Cité (danses, festivités dans des établissements plus ou moins bien fréquentés) s'appuie sur un mélange de traditions : musique de défilés et marches militaires pour les cuivres (cornets, trompettes,

[1] Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, Fayard, 1997. Voir aussi la bibliographie complète proposée par Philippe Baudoin (2009, p 124).

[2] On peut se référer au travail de décryptage du langage du blues et plus tard du rap par Jean-Paul Levet : *Talking That Talk : Le langage du blues, du jazz et du rap*, (Soul Bag/CLARB), Hatier, 1986 ; *Rire pour ne pas pleurer : le Noir dans l'Amérique blanche / Laughin' Just to Keep from Cryin': Blacks in White America*, éd. Parenthèses, 2002.

trombones) et influences des musiques populaires de danse issues d'Europe (menuets, mazurkas etc.) qui donneront naissance à un style, le ragtime bien identifiable grâce notamment au grand corpus de compositions que l'on doit à Scott Joplin (1868-1917). C'est ainsi que ce qui allait donner naissance au jazz, l'émergence d'un style *hot* avec une part d'improvisation – d'abord sous la forme de cours *break* : court morceau de bravoure pour relancer la mélodie principale – dans lequel sont mis en valeur, l'aspect rythmique syncopé et une souplesse et expressivité vocale dans le son héritées du blues.

Cette musique est loin de faire l'unanimité auprès de la communauté afro-américaine elle-même très stratifiée. Les créoles de la Nouvelle-Orléans ne manquent pas d'afficher leur héritage européen, se targuant d'une expression musicale plus raffinée que les populations noires généralement issues de quartiers plus modestes. Globalement, nombreux sont alors les afro-américains qui dénigrent l'expression du blues – et du jazz naissant qui hérite de son âpre expressivité –, la considérant comme « sale », comme une chose vulgaire qui discrédite la volonté affichée de s'ériger dans la société, en obtenant des postes et professions avec des responsabilités et une esquisse de reconnaissance au sein de la société américaine. Nombre sont les parents des musiciens innovateurs dans le domaine du jazz qui désapprouvèrent le parcours de leur progéniture à l'image de la seconde épouse de Louis Armstrong, la pianiste Lil Hardin qui cacha à sa mère sa participation active aux premières formations du jazz. De cette couleur expressive du blues, basée sur une échelle de sons (une gamme) qui comporte les fameuses *blue notes*[1] s'est dégagée progressivement une forme qui s'appuie sur le passage sur trois accords principaux (le premier degré I, le quatrième degré IV, et le cinquième degré V), sur un canevas de douze mesures. On peut probablement voir un lien étroit entre l'adoption de cette forme concise et la nécessité pour les premiers orchestres de jazz lors des prémices de l'enregistrement (et ses formats réduits) de préparer des morceaux avoisinant les deux minutes à peine. Le blues apparaît alors sous une forme encadrée, qui lui permet de structurer l'écoute de l'auditeur et d'en faire rapidement une forme prisée des musiciens et du public. À l'inverse, l'expression du blues dans les chants de travail, chants de cowboys etc.,

[1] Abaissement, altération de certains degrés de la gamme diatonique. Dans la tonalité de do, on trouve donc les trois *blue notes* suivantes : Mi bémol (abaissement du troisième degré mi), la *blue* note Sol b (5ème degré abaissé d'un demi-ton) et Si b (7ème degré dit « sensible » abaissée d'un demi-ton). On obtient donc, schématiquement l'échelle de son suivante : do, mib, fa, solb (ou fa#) sol, sib. Philippe Baudoin dans son ouvrage qui décortique savamment les différentes variantes du blues, nous rappelle que les *blues notes* correspondent à un abaissement approximatif au demi ton du degré, car il s'agit d' inflexions qui doivent s'entendre comme « une continuelle palpitations de ces trois notes piliers » (2009 : 112).

recueillis par l'ethnomusicologue John Lomax pour la Bibliothèque du Congrès à partir de 1910, – puis avec son fils Alan Lomax – répondent à des règles de structuration plus lâches, le développement d'une expressivité primant sur les impératifs de durée, de tempo et du strict respect d'une carrure de douze mesure. Les débuts du jazz enregistrés coïncident aussi avec une recherche d'efficacité par les chefs d'orchestres dans l'usage du blues. Les formes blues se retrouvent mélangées aux morceaux qui empruntent des progressions harmoniques issues des chansons à succès. Beaucoup de ces dernières s'inspirent d'ailleurs du blues que ce soit par le titre[1] et les paroles, la ligne mélodique ou la structure métrique et les accords. Ce souci de la forme traverse l'histoire du jazz de Jelly Roll Morton un des premiers grands leaders, n'hésitant pas à s'autoproclamer inventeur du jazz (Alan Lomax, 1964)[2] à Louis Armstrong, maître de la paraphrase mélodique et grand rythmicien, inventeur légitime du développement soliste sur le canevas harmonique d'une chanson, en passant par Charlie Parker, Miles Davis et le Modern Jazz Quartet de John Lewis maître de la forme pour avoir étudié la tradition musicale savante en Europe, érigeant ainsi le blues comme une trame respectable qui voisine avec des formes canoniques comme la fugue. Coltrane même, lorsqu'il développera une œuvre majeure et innovante au sein de son quartet au cours des années 1960, se réfèrera à l'esprit du blues mais aussi à ses formes dont il développe les possibilités. Ainsi son disque Coltrane *plays the Blues* (Atlantic 1960) ne se limite-t-il pas à une compilation de blues au sens strict du terme mais à la présentation de pièces structurée harmoniquement autour de l'idée du blues (le blues dans différents tons, avec des variations de la grille en lien avec la mélodie). Il y impose par ailleurs un son de soprano qui retient l'idée d'expressivité du blues tout en demeurant novateur et complètement inhabituel pour l'époque, bien loin de la sonorité d'un Sidney Bechet à qui il rend pourtant hommage sur le titre *Blues to Bechet*. En dépit, de l'incandescence Coltranienne qui s'affirme nettement dès les années 1960 et ses disques en leader chez Atlantic avec *Giant steps* (1960, premier disque pour Atlantic) et *Coltrane's sound* (1960) qui contiennent respectivement les deux blues mineurs *Mr PC* (blues rapide,

[1] Philippe Baudoin dans son recensement minutieux du corpus de morceaux qui appartiennent à la famille des Blues, nous tient en éveil sur certains morceaux usant du mot Blues dans le titre mais qui n'en sont pas ou partiellement car combinant des éléments de la grille du blues avec d'autres accords (« exemple de morceaux comprenant aussi des thèmes qui ne sont pas des blues, exemple : *St Louis Blues* comprend deux thèmes de blues et un thème de 16 mesures en mineur » (2009 : 133))

[2] Si Jelly Roll Morton n'est certainement pas l'inventeur (le seul, l'unique) du jazz qu'il prétend être et que le récit de sa carrière retranscrit par Alan Lomax montre une tendance à l'hyperbole voire à l'affabulation, il n'en est pas moins un des premiers leaders et compositeurs inventifs du jazz.

dédié au contrebassiste Paul Chambers) et *Equinox* (blues plus lent et méditatif), Coltrane affirme sa rigueur formelle dans toutes ses improvisations même si dans le contexte de l'époque, les orientations qu'il prend en exposant un court thème suivi d'un long solo qui explore les possibilités d'expression mélodique sur une grille, outrepassent la relation de proximité et d'interdépendance directe avec le matériau mélodique. Le critique américain Ira Gitler emploiera l'expression *sheets of sound*[1] pour définir ce nouveau mode de jeu solistique « mélodico-harmonique ». Coleman Hawkins pour sa manière de saturer l'espace sonore : par l'usage d'un phrasé qui « remplie la mesure » et épèle pour ainsi dire les accords du morceau plus qu'il ne paraphrase la mélodie, peut être considéré comme le devancier de Coltrane dans son interprétation du standard *Body and Soul*[2]. L'interprétation de ce morceau marqua un franchissement dans le développement ce type d'improvisation qui résulte d'une compréhension profonde de l'harmonie proposée dans la grille d'accompagnement. Coltrane approfondit ce style d'improvisation par le développement d'un phrasé en croches ou en doubles-croches *égales* ce qui lui permet d'enchainer les accords sans se soumettre à l'effet de *syncopation* permanent utilisé chez les musiciens du jazz-swing. De plus, il crée une impression de polytonalité par le nombre important de tonalités qu'il « visite » à l'intérieur d'une grille, à l'intérieur de laquelle la substitution d'un accord par un autre permet de varier les directions mélodiques dans le solo. Là aussi, il est possible de rattacher Coltrane à la tradition qui le lie à Parker. Coltrane, comme Parker continue d'explorer la forme du blues et son expressivité sans transiger avec un goût de l'innovation via le démarquage, la transformation et complexification d'un morceau existant, en modifiant sa trame harmonique et, en inventant éventuellmeent une nouvelle mélodie. Le démarquage est une démarche analytique qui interroge la possibilité de renouvellement d'un matériau musical, et la place du musicien au sein de la tradition. Le lien qui va de Parker à Coltrane se précise encore davantage quand on sait que la composition de Coltrane *Satellite* (*Coltrane's sound*, 1960) est un démarquage d'*Ornithology* de Charlie Parker, morceau qui est lui-même un démarquage de *How High the Moon*, chanson issue d'une comédie musicale de Broadway des années 1940[3]. Le goût pour cette démarche analytique : l'écriture d'une mélodie originale sur une

[1] On peut traduire cette formule de Sheets of sound, par l'expression nappes sonores.

[2] On trouve la version de *Body and soul* « historique » de Coleman Hawkins sur plusieurs disques qui rééditent cette session d'enregistrement, dont le disque *Body and soul*, BMG/Sony Music, 1996 (1939).

[3] *How high the Moon* est une composition de Morgan Lewis (dont des paroles ont été écrites par la chanteuse Nancy Wilson). Cette chanson apparaît pour la première fois dans la comédie musicale *Two for the show* et était chantée par Alfred Drake et Frances Comstock.

base harmonique provenant de la tradition populaire mais enrichie ajoutée à l'innovation dans le choix des fragments mélodiques (patterns, nappes sonores) et du phrasé employé au cours de l'improvisation sont patents sur l'album *Coltrane's sound* – dont le titre laisse entendre qu'il s'agit là du son de Coltrane, au sens global d'un manifeste musical –, album sur lequel apparaît aussi *26-2* qui démarque un autre morceau phare de Charlie Parker et du Be Bop, *Confirmation*. Coltrane est bien connu des amateurs mais également des pédagogues et étudiants des écoles de Jazz, pour avoir inauguré l'usage de progressions harmoniques moins courantes que les descentes par cycles de quinte, ou les glissements par un simple ton ou demi ton. Ainsi, son travail de décryptage de l'harmonie le conduit d'abord jusqu'à l'album *Giant steps* (1960) sur lequel les premières mesures du titre éponyme reposent sur un cycle de tierces majeures inhabituel. Cette progression en usage dans la composition *Giant steps* qui peut être mobilisée pour enrichir/complexifier la progression traditionnelle du II-V-I (passage du deuxième au cinquième degré[1] qui se résout sur le premier degré [tonalité]) a fait l'objet d'analyse et en conséquence est rentrée dans la tradition de l'apprentissage du jazz. Mon expérience de terrain au sein d'une classe de jazz de conservatoire régional et au sein d'une école associative m'a permis de constater l'attitude compétitive du travail autour de ce thème qui représente un moment clé de l'apprentissage sur les progressions d'accords, en ce qu'il ne s'agit pas d'une grille sur laquelle il est aisé de se reposer uniquement sur un jeu « d'oreille », sans une analyse-pratique du matériau et l'acquisition de réflexes mélodico-harmoniques. Le rythme harmonique inhabituel nécessite au musicien d'acquérir des automatismes qui lui permettront de suivre les contours de la grille, sans « se perdre » et garder une fluidité, une liberté dans le choix des notes et dynamiques, en dépit de la contrainte de la succession d'accords éloignés les uns des autres sur le plan de la tonalité. Pour reprendre une des explications donnée par l'un des enseignants en exercice, *Giant Steps* ne serait « pas nécessairement un beau morceau, mais un exercice de style à maîtriser », et *a fortiori* un « passage obligé » dans l'acquisition d'un bagage jazzistique solide, ancré dans la modernité et l'étude des facettes les plus complexes du jazz. Un autre enseignant d'une école associative, rencontré à partir de 2005, soulignait la difficulté de donner à entendre une version du thème *Giant Steps* qui puisse soutenir la comparaison avec l'original, insistant sur le caractère unique de Coltrane, homme pressé qui, à la même période, venait déja

[1] La « Dominante » est le cinquième degré permettant de trouver la tonalité d'un fragment musical qui sera soit Majeur soit mineur. Depuis les expérimentations des *boppers*, la Dominante est l'accord qui fait l'objet d'une altération par le soliste par l'utilisation des notes dissonantes : 9ème mineure, 9ème augmentée, quinte diminuée ou augmentée, en vue de créer une tension.

d'enregistrer en compagnie de Miles Davis le disque *Kind of Blue* (1959) qui avait date, en introduisant le concept d'improvisation modale dans le jazz. Pour ce musicien-pédagogue Strasbourgeois, les différents musiciens qui accompagnent Coltrane pour cette session, bien que tous très expérimentés peinent à suivre l'exploration harmonique du leader au cours de ses solos, précisant aussi que sur son solo de piano, dans *Giant Steps*, Tommy Flanagan, pourtant un musicien talentueux et expérimenté « se perd » quelque peu.

Pour revenir au blues, si l'écriture d'une mélodie sur une forme type de douze mesures, dans une tonalité donnée, est déjà une démarche conduite vers les débuts du jazz et qui, en soit permet à l'auditeur postérieur d'entendre une évolution du jazz dans sa phraséologie, – depuis les cousinages avec le ragtime jusqu'au blues be-bop emprunt d'une agilité Parkérienne (acrobaties arpégiques à l'intérieur de la mélodie, débit de doubles-croches) en passant par les blues-riff de Count Basie ou les orchestrations d'un blues de Duke Ellington. Ellington, par ailleurs un orchestrateur et compositeur sophistiqué – est connu pour avoir composé un blues en Do Majeur qui s'intitule simplement *C Jam Blues*[1] et qui ne comporte qu'un seul motif rythmique à deux notes ! Dans cet exemple réside aussi le paradoxe du jazz de concilier simplicité, efficacité avec une sophistication et un raffinement, versant du jazz dont Ellington a par ailleurs été l'un des plus beaux porte parole. Charlie Parker semble bien avoir exploré de multiples dimensions du blues comme Ellington ou Thelonious Monk qui prétendait avoir comme composition préférée de lui-même *Blue Monk*[2], un autre blues évident de simplicité alors que la plupart de ses compositions se caractérisent pas un mélange entre progressions harmoniques traditionnelles, structurées de manière originales et, un thème insolite qui mobilise la plupart du temps des petits trésors d'inventivité rythmique (*Evidence*, *Trinkle Tinkle*, *Monk's dream*, *Brillant corners*), un jeu sur la construction des intervalles (*Epistrophy, In walked Bud*) ; sans oublier les ballades de Monk à l'implacable architecture mélodique et au lyrisme certain (*Round' midnight*, *Reflections*, *Ruby My dear*, *Pannonica* etc.) etc. Charlie Parker semble apprécier se servir du blues sous des aspects très divers. En terme de composition, il ne dédaigne pas les thèmes *Blues* simples, sous formes de riffs et la dimension circulaire qui en résulte (*Cool Blues*, *Now's the time*). Néanmoins, c'est dans la composition *Blues for Alice*, qu'il ouvre peut-être la voie aux explorations harmoniques

[1] Nous traduirons *C Jam Blues* par « Blues en Do, pour faire le bœuf !».

[2] On pourrait aussi citer chez Monk, le déroutant *Raise Four* (1968, *Underground,* Columbia Records), blues dont le thème est basé sur un motif anguleux constitué de deux quartes ascendantes (la première étant une quarte juste et la seconde, une quarte augmentée) répétés compulsivement au-dessus des accords de base du blues.

futures de Coltrane. À partir du canevas de douze mesures et des trois accords de base du blues, il trace à travers les contours de la mélodie tout un parcours harmonique sous-jacent qui transite par plusieurs tonalités. L'improvisation sur les accords de cette mélodie s'apparente alors à un labyrinthe qui nécessite de connaître la structure du morceau de manière détaillée, si l'improvisateur envisage de suivre les accords[1]. On assiste alors à une forme de *tonalisation* à l'extrême du blues, musique modale[2] à l'origine. C'est ce que certains théoriciens du jazz ont appelé le blues suédois, ou plus largement le blues Parkérien formulation quelque peu ambivalente dans la mesure où, comme nous l'avons déjà mentionné Charlie Parker a aussi écrit ou *inventé sur le vif* des mélodies de blues plus « traditionnelles » et plus simples qu'il développe dans ses solos avec autant de sophistication, de logique formelle et d'engagement dans le son[3]. En effet, les solos et interprétations de ses propres thèmes par Parker s'entendent comme une forme de synthèse extrêmement fluide entre paraphrase mélodique, citations du thème ou d'un autre morceau, développement d'une idée rythmique à travers un motif blues et en même temps un art de la discontinuité (traitement des accords, notamment par l'altérations des accords de Dominantes) tout en respectant une logique formelle sur la durée[4].

---

[1] Lorsque l'improvisateur suit les accords ou joue *dans les accords*, on parle alors de jeu *in* ou *inside* par opposition à un jeu *out*, à l'extérieur des accords, ce qui crée de la dissonance dans le discours du soliste. Les développements du jazz moderne – en particulier après Coltrane –, verront l'émergence de solistes développant un jeu dit « *in and out* », et qui entendent tirer parti de la dissonance, la maîtriser en résolvant au moment venu (citons Joe Henderson et son album Blue Note In 'n Out (Blue Note, 1964) qui marque les prémices d'un hardbop flirtant avec un jeu plus « out », le trompettiste Woody Shaw par son usage des modes pentatoniques, plus tard Michael Brecker et dans la fusion et le jazz post-be bop, les guitaristes Pat Metheny, John Scofield, Mike Stern, le pianiste et claviériste Chick Corea, tous cités pour cette démarche dans la méthode du guitariste et pédagogue Eric Boell (1994) consacré à ce mode de jeu. Il est intéressant de constater comment un mode de jeu au caractère expérimental, voire socialement et musicalement déviant – pour reprendre le terme de Howard Becker dans *Outsiders* (1991) – se normalise et finit pas s'enseigner à travers des méthodes formelles, sur papier.

[2] Le blues est modal car musique de climat où domine la couleur typique de l'échelle blues, encadré seulement par le passage des trois accords ou ses variantes. Cependant, la richesse de la forme blues, qu'a bien saisie Parker permet l'utilisation de multiples gammes qui sortent du cadre strictement bluesy. Le Blues permet d'insérer de nouvelles progressions harmoniques qui s'adaptent au canevas de base.

[3] Merci aux enseignants du Conservatoire régional de Strasbourg, et en particulier à Bernard Struber pour ses lumières sur les possibilités de complexification d'un blues primitif, lors de ses cours d'harmonie au piano.

[4] Pour l'analyse des solos de Parker, voir dans le recueil d'André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* (1981), le chapitre 7, « Charlie Parker et le mouvement 'bop' », en particulier les pages 89, sur les démarquages de thème chez Parker et pp. 90-93 sur le style de développement mélodique chez Parker.

On a souvent dit de Parker que ces compositions se limitaient à des véhicules pour l'improvisation, sortes de rampes de lancement pour un soliste, mais l'intrication entre ces deux éléments : le thème et le solo, est si forte qu'on peut retourner la question et envisager l'improvisation comme une variation d'une validité compositionnelle équivalente à la mélodie tant l'équilibre de la phrase improvisée se rapproche de celui du fragment donné par le thème[1].

Charles Mingus : le blues du compositeur et du *preacher*

Chez Charles Mingus, la transformation du blues qui intervient sur un de ses thèmes les plus émouvants *Good Bye Pork Pie Hat*[2] est celle d'un compositeur et d'un orchestrateur. Car si la mélodie lancinante fait référence à un mode pentatonique blues qui se déploie sur la carrure habituelle de douze mesures, les accords qui sous-tendent la mélodie ne peuvent pas être le fruit d'une spontanéité brute mais bien d'un travail de recherche du chemin harmonique sinueux et inattendu qui confère le climat brumeux recherché par Mingus. Ce dernier voit dans l'expressivité vocale du Blues, l'occasion de mener une recherche pointue sur la forme et l'alliage des timbres, de façon à établir des tensions savamment dosées dans son fil narratif.

De plus, Mingus fait preuve d'une conscience aigue de l'histoire du jazz et des liens qui unissent les expressions musicales afro-américaines pour avoir lui-même participé à plusieurs expériences marquantes des plus éclectiques : fréquentation de l'Église méthodiste avec son père et avec sa belle mère celle de Holiness, « plus sauvage, moins inhibée, (…) où l'on y joue le blues » (Carles, Comolli et al. 2011: 860[3]), apprentissage du violoncelle classique puis passage à la contrebasse-jazz, participation au groupe de Louis Armstrong avec Kid Ory puis enregistrement pour la marque « *Début* » qu'il vient de fonder d'un concert à Toronto dans un quintette historique au côté des plus grandes figures du be-bop sur leurs instruments respectifs : Charlie Parker Dizzy Gillespie, Bud Powell et Max Roach.

[1] Pour accéder au corpus de compositions de Parker avec les retranscriptions de solos sous forme de partitions, il est possible de se référer à l'*Omnibook*, (Éditions Hal Leonard, disponible dans différentes tonalités [Ut, Sib, Mib]).

[2] Un hommage de Mingus à l'un des plus importants saxophonistes ténor de la tradition du jazz, Lester Young. Le titre fait référence au couvre-chef de Lester Young. Ce titre se trouve sur l'album *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

[3] « Mingus Charles » notice de Francis Marmande (in Carles, Clergeat, Comolli, 2011 : 860-861)

Pour Mingus le blues et son esprit se rapprochent de l'incantation du *preacher*, de ce type d'exhortation qui a lieu dans le chant gospel. Pour Mingus, le déploiement de cette énergie n'est pas contradictoire d'une volonté de faire œuvre de compositeur (soin apporté aux orchestrations, fil conducteur précis pour chacune des œuvres). Ce sont les racines culturelles du blues qui sont mobilisées en même temps que sa fertilité pour exprimer un besoin d'affirmation et de révolte ancré dans son époque. Le blues est « brandi avec fierté » et quand est mobilisée une figure des débuts du jazz comme Jelly Roll Morton (à qui Mingus rend hommage avec une composition, à deux reprises[1] sur les albums *Mingus Ah Um* et *Blues and Roots*), il le fait sans s'enliser dans la reproduction d'une façon de jouer issue du passé mais avec à-propos et humour, dans un esprit ouvert à l'avant-garde de la composition. L'écriture orchestrale pour un ensemble de jazz est tout à fait inhabituelle dans le traitement qu'en fait Mingus, qui n'hésite pas à s'inspirer du corpus issu de la musique classique. Tout en s'intéressant à la composition pour son aspect savant, Mingus rend hommage aux racines du blues dans le bien nommé *Blues and roots*, dans lequel il loue la fertilité de ces racines et leur propension à inspirer le compositeur qu'il est, à trouver de nouvelles directions musicales dans l'improvisation collective et individuelle, en les imbriquant à une écriture personnelle. Christian Béthune, dans une analyse approfondie du processus créatif *mingusien* et des œuvres enregistrées par le contrebassiste et compositeur voit dans son travail l'installation d'une « exigeante esthétique des confins » (Béthune, 1988 : 70). Cependant, il souligne que contrairement aux artistes du free jazz, Mingus entend contrôler les différents paramètres créateurs de tension (« incertitude tonalite »/atonalité, « scansion rythmique », « entremêlement des voix et du cri») au profit d'une composition dont l'architecture sert une visée dramaturgique propre. Le propos de Mingus est focalisé sur la recherche d'un impact émotionnel bien précis que diluerait l'usage d'une expression abandonnée à un *free jazz* totalement lâché dans l'improvisation : « En se situant délibérément du côté de l'atonalité, du cri, l'amalgame rythmique – c'est la pas que franchiront les musiciens *free* – l'esthétique se placerait dans une autre perspective, et, gagnant une forme de certitude anomique, la musique perdrait du même coup cette ambiguïté accusatrice d'où s'organise le sens. » (Béthune, 1988 : 70). *Accusateur*, Mingus l'est avec son morceau *Fables of Faubus*, présent sur l'album *Mingus Ah Um*. Le sentiment du blues se rattache ici à l'actualité sociale que Mingus saisit *en musique*, avec férocité et sarcasmes quand il ridiculise le gouverneur de l'Arkansas Faubus

[1] Le même morceau apparaît sous deux titres différents : *My Jelly Roll Soul* sur *Blues and Roots* (Atantic), et plus sobrement, *Jelly Roll* sur *Mingus Ah Um* (Columbia), les deux disques parus en 1959.

qui fit barrage à l'intégration scolaire d'enfants noirs à Little Rock, avant d'être désavoué par l'intégration effective de neuf enfants conduits, sous escorte policière dans leur école de Little Rock, le 25 septembre 1957. Christian Béthune retrace de manière détaillée la genèse du morceau dont le titre et les paroles sont nées spontanément d'un dialogue entre Mingus et le batteur Dannie Richmond autour de ce fait d'actualité. Certains couplés virulents qui tournent en ridicule le gouverneur de l'Arkansas ont d'ailleurs fait l'objet d'une censure de la part de la firme Columbia.[1] Christian Béthune toujours, nous indique que d'après les recherches qu'il a conduites sur le sujet, on peut trouver pas moins de dix occurrences du morceau[2] sur des disques de Mingus, tout au long de son œuvre, ce qui prouve l'opiniâtreté, l'insistance donné à cet engagement sociétal et politique qui se rattache à une *tradition protestative* et de *l'engagement politique* à travers la musique de jazz.

L'immuabilité du blues dans le jazz ? L'éternel retour du blues

Nous avons déjà constaté que le blues n'a jamais disparu et a, au contraire toujours été abondamment traité dans le *be-bop*, notamment chez Parker, comme support de recherche sur l'exploration de la tonalité (cf. le blues « suédois ») et d'un style de phrasé audacieux pour l'improvisation qui inclut chez Parker un son de saxophone alto se rapprochant des intonations vocales du blues. Le Hard Bop réintroduit, par l'intermédiaire de la génération suivante des Miles Davis, Art Blakey, Kenny Dorham et Horace Silver un retour à une expression plus centrée sur le blues comme ciment musical d'une communauté de musicien. Les thèmes comme *The Preacher*[3] d'Horace Silver font parfois explicitement référence à cet ancrage Gospel. Sans renier les hardiesses harmoniques du bop, l'usage des notes altérées à l'instar du jeu de Dizzy Gillespie[4], des trompettistes comme Miles Davis et Kenny Dorham (par ailleurs chanteur occasionnel) ont certes un jeu moins acrobatique que Gillespie, mais se

[1] Voir Béthune (1988 : 74), pour la lecture et l'analyse des paroles et couplets des *Fables of Faubus*.

[2] Voir aussi le travail de Denis-Constant Martin « La morale des fables », Jazz Magazine n°356 (décembre 1986) (cité par Christian Béthune) qui se consacre à une de ses nombreuses interprétations par Mingus, du titre *Fables of Faubus,* ayant eu lieu à Amsterdam en 1964

[3] *Horace Silver and The Jazz Messengers*, Blue Note, 1955.

[4] Cab Calloway chez qui Dizzy Gillespie s'est révélé – avant d'être mis à la porte autant pour une supposée incartade que probablement pour sa modernité trop « avancée » –, reprochait à Gillespie son usage de « notes chinoises » (notes altérées).

concentrent davantage sur les inflexions dans le registre médium de leur instrument, redonnant au jeu instrumental une dimension vocale faisant quelque peu oublier la prégnance de la virtuosité dans le jazz. De même, Julian « Cannonball » Adderley, héritier de Parker sur le saxophone alto, s'il n'est pas en reste techniquement, met en avant le Blues, sans doute encore plus que son modèle : la réitération du passage sur les *blue notes* dans ses solos et les arrangements orchestraux basées sur des riffs témoignent de cet enracinement du blues dans le jazz. Chez Cannonball Adderley, ce type d'arrangement utilisant des riffs repose sur la cohésion et la profonde culture de ce type de jeu des trois instrumentistes à vents : lui même, son frère Nat Adderley au cornet et le polyinstrumentiste Yusef Lateef[1], grand interprète du blues même lorsqu'il prend un chorus, sur des instruments inhabituels pour le jazz (instruments « exotiques » ou plus connus pour leur présence au sein l'orchestre symphonique), comme le hautbois. Chez Miles Davis, fils de dentiste et issu de la bourgeoisie noire, l'expression du blues transcende l'appartenance sociale et les courants à l'intérieur du jazz. L'esprit du blues dans le développement du jazz aux États-Unis n'est pas non plus affaire de couleur de peau : Chet Baker, trompettiste blanc, souvent abusivement associé à la représentation d'un son évanescent du jazz de la côte ouest (*West coast Jazz* et *Cool-jazz*) n'en demeure pas moins un interprète passionné du blues dont il est difficile de déterminer si la proximité avec Miles Davis vient d'une source d'inspiration réciproque ou a son origine chez l'un plutôt que chez l'autre[2]. L'esprit du blues se prolonge tout au long de l'œuvre de Miles Davis, dans sa manière de phraser, de sculpter la matière sonore, irréductible à une transcription exacte sur partition. Ainsi, lorsque Davis s'intéresse à la musique hispanique de Joaquín Rodrigo et Manuel de Falla sur l'album *Sketches of spain* (1960), il le fait avec son expressivité et sa culture blues, qui lui permettent paradoxalement d'être au plus près de son sujet. Dans ce contexte, c'est plus la parenté vocale entre le blues et le flamenco qui est retenue, car la curiosité de Davis le pousse à s'approprier des modes mélodiques hispanisant qui correspondent au climat amené par les arrangements de Gil Evans et à l'interprétation de l'orchestre qui l'accompagne. Pour boucler la boucle, sur le dernier disque publié de Miles

[1] Yusef Lateef joue principalement du saxophone ténor et de la flûte traversière mais, on peut aussi l'entendre sur certains disques jouer et prendre des chorus au hautbois, au basson etc., dans une quête de sonorités encore plus étendues que la palette des saxophones.

[2] Aldo Romano, batteur franco-italien qui a joué régulièrement avec Chet Baker considère qu'*a contrario* de ce qui est souvent décrit comme : une influence de Miles Davis sur le jeu de Chet Baker, lui voit davantage d'influences de Chet Baker dans le jeu de Miles Davis que l'inverse : « Contrairement à ce qu'on dit souvent, je pense que le style de Miles Davis vient peut-être de Chet Baker, et non l'inverse. » (Romano, 2015 : 127)

Davis pour *Warner Bros* (*Live Around the World*, 1996) qui compile des prestations *live* de ses trois dernières années d'activité, on trouve la composition *New blues* qui s'apparente à l'interprétation d'un blues, pour son climat, de facture classique au niveau de sa forme mais pourvu d'un nouvel écrin sur le plan des textures et de l'accompagnement par la section rythmique. Issu du son de la fusion jazz-rock de la fin des années 1990 ce *blues nouveau* utilise notamment des nappes de synthétiseurs et mobilise l'électricité (claviers électriques, son de trompette réverbéré, guitares électriques et basses électriques), Miles Davis réaffirmant ainsi une forme d'immuabilité du blues.

Wynton Marsalis et la patrimonialisation du blues

Chez Wynton Marsalis, trompettiste et rival médiatique de Miles Davis à la fin des années 1980, le blues est révéré pour son inépuisable richesse. On assiste à une forme d'*anoblissement* du blues chez Marsalis qui, s'il s'inspire ostensiblement du continuum de la tradition du jazz, et en particulier des formes orchestrales chez Duke Ellington et Charles Mingus, entreprend à certains moments, – contrairement à Mingus – de réinvestir des modes d'écriture et types d'orchestrations issus des jazz du début voire de la préhistoire du jazz. Dans *The Majesty of the Blues*[1], titre qui évoque ostensiblement sa volonté de réaffirmer la richesse et *a posteriori* la respectabilité de l'expression du blues dans le jazz, il utilise, sur certaines pièces, une instrumentation proche des formations de la Nouvelle Orléans du début du vingtième siècle, par la mise en avant notamment du banjo, et de musiciens vétérans et authentiques pratiquants de ce type de style et de sonorités. En outre, quand Wynton Marsalis décide de se consacrer – au cornet à piston[2] –, à l'œuvre de Jelly Roll Morton, il ne le fait pas sous la forme d'une évocation avec de nouvelles compositions, mais en interprétant le répertoire de ce dernier dans des formules instrumentales semblables à l'original, allant

[1] Wynton Marsalis, *The Majesty of the Blues*, (Columbia), 1988.

[2] Instrument de la famille des trompettes et des cuivres. Plus petit que la trompette, le cornet à piston dispose d'un tube conique, ce qui lui permet de rendre un son plus doux (alors que la trompette est munie d'un tube cylindrique qui permet d'obtenir un son plus brillant). Le cornet connaît un fort succès vers la fin du XIXème siècle, (notamment en France sous l'impulsion de Jean-Baptiste Arban, concepteur d'une célèbre méthode pour les cuivres, virtuose de l'instrument et concepteur d'innovations dans la facture instrumentale du cornet) et au début du XXème siècle, époque à laquelle pas mal de trompettistes de Jazz débutent sur le cornet (Louis Armstrong en tête) ou se spécialisent sur cet instrument (Bix Beiderbecke, Red Nichols).

jusqu'à enregistrer sur « cylindre », avec du matériel d'époque le dernier titre *Tom Cat Blues*[1] en duo avec le pianiste Eric Reed. La démonstration de l'inépuisable richesse du blues sera prolongée par Marsalis par des disques sous forme de rencontres avec, des artistes emblématiques d'un autre style de musique que le jazz (comme la *country music* ou le *rock*) mais dont l'expression du *blues*, sert en quelque sorte de trait d'union entre ces deux styles. Marsalis organise ainsi des rencontres sur disque et sur scène (lorsqu'il s'agit d'un *live* faisant l'objet d'un disque ultérieur) entre lui-même, le « *bluesman* du jazz » et des *bluesmen* ou *blueswomen* issus d'autres univers de la musique populaire : à l'instar de ses rencontres enregistrées avec Willie Nelson, chanteur country[2] et la « rock star » britannique Eric Clapton[3], guitariste virtuose et bluesman au sens large du terme. Ce dernier disque a été enregistré *live*, en 2011, dans son fief du *Jazz at Lincoln Center*[4] dont il est le directeur artistique. Wynton Marsalis utilise des arrangements qui tirent leur substance du style de jazz *New Orleans*, parvenant ainsi à faire oublier les versions connues des titres d'Eric Clapton comme *Layla*. Mais à chaque fois, le fil conducteur, l'élément transversal qui permet la réunion, la rencontre de deux artistes s'avère être le blues, terme qui figure d'ailleurs dans le titre de ces deux albums. En 2011, toujours avec Willie Nelson et une invitée, la chanteuse folk-jazz Norah Jones[5], Wynton Marsalis rend un hommage à Ray Charles[6] figure inventive de la tradition afro-américaine. Ray Charles contribua à introduire et à diffuser le mélange musical connu sous le nom de soul music, qui mixe la dimension profane et gouailleuse du blues, à l'expression vocale puissante et cérémonielle héritée du gospel. Une connaissance approfondie de la musique afro-américaine dans ses différentes composantes permet à Ray

[1] Ce titre apparaît sur le disque de Wynton Marsalis consacré à Jelly Roll Morton: *Standard Time Vol. 6 : Mr Jelly Roll*, (Columbia), 1999.

[2] Wynton Marsalis and Willie Nelson, *Two men with the Blues*, (Blue Note), 2008.

[3] Wynton Marsalis and Eric Clapton *plays the Blues. Live at Lincoln Center*, (Warner Bros), 2011.

[4] Le *Jazz at Lincoln Center* est un complexe de salles et un espace exclusivement dédié au jazz, à New York, qui appartient aux institutions du centre culturel *Lincoln Center for the performing arts*.

[5] Norah Jones est née en 1979, elle est la fille du joueur de sitar Ravi Shankar et de la productrice américaine Sue Jones, elle apparaît comme une des figures majeures d'un jazz vocal actuel, en mélangeant des sonorités du jazz à celles du folk (présence de la guitare, traitement de la voix) et aux formats de la pop. Elle apparaît sur le label Blue Note, sous l'impulsion de la politique menée dans les années 2000, par son ancien directeur Bruce Lundvall (né en 1935 et décédé en mai 2015), Norah Jones obtenant un succès massif dès son premier album *Come away with me*, en 2002.

[6] Wynton Marsalis and Willie Nelson, *Here we go again : celbrating the genius of Ray Charles*, (Blue Note), 2011.

Charles de combiner de manière cohérente ces différents éléments du blues, du gospel et du jazz. En tant que pianiste, Ray Charles est d'ailleurs tout à fait convaincant et l'on ne peut s'empêcher de faire le lien entre le type de jeu pianistique développé par Ray Charles et celui d'Horace Silver (son aîné d'à peine deux ans), figure du jazz Hard Bop, *churchy*. Ces deux musiciens partagent dans leur jeu de piano respectif cette recherche du *groove* par la réitération de motif, l'attaque mordante (dimension percussive) dans l'accompagnement ou en solo[1].

Rappel des présupposés musicaux du *free-jazz* d'Ornette Coleman et le retour au feeling du blues.

Le mouvement couramment appelé *free-jazz* apparaît officieusement avec le disque éponyme d'Ornette Coleman[2]. Les premiers pas d'Ornette Coleman, sur la scène du jazz new yorkais sont marqués par ses apparitions au *Five spot*, en 1959 qui défrayèrent la chronique, avec cette *New Thing*[3] débarrassée de solos reposant sur les accords joués par un piano, le plus souvent. Ornette Coleman à la tête de ce quartette, muni de son saxophone alto blanc en plastique, avec notamment son comparse Don Cherry à la trompette de poche, se déleste effectivement du piano (et *a fortiori* de tout autre instrument harmonique comme la guitare), un instrument omniprésent dans le contexte du *be-bop*, puis du style *churchy* connu principalement sous le nom de *Hard Bop* et, plus largement dans le jazz swing issu des comédies musicales de la *Tin Pan Alley*. Les premiers albums aux titres prophétiques consolidèrent la stature d'Ornette Coleman et de ce mouvement naissant prenant des libertés avec les règles et codes érigés par le *be bop*. On trouve dans cet élan du *free-jazz*, une volonté de se libérer du jeu sur des progressions d'accords déterminées qui amènent le soliste à débiter un certain type de phrases (dont la tradition a progressivement conduit à alimenter un répertoire de clichés, de phrases ressassées et pour ainsi dire *toute faites*). Dans ce style *free*,

[1] On peut d'ailleurs se faire une idée de Ray Charles le pianiste sur l'album, *The Great Ray Charles*, Atlantic, 1957, entièrement instrumental où il démontre sa familiarité avec le *great american song book*, les standards et sa proximité avec le jeu d'Horace Silver. On peut d'ailleurs l'écouter sur la composition de Silver *Doodlin'*.

[2] Ornette Coleman, *Free Jazz*, Atlantic, 1960

[3] The *New Thing*, littéralement « la chose nouvelle », autre nom, communément donné au free-jazz, durant cette période d'expérimentation pour Ornette Coleman, à la fin des années 1950.

l'expressivité (le *feeling*) peut alors être placée au-dessus de la quête de la maîtrise d'un vocabulaire de phrases que l'on apprend à mobiliser par réflexe sur les enchaînements d'accords correspondants. L'appréhension du blues par Ornette Coleman se fait donc à l'aune de son expressivité. Ornette Coleman se réapproprie le phrasé de Charlie Parker mais en se détournant de la tonalisation du Blues extrême que ce dernier a institué sur *Blues par Alice*, et en allant chercher une expressivité nouvelle par le tuilage et frictions fréquentes entre les différents timbres des instruments. La combinaison d'une liberté mélodique/ harmonique (la supression de la contrainte des accords) à une expressivité dans le son et le phrasé offre une version du blues plus modale au final, et en quelque sorte plus proche du blues traditionnel, comme si apparaissait conjointement le fantôme du blues primitif et celui de Parker, ce dernier offrant son phrasé haletant à ce style jazzistique.

Charlie Parker *bluesman* savant. Conciliation de *l'expressivité blues* et intégration dans un concept harmonique savant

Ce qui fait le génie de Charlie Parker dans son idiome du *bebop*, c'est bien sa capacité à enchaîner et organiser ses phrases dans l'instant, avec d'une part, l'impression d'une logique formelle implacable et de l'autre, une expressivité *blues* et une urgence dans le jeu qui font tout l'intérêt de l'écoute de sa musique. Les réflexes harmoniques sont mobilisés chez Parker dans un développement linéaire sur plusieurs « grilles[1] » qui font entendre une gestion des tensions harmoniques, provoquées mais toujours résolues dans les temps déterminés par la progression d'accords. Cette exploration de l'harmonie est menée de bout en bout jusqu'à la réexposition du thème. Les rares témoignages filmés de Parker avec Dizzy Gillespie[2] ou avec

[1] La « grille » d'un morceau est le canevas harmonique (suite d'accords) sur lequel repose la mélodie. Il arrive fréquemment que l'on simplifie la grille pour l'accompagnement des solos, surtout sur tempo rapide.

[2] Charlie Parker et Dizzy Gillespie interprètent *Hot House* de Tadd Dameron (un démarquage de la chanson *What is this thing Called Love*), lors d'une émission télévisée lors de laquelle on leur remet respectivement un prix de la revue de Jazz *Down Beat* (fondée en 1934 et qui publie chaque année des classements des « meilleurs » musiciens et disques par les lecteurs et les critiques) de meilleur saxophoniste alto, et de meilleur trompettiste de l'année 1951. La section rythmique est composée vraisemblablement de musiciens engagés spécialement pour l'émission télévisée : Dick Hyman au piano, le contrebassiste Sandy Block, le batteur Charlie Smith. Lors de la remise du prix, Charlie Parker, à qui on demande s'il souhaite dire un mot pour l'obtention de ce prix avant de rejoindre la scène et d'entamer *Hot House*, répond par la négative par la formule laconique :

Coleman Hawkins [1] nous font apparaître Parker comme un improvisateur qui lance des phrases volubiles à l'articulation et à la géométrie irréprochables, tout en distillant un son rond et généreux qui rappelle l'esprit du *blues* et paradoxalement, une attitude corporelle étonnamment fixe et placide, sereine, sans grand mouvements gestuels si on le compare à Sonny Rollins, – ce dernier soulignant volontiers son phrasé aux accents caribéens[2] par des pas dansés et un balancement de son saxophone ténor – ou à l'altiste Kenny Garrett [3], héritier de Parker mais également très marqué par John Coltrane, qui semble malmener son saxophone, le balançant[4] de bas en haut dans des mouvements frénétiques, au cours de chorus incandescents. Le *bluesman* Parker est pleinement conscient des possibilités et combinaisons possibles, de formules harmoniques (suite d'accords) s'insérant à l'intérieur d'un canevas de douze mesures, à l'instar de la « grille » du thème de Parker *Blues for Alice*. De plus, il combine l'usage de lignes improvisées qui puisent dans l'échelle mélodique du blues (gamme blues) avec toutes les possibilités de gammes et d'arpèges découlant des lois de la tonalité (notamment le principe d'altération fréquente des accords de dominante, chez Parker et par la

---

« *Music speaks louder than words* », que l'on peut traduire par : la musique est plus éloquente que des mots. Référence de l'extrait : https://www.youtube.com/watch?v=NcTrx0hL1ag [en ligne] (consulté le 8 juin 2015).

[1] Charlie Parker (1920-1955) affiche une grande décontraction et une assurance déconcertante lors de cette confrontation à son aîné Coleman Hawkins (1904-1969) datant de 1950, ayant fait l'objet d'une captation vidéo. Il joue en position assise prenant un deuxième chorus, après Hawkins. L'arrivée de Parker dans le morceau fait entendre nettement son caractère innovateur par rapport à la génération précédente, y compris face à Hawkins lui-même un maître de l'improvisation ayant contribué à développer le langage mélodico-harmonique du jazz. Il est remarquable de constater que Parker, tout novateur qu'il est, possédant un langage mélodico-harmonique inédit, s'appuie sur ce dernier pour s'insérer dans la tradition. Parker, après être rentré dans son chorus par une série de phrase typique de *son* style qui représente une forme d'incarnation, d'archétype du bebop, finit cette première intervention par une série de phrases *Bluesy* comme un clin d'œil à son ancrage dans la tradition et à son aîné Hawkins. (Outre Parker et Hawkins, cette session musicale filmée comprend également des musiciens qui ont tous fait par ailleurs une carrière notable sous leur nom : Hank Jones (piano), Ray Brown (contrebasse), Buddy Rich (batterie). Référence de l'extrait : https://www.youtube.com/watch?v=Ta_UByyi4Z0 [en ligne] (consulté le 8 juin 2015).

[2] Sonny Rollins (1930-), est né à New York. Ces parents sont cependant originaires des Îles Vierges des États-Unis, un archipel des Antilles. Quelque unes de ces compositions les plus fameuses (*St Thomas*, *Don't Stop the Carnival*), comme son phrasé soliste, s'inspirent intensément de rythmes caribéens.

[3] Kenny Garrett est né en 1960 à Detroit dans le Michigan.

[4] L'utilisation d'un microphone directement attaché sur le pavillon du saxophone lui permet de se balancer ainsi corporellement (système adopté notamment par Miles Davis qui a contribué à le populariser dans les années 1980), sans occasionner des fluctuations dans l'amplification du son.

suite chez les boppers). Charlie Parker a fait rentrer le blues dans une forme de modernité, en réussissant le tour de force de préserver son identité expressive ou plutôt en parvenant à l'inclure à l'intérieur de l'architecture harmonique et phraséologique du *bebop* dont il est le principal initiateur avec Dizzy Gillespie.

La tradition jazzistique en mouvement (John Coltrane, Miles Davis, Ornette Coleman et au-delà)

Le blues modal coltranien et l'essence sonore du free-jazz

On peut rétrospectivement s'interroger sur les développements du blues chez Charlie Parker et sur la notion conceptuelle « limite » de point d'aboutissement qui apparaîtrait chez Parker sous la forme d'une « tonalisation » du blues. La richesse du jazz est telle qu'au cours d'une période délimitée, on constate plusieurs attitudes distinctes ou opposées parfois, vis-à-vis du Blues et qui peuvent par moment se rejoindre malgré tout. Il en est ainsi de Coltrane dont se dégagent de l'œuvre plusieurs axes de réflexions divers, parfois mis en pratique au cours d'une même période. À l'instar de Parker, Coltrane continue d'explorer la forme du blues, mais d'une façon *post*-bop, fortement empreinte de son expérience de l'improvisation auprès des groupes de Miles Davis, autour du concept du jazz modal. Si Parker avait en quelque sorte « tonalisé » le blues avec sa composition *Blues for Alice*, Coltrane s'intéresse lui aussi aux progressions d'accords complexes avec beaucoup d'accords différents et de passages modulant[1], cette recherche aboutissant notamment à la composition *Giant steps* (sur l'album éponyme de 1960). Nous l'avons déjà évoqué précédemment, cette composition comprend une progression harmonique peu usitée : avec des accords qui s'enchaînent sur un cycle de tierces majeures, plutôt que l'habituelle descente par le cycle de quinte. Il utilisera ensuite cette trouvaille harmonique – ce cycle que l'on nomme aujourd'hui communément dans les ouvrages pédagogiques de jazz sous le nom *Coltrane changes*[2] – en la plaçant sur des

[1] La modulation intervient quand le passage d'un accord à un autre marque un changement de tonalité.

[2] Nous pouvons littéralement traduire *Coltrane changes* par, « les accords de Coltrane ».

standards[1] et remplaçant ainsi des progressions harmoniques plus habituelles et plus simples. Cependant lorsqu'il prend la forme du blues de douze mesures, c'est pour en faire une trame pour l'improvisation usant de toutes les ressources du *be-bop* en terme de vocabulaire et de matériau harmonique (gammes et modes mélodiques) mais dans un projet qui va au-delà de l'empreinte tonale ou uni-modale (utilisation d'une échelle issu d'un mode « clos sur lui-même »), ce qui autorise une approche polytonale : une approche qui explore le mode en le visitant de manière extensive tel un « essorage » de l'harmonie, saturant les accords des différentes combinaisons de lignes mélodiques (gammes blues, gammes altérées, gammes diminuées, gammes par ton etc.). Steve Reich compositeur prolifique de musique contemporaine répétitive, dira dans une interview[2] combien il avait été marqué par la puissance et la diversité (l'absence du moindre ennui) qui se donne à entendre dans le disque *Africa Brass*, alors même que l'improvisation de Coltrane est le plus souvent sous-tendue par le « statisme » d'un seul et unique accord joué par la section rythmique de son quartette habituel, augmenté exceptionnellement d'une section d'instruments à vents dirigée par Eric Dolphy et dont on peut regretter que tous ces musiciens brillants n'aient pas contribué à cette œuvre en tant que soliste[3] également.

La quête musicale de John Coltrane dégage une puissance, une force de conviction qui quelque soit la direction empruntée sur le moment, rejette le moindre opportunisme pour les modes passagères. Tracer une voie qui poussera l'harmonie jusqu'à ses limites semble une nécessité pour lui, tout comme le fait de jouer avec des leaders innovateurs et figures historiques dans la musique de jazz : Miles Davis, Thelonious Monk, Duke Ellington. La musique de Coltrane englobe peu à peu le blues dans une quête spirituelle universaliste, à partir du moment où il quitte les formations de Miles Davis pour s'affirmer en leader au tournant des années 1960.[4] Cette affirmation de soi de plus en plus incarnée dans sa musique

[1] *The Night has a thousand eye* et *Body and Soul* sur l'album Coltrane's sound (Atlantic, 1960) utilisent des grilles harmoniques inédites, un travail de « ré-harmonisation » de John Coltrane qui redonne un souffle à ces deux standards déjà enregistrés à de multiples reprises par d'autres musiciens.

[2] Une interview très intéressante se trouve sur ce DVD, Steve Reich, *Phase to Phase*, Naive Classique, 2011.

[3] La section d'instruments à vent, recruté par Coltrane pour *Africa Brass* comprend pourtant de jeunes musiciens faisant partie des solistes les plus intéressants de leur génération : outre Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Booker Little tous honorés sans doute de participer à cette session d'enregistrement de John Coltrane et convaincus de participer à un jalon important du parcours de Coltrane.

[4] Le dernier enregistrement avec Miles Davis, (*Someday My Prince will come,* Columbia, 1961), John Coltrane le fera comme « invité », le saxophoniste régulier de la formation étant Hank Mobley (dont Miles Davis se plaint dans son autobiographie : « Je n'aimais pas jouer avec Hank, c'est tout ; il ne stimulait pas mon

arrive certes après un début de carrière prometteur notamment auprès de Miles Davis, mais aussi après plusieurs années d'addictions à l'héroïne et à l'alcool, ce qui contraint Miles Davis à s'en séparer à deux reprises, en 1956[1] d'abord, puis à nouveau 1957 après être réapparu brièvement dans le groupe de Miles Davis au retour d'une tournée de ce dernier à Paris (en compagnie du Modern jazz Quartet et de Lester Young[2]). Avec *A Love Supreme (1965, Impulse)* l'œuvre de Coltrane prend un tournant spirituel et annonce un basculement vers une transe musicale pour laquelle il trouvera des points d'accroche dans la musique *free* en s'attachant les services de jeunes musiciens issus de cette mouvance comme Pharoah Sanders et Archie Shepp.

Mais dès le début des années 1960, une fois libéré de son addiction à la drogue en faisant ce que les musiciens américains appellent *Cold Turkey*, (un sevrage consistant à arrêter d'un coup la prise de toute substance au risque de subir des crises de manque aiguës), Coltrane se lance pour ainsi dire dans une quête de lui-même à travers la musique. D'abord avec Monk, au Five Spot de New York[3] vers la fin de 1957, puis de retour avec Miles Davis – en compagnie notamment de l'altiste Cannonball Adderley –, dans le sextette qui allait produire

---

imagination », 2007: 269). Coltrane laisse notamment un solo célèbre sur le morceau titre qui fait apparaître nettement la différence de style entre les deux saxophonistes et en l'occurence la modernité de l'approche de l'improvisation dont fait preuve Coltrane.

[1] Miles Davis fait part de son affection pour Coltrane tout en lui reconnaissant un état de dépendance avancé à la drogue et à l'alcool : « Après avoir gravé mes dernières plages pour Prestige en octobre 1956, j'ai ramené le groupe au Cafe Bohemia. C'est là que de gros problèmes ont surgi entre Coltrane et moi. Les choses couvaient depuis un moment. Ça faisait mal au cœur de voir le mal que Coltrane se faisait. Il était maintenant complètement accro à l'héroïne et buvait énormément. Il arrivait en retard et s'endormait sur scène. (…) J'ai viré Trane le soir même, il est reparti à Philadelphie pour essayer de se désintoxiquer. Ça me faisait mal de le laisser partir, mais je ne voyais pas ce que je pouvais faire d'autre dans ces conditions » (Davis, Troupe, 2007 : 221-222)

[2] À propos de la seconde éviction de Coltrane au sein de son groupe, Miles Davis concède : « À mon retour à New York, en mars 1957, j'en avais vraiment ras le bol. J'ai balancé Trane [surnom de Coltrane] une seconde fois de plus, et Philly Joe [Jones, le batteur du groupe]. (…) Il m'en coûtait de virer Trane à nouveau, mais il m'était encore plus pénible de laisser partir Philly Joe : nous étions de grands amis et en avions vu, ensemble. Mais je n'avais pas le choix. » (Davis, Troupe, 2007 : 229)

[3] Miles Davis, d'habitude peu enclin à faire des compliments nous parle de Coltrane, vers la fin de l'été 1957 en des termes élogieux : « À mon retour à New York, j'allais souvent au *Five Spot* écouter le groupe de Trane et Monk. À cette époque, Trane avait décroché en faisant *cold turkey*, comme moi, en s'enfermant chez sa mère, à Philly [Philadelphie]. Bon Dieu, qu'il jouait bien, qu'il sonnait bien avec Monk (et Monk avec lui) (Davis, Troupe, 2007 : 231)

deux disques manifestes du jazz modal avec *Milestones* (1958) et *Kind of Blue* (1959). Miles Davis relève alors qu'il pressentait l'implication de Coltrane, son abnégation extrême dans le travail qui allait lui permettre de tracer une voie personnelle en leader.

> « J'aimais Trane, mais nous nous fréquentions peu hors de scène, nous avions des styles différents. Avant, c'était parce qu'il était en plein trip héroïne alors que j'en sortais. Maintenant, il était *clean* mais ne mettait pratiquement jamais le nez dehors, préférant retourner travailler dans sa chambre. Il avait toujours pris la musique très au sérieux, toujours beaucoup travaillé. Mais maintenant, c'était un peu comme s'il était investi d'une mission. Il me disait souvent qu'il avait assez déconné comme ça, qu'il avait perdu trop de temps, pas suffisamment prêté attention à sa propre vie, à sa famille et surtout à son jeu. Il n'était donc plus préoccupé que par ça : jouer sa musique, croître en tant que musicien. » (Davis, Troupe, 2007 : 240)

La plasticité, le caractère évolutif et indéfinissable du blues chez Miles Davis et John Coltrane

Il est particulièrement intéressant de voir comment, au sein du groupe de Miles Davis de cette fin des années 1950, les musiciens et Coltrane en particulier allaient mobiliser le blues pour développer une approche modale du jazz, comme une façon d'innover tout en s'attachant aux racines les plus profondes de la tradition du jazz. Miles Davis, comme leader de groupe opère comme un catalyseur, en plaçant notamment Coltrane dans un contexte qui va l'introduire au concept musical modal, que ce dernier développera jusqu'à ces limites dans ses propres formations, avant de poursuivre à la fin de sa vie dans une approche free « libérée » des notions d'accords et même d'échelles modales. Nous pouvons comprendre la genèse de ces moments où s'enchevêtrent l'évolution de la tradition du jazz avec l'évolution musicale personnelle de figures majeures de ce courant comme Miles Davis et John Coltrane, en réfléchissant à un certain nombre de leurs propos. Ainsi, Miles Davis, à propos du sextette qui atteindra la postérité avec l'enregistrement de *Kind of Blue* en 1959, nous livre :

> « La musique de ce nouveau groupe, je la voulais plus libre, plus modale, plus africaine ou orientale, moins occidentale. Je voulais que les musiciens se dépassent » (Davis, Troupe, 2007 : 235).

Ainsi, cette liberté se manifeste dans une appropriation du blues par Coltrane qui saisit cet espace modal pour faire « autre chose » du blues, une réinvention de la tradition jazzistique qui amène le jazz aux confins de l'indéfinissable : un blues oui ! mais marqué d'une altérité incertaine, un blues différent ou avec quelque chose de plus : un blues plus « africain », plus « oriental », moins « occidental ». Miles Davis évoque ces moments limites, quand la musique prend forme dans la matière improvisée, à l'intérieur du cadre modal qu'il a imaginé pour sa formation. La plasticité du blues apparaît dans le propos ci-dessous, comme la nécessité d'adaptation des musiciens de l'orchestre au caractère mouvant de la tradition qu'impulse John Coltrane. Le cas du saxophoniste alto Cannonball Adderley, dernier arrivé dans l'orchestre de Miles Davis, nous invite à reconsidérer le blues comme un élément malléable qui traverse l'histoire du jazz moderne. Miles Davis évoque la surprise initiale du saxophoniste relative à cette appropriation du blues par Coltrane :

> « Dès le début [vers fin décembre 1957], la tournée a marché d'enfer. (…). Ce premier soir à Chicago, on a démarré sur un blues. Cannonball était planté, bouche bée, et écoutait le blues complètement jeté de Trane. Il m'a demandé ce qu'on jouait.
> - Le blues, je lui ai répondu.
> - Ben, j'ai jamais entendu jouer du blues comme ça ! » (Davis, Troupe, 2007 : 237)

Cette transformation du blues, à travers le jeu de Coltrane échappe à toute forme de catégorisation. Coltrane se sert du cadre formel du blues pour élargir la palette expressive et approfondir musicalement le thème exposé initialement par une plongée au cœur de l'improvisation. On trouve ainsi une continuité entre Charlie Parker et John Coltrane dans cette propension à se servir abondamment du blues, tout comme Ornette Coleman le fera aussi dans son travail de composition, dans le registre du free jazz qu'il a contribué à inaugurer. Parker et Coltrane manifestent aussi un goût pour les ballades et les standards. Pour Coltrane, il est possible de puiser dans l'univers chansonnier des standards de Tin Pan Alley et d'exprimer sa propre personnalité et vision musicale, à travers l'improvisation. L'interprétation par le Quartette de Coltrane du *My Favorite things*[1] d'Oscar Hammerstein et Richard Rodgers, transforme cette mélodie au caractère enfantin issue de l'univers de la

[1] Outre *My favorite things*, cet album du label Atlantic, paru en 1961, est d'ailleurs intégralement consacré à des standards de Cole Porter (*Every time we say goodbye*) et de George Gershwin (*Summertime*, *But not for me*).

comédie musicale[1] en une sorte de danse rituelle incantatoire, avec un son de saxophone soprano complètement inhabituel pour l'époque. Cela nous permet de dire que chez Coltrane, interpréter un standard ne signifie nullement la « mise sur pause » de sa marche en avant musicale. L'improvisation lui permet de transcender la simplicité du matériau thématique, donné par la mélodie, qu'il s'agisse pour lui d'utiliser des « nappes sonores » sur les accords originaux, ou d'improviser sur de nouvelles progressions harmoniques (« coltrane changes »), en déduisant des accords sous-entendus dans la grille initiale. C'est principalement du thème que Coltrane tire son inspiration, ce qui peut paraître paradoxal eu égard à l'écart de durée entre les longues improvisations habitées de Coltrane et l'exposé du thème généralement assez court (le format excède rarement les trente-deux mesures, lorsqu'il ne s'agit pas du blues en douze mesure) :

> « Naturellement, lorsque vous écrivez vous-même un morceau, vous êtes sûr qu'il s'adaptera exactement à vos idées, à votre manière de jouer, mais il est possible aussi de trouver des standards qui conviennent parfaitement à votre façon de voir les choses. Peu importe l'auteur de la composition que vous allez interpréter pourvu que celle-ci soit bonne. (…) le choix du matériel n'est pas primordial et, en réalité, dans ce domaine nous [lui et sa formation, en 1962] sommes très conservateurs. » (John Coltrane in Delorme , 2011 : 42).

C'est ainsi que Coltrane dans cette interview réalisée par Michel Delorme et Jean Clouzet en 1962, évoque avec simplicité l'attraction qui le lie à la tradition des standards. Avec tout autant de clarté et de sincérité, il évoque son « allégeance » à la tradition du répertoire du jazz américain : s'appuyant sur les standards, les ballades et le blues, et du coup d'assumer de fait, une position assez peu novatrice voire conservatrice vis-à-vis de la forme :

> « La majorité de notre répertoire est faite de standards, de ballades et de blues. Nous ne cherchons pas à nous éloigner trop des structures traditionnelles de la musique de jazz. C'est simplement au cours de mes improvisations que j'essaye de m'aventurer le plus loin possible, musicalement parlant, et je désire que les gens qui jouent avec moi agissent de même dans le cadre de leur propre conception. » (Delorme, Coltrane, 2011 : 43).

[1] *My favorite things* est issue de la comédie musicale de Broadway, *La mélodie du bonheur* (*The sound of music*, 1959).

En effet, le terrain d'exploration principal de John Coltrane reste l'improvisation. Bien qu'il reconnaisse son goût pour les thèmes/ mélodies qui correspondent à son état d'esprit, et donc sa propension à composer lui-même des mélodies, celles-ci lui servent à préparer et alimenter de longs développements improvisés. Ceux-ci répondent à une logique suggérée par la couleur du thème et, en premier lieu par sa forme, comme le rappelle le saxophoniste ténor français Thomas Savy, interrogé au titre d'expert du saxophone ténor, dans un dossier consacré à cet instrument[1] :

> « Coltrane, lui, en dépit de son intérêt pour le *free* reste d'abord très attaché à la forme : quand il joue *Impressions*, il expose le thème, joue sur un certain nombre de chorus et reprend le thème à la fin. Toute la dernière partie de son œuvre ouvre sur autre chose. Le tempo n'est pas explicite mais il y a néanmoins une gestion des masses qui est une forme de respiration et de tempo » (Thomas Savy in *Jazz Magazine*, avril, 2013 : 26)

Avant d'évoquer plus en détail l'évolution de Coltrane vers le *free jazz* dans la dernière partie de sa vie, comme l'évoque la fin du propos du saxophoniste Thomas Savy, revenons à la question du blues et de sa transformation par Coltrane, telle qu'elle a pu surprendre un musicien aussi talentueux et expérimenté que l'altiste Cannonball Adderley. Miles Davis dont le caractère novateur de leader était de confronter des talents d'horizons différents tout en s'immisçant lui-même dans le jeu, évoque le hiatus initial entre le jeu de Coltrane et celui d'Adderley. Cette attitude de Miles Davis, dans sa gestion de ses musiciens dénote une quête de modernité dans la constitution même du groupe et de son répertoire, tout l'inverse d'un repli dans une *tradition refuge*, identifiée facilement par les musiciens, comme le public :

> « Ce que Trane jouait *sonnait* comme du blues, m'avait dit Cannonball, mais c'était autre chose. Ça l'emmerdait, parce que Cannonball *était* un joueur de blues. Mais il a très vite rattrapé son retard, en un clin d'œil. (…). Pour ce blues, j'aurais dû prévenir Cannonball, qui était le seul à ne pas avoir joué avec lui, que c'était la manière – super moderne – de Trane. Une fois qu'il a eu compris de quoi il retournait, il est entré en plein dedans, il s'est vraiment donné à fond.» (Davis, Troupe, 2007 : 238)

[1] Voir l'interview passionnante de Thomas Savy, (qui joue également de la clarinette basse et du saxophone baryton, notamment), par la rédaction de *Jazz Magazine*, pour un numéro consacrant un large dossier au saxophone ténor. (*Jazz Magazine*, avril 2013, p. 21-33).

Miles Davis du milieu des années 1950 à la fin de cette décennie passe d'un hard-bop qui introduisait un retour au blues – mais n'apporte en définitive rien d'ostensiblement novateur par rapport à ce qui se fait alors ou a été fait par Parker et Gillespie, à part un peu plus d'espace selon ses propres termes [1] – à une approche modale qui découle en partie de l'ébullition de la sphère jazzistique new-yorkaise autour du concept d'improvisation basé sur les modes, élaboré par George Russell dans l'un des premiers ouvrages théoriques[2] axés sur le jazz et *a fortiori* sur sa modernité. George Russell y traite notamment de la prééminence du mode lydien et de la possibilité d'utiliser des modes pour l'improvisation, plutôt que le système tonal sous-tendu par des accords correspondant chacun à des degrés de la gamme (du ton utilisé). Le système modal rompt avec les contraintes et règles harmoniques de tension et détente qui sous-tendent la ligne mélodique dans le système tonal. Sous son aspect clos et statique, le mode permet donc d'inventer des mélodies sans être contraint par une temporalité, un rythme harmonique – de la grille d'accords – d'une chanson. Miles Davis ne dit pas autre chose quand il loue les possibilités mélodiques non limitatives du système modal.

Modalité et *exotisme* dans le blues jazzistique

> « Ce que j'avais appris, c'était que quand on jouait en modal on pouvait continuer à l'infini. Inutile de se soucier des grilles ou des trucs comme ça. On peut tirer davantage de la ligne musicale. Quand on travaille de façon modale, le défi, c'est de voir quelle inventivité on peut avoir alors sur le plan mélodique. Ce n'est pas comme quand on s'appuie sur des accords, quand on sait, au bout de trente-deux mesures, que les accords sont terminés, qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'à se répéter avec des variantes. Je m'écartais de ce système, j'allais vers des approches plus mélodiques et l'approche modale me semblait riche de possibilités. » (Miles Davis, Quincy Troupe, 2007 : 241)

[1] Voici le propos de Miles Davis, modeste dans sa vision de ses disques que la critique a qualifié de Hard Bop : « Les disques, comme « *Walkin'* » ou « *Blue 'n' Boogie* » – que les critiques ont qualifié de hard bop –, n'avaient été que des retours au blues et à des choses que Bird [surnom de Charlie Parker] et Dizzy [Gillespie] avaient faites. C'était de la bonne musique, bien jouée et tout, mais ces idées et ces concepts musicaux n'avaient pratiquement rien de neuf ; simplement un peu plus d'espace. » (Davis, Troupe, 2007 : 235)

[2] George Russell : *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume 1 : The Art and Science of Tonal Gravity*, Concept Pub. Co, 1959 - rééd. 2001.

Coltrane, un des artisans des premiers disques de jazz modal de Miles Davis, *Milestones* et surtout *Kind of Blue* tire parti de cette approche sur le long terme puisqu'il l'emploiera jusqu'au milieu des années 1960, moment à partir duquel elle se mélange chez lui à une approche faisant éclater les cadres harmoniques et les lignes mélodiques (jusqu'à l'utilisation de modes), avec un jeu plus libre *(free)* inspiré par les formations d'Ornette Coleman et par les interprétations d'Albert Ayler[1]. Outre la théorisation du modal par George Russell, l'on peut situer cette nouvelle mouvance jazzistique de la fin des années 1950 comme allant de pair avec une vision universaliste de la musique, un intérêt pour les musiques traditionnelles et en particulier celles de l'Afrique :

> « Actuellement, au stade particulier où je me trouve, j'ai l'impression de traverser une phase modale. Je suis passé par plusieurs périodes, vous savez. Il fut un temps où je traversais une phase « accords », c'était à l'époque où j'enregistrais *Giant Steps* [fin 1959] ; maintenant j'en suis, à ma période modale. Il y a beaucoup de musique modale qui est jouée chaque jour de par le monde. Elle est particulièrement évidente en Afrique mais, que vous vous tourniez vers l'Espagne ou l'Ecosse, vers l'Inde ou la Chine, c'est encore elle que vous retrouvez à chaque instant. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 45 [entretien de 1962])

L'intérêt de Coltrane pour l'Afrique est ancien. Il s'exprime premièrement pat toute une série de titres de morceaux ou d'albums qui font référence de manière large à l'Afrique ou à l'une de ses aires culturelles. Mais chez Coltrane, l'Afrique est plus évoquée à travers le caractère modal de sa musique ou son rythme, évoquant ainsi une forme d'œcuménisme musical. Les morceaux qui n'ont pas de rapport avec l'Afrique dans leur nom, côtoient ceux qui y font directement référence. Ainsi, c'est guidé par un esprit universaliste que Coltrane ouvre son jazz aux couleurs rythmiques et modales d'Afrique et du monde extra-occidental. Répondant à une question sur les aspects orientaux et africains de sa musique, il précise :

> « Ce qui m'attire dans les musiques *[l'intervieweur lui évoque les « éléments africains et orientaux »*] que vous évoquez c'est la couleur et le rythme qu'elle m'apportent. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 44)

[1] Michel Delorme qui a eu la possibilité d'interviewer Coltrane en compagnie de Jean Clouzet en 1962 note, relativement à l'intérêt palpable de Coltrane pour les innovations du free jazz (Ayler) sur disques : « Il était très impressionnant à cet effet de l'observer à Antibes improvisant inlassablement dans sa chambre sur un fond musical provenant d'un enregistrement qu'il possédait d'un concert d'Albert Ayler au Jusdon Hall. » (Delorme, 2011 : 18)

Coltrane manifeste son intérêt pour les saveurs rythmiques qui évoquent l'Afrique. De plus, il choisit des titres de morceaux aux échos africains, dès 1957 avec la publication d'un album sur le label Prestige, intitulé *Dakar*, puis en 1958, avec l'album *Gold Coast* (pour le label Savoy). Mais à cette époque, la musique de Coltrane qui découle de formations assez éphémères demeure enracinée dans le Be Bop et la mise en place d'une rythmique swing dans l'accompagnement des solistes. On constate ainsi à l'écoute du titre intitulé « *Dakar* », la vitalité d'un swing mâtiné d'une touche plus *latine* qu'*africaine*. Il faudra pour ainsi dire attendre le retour de Coltrane dans le nouveau sextet de Miles Davis, à la fin des années 1950, pour entendre une mise en son ostensiblement plus africaine et modale. Mais comme Coltrane plus tard, Davis, cultive un intérêt pour les musiques traditionnelles du monde, qui font également sortir le jazz de l'ornière et du stigmate d'une *race music*, d'un blues calibrée et reconnue comme une expression typiquement américaine de musiciens noirs, descendants des esclaves africains. Le blues qui traverse *Kind of Blue* reconnecte les musiciens afro-américains avec les racines africaines mais aussi les relie d'une certaine manière aux autres cultures de la diaspora africaine, même si Miles Davis considère qu'il n'est pas parvenu complètement à ses fins dans la retranscription d'un esprit africain, qui ne s'oppose pas à d'autres sources d'inspirations issues de la musique savante européenne, notamment grâce au travail dans le groupe du pianiste Bill Evans[1] :

> « Quand je dis que j'ai raté ce que je voulais faire sur « Kind of Blue », que je n'ai pas réussi à retrouver le son exact de la sanza africaine[2], les gens me regardent comme si j'étais fou. Tout le monde a dit que ce disque était un chef-d'œuvre – et je l'adore moi aussi. Ils croient donc que j'essaie de les faire marcher. Mais non, j'essayais de faire ce que j'ai dit sur la plus grande partie de ce disque, en particulier dans *All Blues* et *So What*. Et j'ai échoué. » (Davis, Troupe, 2007 : 251)

[1] « L'apport de Bill [*Evans, le pianiste*], ç'a été de me faire découvrir des compositeurs classiques qui m'ont influencé. (…). Et puisqu'on s'intéressait à Ravel (en particulier à son Concerto pour main gauche et orchestre) et Rachmaninov (le Concerto n° 4), ces éléments étaient aussi présents quelque part. » (Miles Davis, Quincy Troupe, 2007 : 251)

[2] Instrument que l'on retrouve dans plusieurs régions d'Afrique (Cameroun, Congo etc.), sorte de petit clavier à pouce constitué de fines lames de métal ou de bambou. Il porte différents nom, comme *Kalimba* suivant les régions où il est utilisé.

L'intérêt pour le modal, chez Miles Davis comme chez Coltrane s'accompagne d'une recherche musicale, non pas, rigoureusement comme celle que ferait un ethnomusicologue, mais une recherche sur les capacités, de la tradition du jazz et de l'improvisation, à s'approprier l'esprit d'une musique et d'y attacher des couleurs nouvelles. C'est l'esprit plus que la lettre des musiques extra-européennes (essentiellement modales) que retient l'attention des musiciens de jazz qui s'engouffrent dans la brèche du jazz modal :

> « J'aime en effet beaucoup Ravi Shankar[1], *nous dit Coltrane*. Lorsque j'entends sa musique, j'ai envie de la copier, non pas note pour note, bien sûr, mais dans son esprit. Ce qui me rapproche le plus de Ravi c'est l'aspect modal de son art. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 44-45 [entretien de 1962])

Cet extrait nous montre l'attachement de Coltrane pour la musique quelle que soit son origine culturelle. Il va d'ailleurs prénommer son deuxième fils – avec sa compagne, la harpiste et pianiste Alice Coltrane –, Ravi, en l'honneur du sitariste indien. La musique indienne est loin d'être appréhendée à la lettre ce qui nécessiterait une compréhension profonde de la culture et de la société indienne, et de la place de la musique[2] à l'intérieur de celle-ci.

Faisant suite à *So What* de Miles Davis sur *Kind of Blue*, Coltrane écrit *Impressions*, pièce modale taillée sur mesure pour un John Coltrane qui s'épanouit lors de longues improvisations. La pièce donne d'ailleurs son nom à un album paru en 1963 qui contient aussi une pièce originale intitulée *India* et le standard de jazz popularisé par Stan Getz *Dear old Stockholm* qui proviendrait d'une mélodie traditionnelle suédoise. Cet éclectisme confirme

[1] Ravi Shankar (1920-2012) est un joueur de sitar et compositeur indien qui s'est produit aux États-Unis vers la fin des années 1950. Il a contribué grandement à la vulgarisation de certaines musiques de l'Inde et de leur sonorité, liée à l'utilisation du sitar. Il est le père de la chanteuse de jazz Norah Jones et de la sitariste Anoushka Shankar.

[2] À titre d'exemple, nous pouvons indiquer deux ouvrages sur les musiques indiennes, dont un en français, sans prétendre aucunement à travers ces deux ouvrages, à l'exhaustivité dans la compréhension des cultures musicales indiennes: Patrick Moutal, *Hindustani Raga Sangita : Mécanismes de base de la musique classique du Nord de l'Inde,* Patrick Moutal Editeur, 2012 ; Savarnalata Rao, *The Raga Guide : a survey of 74 Hindustani Ragas*, Wyastone Estate, 2002. Merci à Bernard Struber, enseignant au Conservatoire de Strasbourg pour la piste bibliographique du dernier ouvrage cité, et son introduction à l'étude des modes dans la musique indienne. D'une grande complexité dans les règles et contraintes pour l'interprète, la culture musicale indienne considère par exemple, une improvisation collective par deux instruments, simultanément (comme Coltrane le fera par exemple avec son homologue saxophoniste Pharoah Sanders sur certains de ses derniers disques), comme un geste inapproprié, impoli, considérant que l'on ne coupe pas quelqu'un qui a pris la parole.

l'esprit à l'œuvre dans le travail musical de Coltrane qui projette de puiser dans la couleur de chacune des grandes cultures musicales dont il peut avoir connaissance, et l'Inde en fait partie, Coltrane étant un auditeur attentif et intéressé par la musique de Ravi Shankar. *Impressions* est un thème simple et parfaitement classique dans sa forme puisqu'il respecte le canevas de trente-deux mesure (forme AABA), mais il est aussi complètement « modal », étant simplement structuré sur deux accords du mode dorien[1]. *Impressions* est pour ainsi dire un démarquage de *So What*, puisqu'il en reprend la grille, même si cela n'a pas grand intérêt de parler de démarquage pour une musique modale dans le jazz qui utilise un nombre d'accord aussi réduit (basculement sur deux accords voire exploitation d'un seul accord statique). D'ailleurs, Coltrane avec son propre quartette tire parti de son thème, d'une façon très différente – en terme d'ambiance et de couleur – du *So What* de Miles Davis, ce qui accrédite l'idée *Coltranienne* d'une improvisation qui tire sa substance du thème, en dépit du format souvent très réduit de ce dernier (à l'instar de la forme en 32 mesures). Cette approche modale de Coltrane laisse place à un œcuménisme au niveau des sources d'inspiration ethnique du climat et de l'atmosphère du morceau. Le mode dorien (ou gamme dorienne) est volontiers considéré aujourd'hui dans les écoles de jazz comme le mode mineur le plus usité dans le jazz car il est le mode naturel du deuxième degré de la gamme majeure (ce qui rend son utilisation fréquente dans la ligne mélodique d'une chanson « tonale »), mais aussi en raison de l'accession de morceaux de jazz modal comme *So What* et *Impressions* – qui permettent d'improviser longuement autour du mode dorien – au rang de standards, régulièrement joués lors de *jam sessions* dans le monde entier, ou travaillés dans des écoles de jazz, en étant considérés comme des archétypes de cette approche modale du jazz.

Dans l'album *Coltrane's sound* (1960), le blues mineur *Equinox* côtoie les standards (*Body and soul*, *The night has a thousand eyes*) et une composition originale « Liberia », très marquée rythmiquement par l'Afrique. Cet album marque une transition notable entre la phase du travail sur les accords et la phase plus centrée sur un esprit modal et un son d'ensemble qui tend plus vers une ambiance plus ethnique et africaine, moins occidentale. Il s'agit ainsi d'un album de transition très dense, succédant à *Giant steps*. Les « *coltrane changes* » que nous avons déjà évoqué brièvement sont utilisés sur le standard *The night has a*

[1] Pour la structure d'*Impressions*, voici le détail de cette forme AABA (chaque section dispose de huit mesures) A : Ré mineur Dorien, le B : Mib mineur dorien (soit, on monte simplement d'un demi ton). Le mode dorien est le mode bâti sur le deuxième degré de la gamme Majeur (soit si l'on prend la gamme de do : ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré : toutes les touches blanches du piano de ré à ré.).

thousand eyes. Le lien entre le travail sur les accords et l'aspect modal se manifeste dans les improvisations très fournies de Coltrane (les fameuses « nappes » sonores), ce dernier peut alors par ses phrases « suggérer » des accords dans un espace modal délimité par la forme :

> « En travaillant avec Miles Davis, j'ai commencé à apprécier les accords sous entendus, à sentir les accords suggérés, mais ce sont toujours des accords ; c'est pourquoi je ne me considère pas comme tellement en avance. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 29 [entretien de 1962])

On reconnaît là un des traits de caractère de Coltrane, une forme de lucidité et de modestie extrême sur l'accomplissement d'une œuvre toujours en mouvement, parsemé de doutes, d'incertitude quant au devenir de l'œuvre et sa direction mais qui n'entrave pas pour autant la créativité de sa marche en avant. Le disque *Africa Brass* de 1961, confronte le blues, dans sa forme mineur qu'affectionne Coltrane – avec une pièce originale interprétée sobrement *Blues Minor* –, avec une longue pièce originale intitulée *Africa* et le traditionnel *Greensleeves* dont l'origine est éloignée de l'Afrique, puisqu'elle proviendrait de l'Angleterre du XVIème siècle. La progression d'accords avec basse obstinée, utilisée sur le fragment original de *Greensleeves* est typique de la musique européenne de la Renaissance. Coltrane ne cherche pas, encore une fois à retrouver un son qui fasse directement référence à une musique ancienne, d'origine européenne, mais adapte le matériau à la sonorité de son quartette (augmenté exceptionnellement d'une section d'instruments à vent), dans un élan universaliste où le jazz engloberait les folklores et arts musicaux du monde entier.

Un autre album publié en 1961, *Olé*, fait lui directement référence à une musique modale hispanisante, couleur que l'on retrouve sur le premier morceau éponyme. Le développement d'une couleur espagnole peut être considéré comme une continuité avec l'intérêt de Miles Davis pour ce type de sonorité dès *Kind of Blue*, avec le morceau *Flamenco Sketches* qui explore les possibilités mélodiques sur des modes qui rappellent la musique flamenco[1]. Miles Davis développera plus encore cet intérêt pour l'élégance mélodique hispanique, avec le concours de l'orchestrateur et compositeur Gil Evans sur *Sketches of Spain* (1960). Gil Evans

[1] Plus précisément, il s'agit du mode andalou ou mode phrygien (construit à partir du troisième degré d'une gamme majeure ; en prenant le ton de référence de Do cela donne : Mi, Fa Sol, La, Si, Do, Ré, Mi), comme nous le détaille Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, in *Du Be Bop au free jazz. Formes et techniques d'improvisation chez Charlie Parker, Miles Davis et Ornette Coleman*, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p 89.

s'attaque à une musique proprement espagnole via une orchestration très poussée du *concerto d'Aranjuez* composé par Joaquìn Rodrigo dans les années 1930 et *Will O' The Wisp*, une œuvre de Manuel De Falla compositeur espagnol phare du début du vingtième siècle.
Les trois œuvres restantes qui suivent (*The Pan Piper*, *Saeta*, *Solea*) sont de Gil Evans lui-même, inspiré par cette atmosphère qui nous transporte dans une Espagne rêvée, comme intemporelle bien que les musiques réorchestrées soient issues elle-mêmes du vingtième siècle. En dépit de cet effort d'authenticité, on décèle néanmoins une proximité avec le blues comme l'énonce Miles Davis :

> « *Solea* est une forme basique de flamenco. Il y est question de solitude, de désir, de lamentation. C'est proche du feeling noir américain du blues. Ça vient d'Andalousie, d'origine africaine, donc. » (Davis, Troupe, 2007 : 259)

Pour revenir au *Olé* de Coltrane, outre le caractère hispanisant du morceau titre, une autre pièce de cet album, comme sur beaucoup des autres albums de Coltrane de cette période (dont certains que nous avons déjà évoqué), fait référence à l'Afrique, sous le titre « Dahomey Dance ». Le caractère africain est ici renforcé par la présence exceptionnelle de deux contrebassistes (Reggie Workman et Art Davis), ce qui offre des possibilités « polyrythmiques », en plus du piano très « africain » dans l'esprit, de McCoy Tyner et son jeu « quartal » (accords disposés en quarte, et usage abondant des modes pentatoniques très présents dans les musiques d'Afrique).

Ce pianiste, McCoy Tyner, pilier du Quartette de Coltrane pendant plusieurs années, prolongera d'ailleurs cet héritage d'une musique de jazz modal, très baignée dans un univers entendant se rapprocher de l'Afrique tout en demeurant proche du continuum de la tradition du jazz (*instrumentarium* jazzistique, place des solos individuels, science harmonique et jeu en accords). En témoigne notamment les albums en leader de McCoy Tyner, *Extensions* (1970, avec le morceau *Message from the Nile*), *Asante* (1970), *Sahara* (1972).

Coltrane et la dissolution du blues dans un absolu sonore. Spiritualité et universalisme dans le geste jazzistique *Coltranien*.

Vis-à-vis du rapport au Blues et à la tradition du jazz dans son entier, Coltrane est un exemple remarquable, peut-être l'incarnation la plus spectaculaire, des possibilités d'évolutions et mutations de la tradition du jazz via la trajectoire d'*un* artiste. Miles Davis est un autre exemple notable d'un artiste ayant impulsé un certain nombre de directions musicales à l'origine d'infléchissements durables dans le paysage jazzistique. Mais à la différence de Coltrane, les directions de Miles Davis semblent venir d'une réflexion sur *comment renouveler* la musique en fonction du contexte, du son de l'époque, là où chez Coltrane le changement semble non pas subi mais mû par une force intérieure irrépressible qui s'accompagne de doutes sur sa concrétisation effective. Miles Davis est aussi connu pour être celui qui a amorcé un basculement du jazz acoustique vers une fusion musicale empruntant essentiellement l'électricité, le jazz-rock aussi appelé *fusion* ou *jazz-fusion*, qui délaisse le plus souvent les rythmes ternaires (et le swing particulier) pour des rythmes binaires se rapprochant des musiques populaires noires américaines (funk, rhythm an blues) et de la diaspora (musiques antillaises, zouk). Si l'on peut voir dans ces changements une forme d'opportunisme carriériste, le parcours de Davis témoigne dès ses débuts d'un intérêt pour les jeunes musiciens innovants (Jackie McLean, Coltrane, les musiciens du « second Quintette » : Tony Williams et Herbie Hancock en tête, jusqu'à Kenny Garrett, John Scofield et Marcus Miller). Miles Davis ne cherche pas à s'ancrer définitivement dans une manière de jouer confortable pour lui et dont il serait le garant. Au contraire, il cherche à se placer dans une position lui permettant *d'aller avec* ce qu'il juge comme un *changement inéluctable du son de l'époque* :

> « La musique change sans cesse. Elle change avec les époques et la technologie disponible, le matériau dont les choses sont faites » (Davis, Troupe, 2007 : 421)

L'universalisme du geste jazzistique *coltranien* ne se laisse pas dicter son cheminement, sa « marche en avant » par le goût changeant des différentes couches de population qui composent le public du jazz. D'où chez Coltrane cette nécessité d'avancer « malgré tout », en dépit de la désapprobation d'une partie de son auditoire lors de ses concerts. En effet, comme Michel Delorme le rappelle dans son introduction aux trois entretiens qu'il a mené avec John

Coltrane en 1962, 1963 et 1965 (Delorme, Coltrane, 2011), dialogues très riches d'enseignement sur l'évolution, et pour ainsi dire le cheminement intérieur de Coltrane, l'état de ses réflexions sur son œuvre au regard de la tradition du jazz (à travers notamment la comparaison avec d'autre grands créateurs et leaders de la musique de jazz : Ornette Coleman, Eric Dolphy, Charles Mingus, Art Blakey, Gil Evans, Albert Ayler, Archie Shepp etc.), l'interprétation de la suite *A Love Supreme au concert*, au festival d'Antibes, en 1965 suscita une forme d'incompréhension, voire de malaise auprès du public :

> « *Love Supreme* plongea la majorité du public dans la consternation la plus totale. » (Delorme, 2011 : 17)

Pourtant, une analyse fine de ces interviews de Michel Delorme nous permet de voir combien John Coltrane semble, dans la discussion, un homme calme et soucieux du « dialogue » avec son public. Un homme, plein de doutes sur la réception de sa musique en concert mais qui tente de trouver des solutions aux éventuels malentendus provoqués par sa musique. Réfutant les velléités qu'on lui attribue de proposer, au cours de ses concerts quelque chose de l'ordre de l'hypnose, Coltrane énonce simplement son envie de susciter une émotion à ses auditeurs. En fin de compte, cette émotion doit selon lui se rattacher à un sentiment de « bonheur », autre façon de toucher un aspect universel du projet musical coltranien. Néanmoins, si le doute survient *a posteriori (*c'est-à-dire après le moment rituel du *concert)*, soulignant une volonté d'améliorer et d'adapter le processus musical, (le répertoire et son interprétation face au public), la prestation en elle-même ne s'aurait transiger et souffrir d'aucune simplification et réduction pour rendre le contenu plus lisible ou plus policé. Il en va ainsi du recours à l'improvisation extensive, faisant usage des nappes sonores (*sheets of sound*) et des développements au long cours. Le travail sur les accords de Coltrane faisait déjà usage des nappes sonores et d'un phrasé en croche et doubles-croches « égales » (binarisation du phrasé jazz, qui permet pour l'exécutant de jouer des phrases plus longues dans des débits plus rapides) par opposition au phrasé ternaire, « swingué ». L'accompagnement en quarte du piano sur une longue plage modale (un accord qui sous-tend tout le développement improvisé par exemple) contribue encore davantage à introduire une proximité avec l'atonalité, ou au moins une indécision tonale. On est ici loin d'une paraphrase mélodique proche de l'identité même du thème comme la pratiquait Louis Armstrong, et dans un degré moindre Miles Davis ou encore Thelonious Monk qui semble toujours garder la mélodie « à vue » en pratiquant d'habiles variations rythmiques. Les improvisations de Coltrane elles, semblent dérouler

comme un flot irrépressible que son auteur doit laisser s'épanouir au risque de casser toute la substance du processus musical en cours :

> « La manière dont je joue se plie difficilement aux limitations de temps. Mes idées doivent se développer naturellement en un long solo. Contre cela, je ne peux pas grand-chose ; il faut l'accepter. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 32 [entretien de 1962]).

John Coltrane cherche donc à toucher son public à travers le geste improvisé se construisant *in situ*, au contact de la salle et des auditeurs. Ces improvisations constituent donc une prise de risque à chaque fois, comme une plongée émotionnelle intense donnée à un entendre sur le vif, sans assurance de disposer en retour de réactions homogènes et unanimement bienveillantes sur ce qui vient d'être joué :

> « (…) nous jouons pour le public. J'essaye de toucher les gens qui viennent m'écouter et je crois que les autres membres de ma formation ont des préoccupations identiques. (…). Il est facile de se lever, de dire : « J'ai un message pour vous » et de dévoiler ce message avec des paroles, mais ce n'est pas aussi simple lorsque votre moyen d'expression est la musique. Pourtant, nous ne devons pas rester isolés. Ce que nous ressentons au fond de nous-mêmes doit être communiqué aux autres. Mais, en fait, je ne sais pas toujours exactement ce que désirent les gens et j'ai peur de me tromper lorsque j'essaye de le deviner. D'ailleurs est-ce que chaque individu, pris en particulier, désire bien la même chose que son voisin ? » (*Ibid.*, 2011: 46-47)

Coltrane ajoute dans cette interview de 1962, qu'il a pensé un dispositif musical qui établit une progression et une diversité dans sa palette « émotionnelle », dans les œuvres personnelles qu'il présente. Le vaste réservoir de thèmes qu'il a produit, dont beaucoup sont rentrées dans le patrimoine commun du répertoire de « compositions des musiciens de jazz » (*Naima,* Impressions), plus les standards et œuvres d'autres auteurs qu'il a intégré dans son parcours (*My favorite Things*, *Afro Blue* etc.) lui permettent de créer un lien avec le public qui le suit, en particulier celui qui dispose de connaissances générales sur le jazz :

> « Pour être certain d'atteindre le plus grand nombre, je présente maintenant un programme varié, me permettant d'explorer le terrain émotionnel le plus complet possible. De cette façon, j'augmente mes chances de parler à la majorité et je m'améliore tout en restant moi-même. (…) Je voudrais pouvoir apporter aux gens quelque chose qui ressemble au bonheur. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 47 [entretien de 1962])

C'est justement ce lien entre Coltrane et son public qui s'est quelque peu disloqué, en raison de sa volonté de présenter de grandes compositions, sous la forme de suites. La préférence pour ce type d'œuvre longue et foisonnante dont la cohérence tient par son tout, plutôt qu'un choix de morceaux plus courts, diversifiés et dont certains étaient devenus des classiques bien identifiables du répertoire de Coltrane, rend plus conflicuelle sa réception du public. Michel Delorme qui assista aux deux concerts de Coltrane à Antibes en 1965, jugea d'ailleurs que ce fut une erreur de jouer des morceaux comme *Naima*, *So What* et *My Favorite things*, uniquement à partir du second soir, et donc d'avoir entamé le premier soir par la suite *A love Supreme*. De plus, la forme compositionnelle de la suite requiert de la part de l'auditeur, une attention plus suivie, du développement de la musique, à l'instar de l'écoute d'un concert de musique classique, ce qui a pu dérouter l'auditeur de jazz habituel.

Cet infléchissement dans la direction artistique de Coltrane va à l'encontre des dispositions affichées deux ans plus tôt d'un éclectisme du répertoire qui comprendrait des morceaux qui ont déjà fait leur chemin sur scène et via leurs publications sur disques. En outre, le caractère total d'une musique dominée par les improvisations de Coltrane, efface les démarcations entre les différents thèmes, ce qui laisse l'auditeur sans repos, la musique ne comportant pas de temps morts jusqu'à son extinction finale :

> « Plus encore que la surprise d'entendre une seule œuvre (qui comprenait du reste plusieurs thèmes très beaux et dura près de quarante-cinq minutes), c'est le sentiment de ne pas cerner le déroulement de la musique, d'en ignorer le début comme la fin, qui dérouta avant tout l'auditoire. » (Delorme, 2011 : 57-58, suite au concert de John Coltrane à Antibes, en 1965 où il donna comme programme la Suite *A Love Supreme*).

On ne saurait éluder également la dimension spirituelle, mystique qui anime Coltrane dans l'écriture et l'interprétation sur scène de *A Love Supreme. «* L'amour universel » que Coltrane appelle de ses vœux traduit la correspondance voire la transparence entre les idéaux de dépassement *dans* la musique – à travers notamment l'exploration improvisée qu'il mène avec son quartette – et une volonté d'aller au-delà de la musique et de toucher les gens dans leur « âme », dans leurs émotions. Coltrane reconnaît d'ailleurs produire de la musique en vue d'émettre une forme de gratification à la puissance supérieure que représente pour lui Dieu. Répondant aux questions de Michel Delorme, il se livre sur l'interdépendance entre sa foi et sa pratique musicale :

« J'ai été élevé dans une famille religieuse, j'en avais le germe en moi, et, à certains moments, je retrouve ma foi. Tout cela tient à la vie qu'on mène.

- *La religion vous aide-t-elle à vivre, à jouer ?*

- Elle est tout pour moi ; ma musique est un remerciement à Dieu. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 61-62).

On notera que dans un contexte de création jazzistique issu du terreau américain, il n'y a pas nécessairement d'incongruité à tenir ce type de propos, évoquant une relation directe à Dieu et en parallèle, simultanément, suivre une direction artistique à l'avant-garde de la modernité.

Il est encore fréquent de trouver dans les notes de disques de jazz(wo)men américains d'aujourd'hui, des remerciements adressés « en premier lieu, à dieu », alors que la même chose par un artiste français dans notre langue, serait perçue comme une forme de bigoterie, voire serait considérée par certains auditeurs comme une forme verbale de fanatisme religieux. Ce décalage culturel a sans doute joué aussi dans le sentiment d'une réception très mitigée du public, ressentie par Michel Delorme, observateur attentif du concert de 1965 et intervieweur de Coltrane. L'Église, pour la communauté afro-américaine a rapidement été investie comme un lieu qui permettait de se rassembler et de dépasser par la musique, un sentiment de relégation dans la société américaine.

La forme du blues et son aspect *responsoriel*, l'avènement du hard bop et du free jazz mobilisent des traits qui se rattachent à une façon de jouer et de vivre l'événement musical comme une forme de communion avec le public. Coltrane par sa capacité à mener son projet musical jusqu'aux limites (de la l'harmonie, du champ modal) confère une dimension quasi cérémonielle au moment du concert, auquel le public non averti peut se sentir exclu, prisonnier d'une musique par trop puissante pour que l'on puisse s'adonner à une écoute orientée simplement par l'envie de se divertir. En dépit des sifflets lors des premiers concerts parisiens, du malaise occasionné par la nouveauté et le style sans concession de Coltrane, s'est établie au fur et à mesure, une œuvre qui s'est durablement insinuée dans l'histoire du jazz, jusqu'en dans les institutions et les écoles de jazz. D'ailleurs, il faut souligner la rectitude et la persévérance de Coltrane dans sa démarche musicale que Jean Clouzet décrit comme « une descente et non une chute » en lui-même : « une plongée totale au fond de soi-même, l'exploration méthodique, obstinée, sans espoir, parce que sans fin, de ses ressources et de ses possibilités » (Delorme, 2011: 22). Cette poursuite d'un but innommable et sans fin,

Coltrane la poursuivra jusqu'à sa mort[1]. Même cette incompréhension d'une frange du public occidental est modelée par la constance de Coltrane. Sa musique s'impose à l'auditeur par sa densité, son opiniâtreté à exprimer les émotions d'un artiste résolu et déterminé dans l'acte créatif et pourtant écartelé par le doute, lorsqu'il répond aux questions d'un auditeur éclairé, en la personne de Michel Delorme.

En dehors des controverses suscitées par les prestations parisiennes de Coltrane dès 1962, son œuvre s'accompagne d'une reconnaissance directe et implicite de la part des penseurs et activistes militant pour les droits civiques aux États-Unis. Les émeutes raciales qui éclatèrent un peu partout aux États-Unis trouvèrent un écho puissant dans la musique de Coltrane. Coltrane dans « sa quête en lui-même », signalera explicitement son engagement en faveur de la communauté afro-américaine, avec sa composition poignante *Alabama*, déploration autant qu'appel au recueillement et à l'éveil des consciences après l'attentat en 1963, qui coûta la vie à quatre fillettes noires, dans un attentat à la bombe dans une église baptiste en Alabama.

Miles Davis relève le lien qui unit la musique de Coltrane aux discours et aux productions langagières exprimant le sentiment de révolte qui unit la communauté noire-américaine :

> « La musique de Trane, ce qu'il a joué au cours des deux ou trois dernières années de sa vie, représentait pour beaucoup de Noirs – en particulier les jeunes intellectuels et révolutionnaires – le feu, la passion, la rage, la colère, la révolte et l'amour qu'ils éprouvaient. Il exprimait en musique ce que H. Rap Brown, Stokeley Carmichel, les Black Panthers et Huey Newton disaient en paroles, ce que les Last Poets et Amiri Baraka disaient en poésie. Il était leur porte flambeau dans le jazz. » (Davis, Troupe, 2007 : 304)

Miles Davis nous invite à nous interroger sur la dernière partie de la carrière de Coltrane, en ce qu'elle symbolise l'affirmation d'un artiste ayant incarné par sa musique, une volonté de transformation de la société américaine, et de dépassement des violences physiques et symboliques à l'égard des afro-américains. Coltrane y parvient par une expression qui va au-delà des catégories d'appréciations musicales habituelles. L'abnégation, le déferlement sonore qui apparaissent dans les concerts et enregistrements à partir de 1965 peuvent être entendus comme une forme de violence exprimée *dans la musique* – qui nous l'avons vu peut être pris

[1] « On m'a rapporté que Coltrane n'a accepté d'être hospitalisé que lorsqu'il se sentit à la dernière extrémité. » (Delorme, 2011 : 19), des propos corroborés par Miles Davis dans son autobiographie : « Il n'est entré à l'hôpital que la veille de sa mort, le 17 juillet 1967. Il avait une cirrhose qui lui faisait si mal qu'il ne pouvait plus la supporter.» (Davis, Troupe, 2007 : 304).

par le public comme une adresse directe à son encontre. Cependant, une fois le moment du concert terminé, l'attitude de Coltrane laisse place aux doutes, dès lors qu'il est amené à s'exprimer verbalement sur ses directions musicales à venir. L'un des créateurs majeurs de la musique noire-américaine évoque alors son indécision face à divers sujets musicaux. Cela laisse apparaître une fois de plus, l'impression chez Coltrane, d'une quête musicale plus forte que son auteur qui une fois la direction impulsée, s'en remet à arpenter la vague créative dont il est pourtant le principal instigateur. L'énergie déployée par Coltrane semble tirer parti de l'esprit du Blues et des expériences musicales passées, mais sous une forme de dissolution (de la forme, du phrasé, du mode) qui met au premier plan le travail sur les masses sonores et une gestion énergétique, tendant ainsi vers une forme d'absolu, où ne resterait que le son.

Du modal au *free* : champ d'exploration musical et perspectives pour la tradition ?

Nous allons nous intéresser d'une part, à la manière dont Coltrane semble dessiner une trajectoire musicale de plus en plus extrême, du point de vue de l'usage d'un certains nombre de paramètres musicaux (masse timbrale, éloignement de la tonalité voire du mode au profit d'une matière sonore mouvante, en fusion) ; et d'autre part, la manière dont Coltrane cherche à préserver dans son discours réflexif, une attache avec la tradition chansonnière du jazz (improvisation tonale, lisibilité de la mélodie et de la forme, interprétation de ballades).

Ce paradoxe que nous allons expliciter en analysant certaines des déclarations de Coltrane nous permet de comprendre la place de ce musicien au sein de la tradition : celle d'un innovateur qui refuse de se voir enfermer, isoler dans une catégorie en particulier. Le discours de Coltrane entend prendre ses distances avec une vision qui assumerait une logique téléologique conduisant au free jazz, autrement dit, un parcours linéaire où les œuvres penchant plus du côté du concept spécifique que Coltrane appelle « l'étendue tonale » (jazz *free* tendant vers l'atonalité) représenterait un point d'aboutissement sans possibilité de retour ou d'aller plus loin. Coltrane peut d'autant plus afficher son refus d'un enclavement dans le *free jazz*, qu'il s'y est dirigé en maîtrisant d'abord l'improvisation sur un canevas harmonique, poussant la maîtrise de cette démarche jusqu'aux extrémités (*Giant Steps*).

Coltrane partage avec Miles Davis se soucie d'évoluer en permanence au sein du champ jazzistique, ce qui fait dire à Michel Delorme qu'ils sont tous les deux des musiciens à « évolution lente », ce qui a comme conséquence un écart stylistique important perceptible à l'écoute des enregistrements du même artiste, à quelques années d'écart seulement[1]. C'est uniquement la saisie du parcours de l'artiste dans sa continuité qui permet de comprendre cet écart se matérialisant notamment dans le disque :

« Coltrane était, comme Miles, un musicien à évolution lente. Alors que l'art de Parker est déjà défini dans les *soli* de l'orchestre de Jay McShann, celui de Lester [Young] dans *Shoe Shine Boy*, ou que le Dizzy de *Hot Mallets* joue déjà en 38 dans un style qui ne subira plus à l'avenir de modification profonde. Qui aurait pu deviner, en entendant Coltrane improviser sur *Round Midnight* aux côtés de Miles, qu'il allait créer une œuvre comme *Ascension* moins de dix ans plus tard ? » (Delorme, 2011 : 17-18)

Néanmoins, Coltrane et Davis se distinguent par deux aspects au moins : d'une part Coltrane passe à un autre style après avoir poussé le précédent jusqu'à sa limite là où Davis « se contente » de maîtriser et comprendre l'essence d'un style pour s'en distancier en l'élargissant, n'hésitant pas à emprunter des éléments extérieurs au jazz ; d'autre part Miles Davis manifeste une attitude critique et méfiante vis-à-vis du *free jazz*, quoique tintée d'un intérêt dénotant une influence souterraine inavouée, alors que Coltrane cherche ostensiblement à suivre et à s'approprier certains partis pris du free jazz, se signalant par une extrême modestie en évoquant « son retard » vis-à-vis de certaines figures du *free* ou son intérêt et admiration vis-à-vis de jeunes musiciens aventureux qu'il a lui-même inspiré.
Miles Davis, une fois les rouages du bop maîtrisés au contact du groupe de Charlie Parker, cherche à s'en affranchir progressivement en apportant plus d'espace (*Bag's Groove*, 1957), plus de soin aux arrangements et orchestrations (*Birth of the cool,* 1957) et un retour au blues à travers l'exploitation de l'univers modal (*Kind of Blue*, 1959). Ainsi, une fois qu'il a assimilé l'essentiel d'un style, d'une conception musicale, Miles Davis cherche à l'élargir, à

[1] Contrairement à un musicien comme Sonny Stitt (1924-1982), saxophoniste (alto et ténor) dont l'écoute de ses enregistrements vers vingts ans se rapprochent à l'écoute du style qu'il déploie encore une fois la cinquantaine passée, ce que relève le saxophoniste novateur Steve Coleman (1956-), dans une interview (*Jazzmagazine* n° 676, septembre 2015). Sonny Stitt est néanmoins crédité pour avoir été un des premiers, au début des années 1970 à utiliser un dispositif permettant d' « électrifier » la sonorité de son saxophone, grâce à un système du nom de Varitone.

l'enrichir par des procédés nouveaux, par la combinaison de plusieurs touches innovantes. Ces changements d'atmosphères musicales semblent se fondre, telles des couleurs sur un tableau qui dépeindrait l'époque en cours. Pour y parvenir, Miles Davis, choisit de s'insérer dans un cadre qui lui permet d'opérer ce changement, tout en préservant son identité sonore personnelle et distinctive. Ainsi, quand certains commentateurs soulignent sa propension à changer de style, ou à préfigurer l'émergence d'un nouveau style de jazz, ils oublient parfois que le son de Miles Davis est resté assez semblable tout au long de sa carrière, reconnaissable entre tous, s'adaptant au contexte d'un groupe régulièrement rebâti par son leader. Miles Davis n'hésite pas à faire appel à de jeunes musiciens dont on pourrait penser que leur style s'oppose au sien (Coltrane notamment[1]). Ainsi Miles Davis a rarement fait l'économie d'un saxophoniste à ses côtés, là où Coltrane a construit principalement son œuvre sur l'édifice du Quartette (section rythmique composée du piano, de la batterie et de la contrebasse, plus le saxophone du leader) ; et un autre trompettiste notoire, Chet Baker s'est parfois aventuré dans des formules minimalistes comme le trio sans batterie, avec contrebasse et guitare[2]. Miles Davis précise sa conception selon laquelle la recherche du bon saxophoniste à ses côtés, passe avant tout par l'optique d'engager la personne complémentaire, en ce qu'elle mettrait en relief la sonorité du leader, en usant notamment des contrastes entre la trompette et le saxophone ténor :

> « Après que nous eûmes joué ensemble quelque temps, j'ai su que ce type [*Coltrane*] était une sacrée pointure, qu'il était la voix ténor dont j'avais besoin pour mettre en valeur ma propre voix. » (Davis, Troupe, 2007 : 208)

Sans changer radicalement de sonorité sur son instrument, Miles Davis a néanmoins infléchi peu à peu son jeu vers plus d'abstraction, en inventant une *musique d'art* qui s'écartait du format routinier de la chanson dans le jazz. La nécessité pour Miles Davis d'imprimer des climats évolutifs au cours du concert, lui ont fait rompre l'esthétique d'un enchainement formel des différents morceaux :

---

[1] Par l'utilisation d'un jeu volubile, l'utilisation des « nappes sonores » (*sheets of sound*) John Coltrane se distingue nettement de Miles Davis au jeu espacé, usant de la demi-teinte (utilisation de la sourdine *Harmon*) et du silence.

[2] La formule trompette, guitare, contrebasse a été explorée avec succès par Chet Baker, surtout vers la fin de sa carrière. Citons deux disques qui nous paraissent représentatifs de cette créativité de la formule et de son leader : *The touch of your lips*, Steeple Chase, 1979 ; *Live in Bologna*,1985, Dreyfus, (édité en 1992).

> « C'est vers cette époque [1967] que j'ai cessé de faire des pauses entre les thèmes, que je les ai enchaînés les uns derrière les autres. Ma musique s'étirait de gamme en gamme, je n'avais pas vraiment envie de briser le climat par des arrêts ou des pauses. Je passais directement au morceau suivant, quel qu'en soit le tempo. Mes concerts tenaient davantage de la suite musicale, ce qui laissait de plus grandes plages d'improvisation. Beaucoup ont aimé cette nouvelle évolution, d'autres ont trouvé ça trop radical, ou ont estimé que je perdais la tête. » (Davis, Troupe, 2007 : 303)

Lors de cette période *davisienne* qui s'étend de 1965 à 1967, la démarcation entre le thème mélodique – souvent gauchi ou à peine suggéré – et l'improvisation apparaît alors plus ténue, l'improvisation et l'intensité des interactions prennent le pas sur la dialectique du soliste – en avant (sur scène et dans l'équilibre sonore) – et de la section rythmique accompagnatrice.

Plus tard, vers le début des années 1970, et en particulier sur *On the Corner* (1972), s'est progressivement opérée une mutation vers un son plus électrique inspiré par la musique populaire noire-américaine de James Brown et de Sly Stone, et le grand novateur de la guitare électrique Jimi Hendrix[1]. Le son de Miles Davis prend une tournure plus « sauvage », sous l'influence du funk noir, mais aussi probablement sous l'influence de ce qu'il cite fréquemment dans son autobiographie sous le nom de *free thing*. Nous allons analyser sa relation ambivalente à cette « *chose libre* », en comparant notamment son itinéraire à celui de Coltrane et leurs vues distinctes sur la question de l'essor du *free jazz*, et la porosité de ses frontières. En outre, le nouvel environnement sonore entraîne une évolution sensible de Miles Davis dans l'usage de motifs courts et l'extension de son jeu aux registres aigus de l'instrument grâce aussi à une maturation technique et artistique qui lui permet d' « entendre la musique » dans ce registre et d'exploiter davantage cette parcelle ardue du jeu à la trompette sur les albums rangés généralement sous la bannière du jazz-rock – à partir des années 70 (*Bitches Brew*, 1970 ; *Live at Fillmore*, 1970).

[1] Miles Davis : « C'est en pensant à Sly Stone et James Brown que je suis entré en studio en juin 1972 pour enregistrer « On the Corner » » (Davis, Troupe, 2007 : 342), ou encore : « En 1968, j'écoutais surtout James Brown, le grand guitariste Jimi Hendrix et un nouveau groupe qui venait de faire un succès avec « Dance to the Music » : Sly and the Family Stone, dirigé par Sly Stewart, de San Francisco. Ça faisait vraiment mal, avec plein de trucs funky. Mais c'est à Jimi Hendrix que je me suis d'abord intéressé, quand Betty Marby [qui allait devenir Betty Davis en 1979, la seconde épouse de Miles Davis] me l'a fait connaître. » (*Ibid.*, 2007 : 311).

Chez Miles Davis ressort une éthique du changement, nécessaire en vue de laisser prospérer la création et un développement artistique pour lui et sa formation : « Si quelqu'un veut continuer de créer, il doit se préoccuper de changer. » (Davis, Troupe, 2007 : 422). Cette volonté *d'aller avec le changement* dans une posture attentive aux avancées musicales de son temps se manifeste dans un syncrétisme qui combine un panel de sources d'inspiration très vaste. Coltrane semble lui se laisse happer par un mouvement (le free-jazz) qu'il lui faut dès lors explorer avec un dévouement corps et âme, ce que Coltrane fera jusqu'à l'épuisement : il ne cessera que peu avant sa mort, lorsque sa maladie aura finalement repris le dessus.

Dans cet éclectisme des sources d'inspirations de Miles Davis, ne connaissant pas de frontières stylistiques ou de frontières liées à une époque (musiques savantes et populaires, modernes et anciennes), on retrouve Ornette Coleman, ce qui peut surprendre un lecteur distrait de l'autobiographie de Miles Davis tant la figure d'Ornette Coleman oscille chez lui entre source d'intérêt/ une forme de fascination et un rejet/ une minimisation de la portée de son œuvre. Ornette Coleman se trouve ainsi mentionné à de multiples reprises par Miles Davis, son œuvre étant mise en réflexion et confrontée aux concepts de compositeurs savants comme Stockhausen, l'anglais Paul Buckmaster[1] ou rien de moins que Jean-Sébastien Bach :

> « J'avais compris que certains trucs qu'Ornette Coleman avait dits sur le fait que les choses étaient jouées de trois ou quatre manières, indépendamment les unes des autres, étaient vraies : Bach avait aussi composé comme ça. Et ça pouvait être très funky, très bon. » (Davis, Troupe, 2007 : 343)

Il est remarquable qu'autant de références qui pourraient paraître disparates se trouvent intégrées dans un projet dont le résultat final sur disque *On the corner* (1972), en dépit de son caractère inclassable, fait date et marque l'extension des possibilités d'ouverture aux autres musiques (funk, rock, musiques du monde[2], musique contemporaine) pour les musiciens de jazz :

[1] Miles Davis évoque ces références variées, extérieures au jazz dans son autobiographie : « Avant de faire « On the Corner », je m'étais plongé dans les théories musicales du compositeur avant-gardiste allemand Karlheinz Stockhausen, et d'un compositeur anglais rencontré à Londres en 1969, Paul Buckmaster. En fait, Paul habitait chez moi pendant tout le temps de l'enregistrement. Il était aussi dans le studio. Paul était très Bach, et pendant qu'il était là, j'ai commencé à m'y intéresser moi aussi ». (Davis, Troupe, 2007 : 343)

[2] L'album de Miles Davis de 1972, *On the Corner* contient notamment l'influence des musiques de l'Inde par la participation de Collin Walcott (qui a notamment pris des leçons avec Ravi Shankar) à la sitar électrifiée.

> « Ce que je jouais sur « On the Corner » n'était pas étiquetable, même si certains pensaient que c'était funk, faute de savoir comment l'appeler. C'était en fait la combinaison de certains concepts de Paul Buckmaster, Sly Stone, James Brown, Stockhausen, et de certains des concepts venus de la musique d'Ornette aussi bien que de la mienne. Une musique où il était question d'espace, de libre association d'idées musicales à une sorte de noyau rythmique et de traits de basse. L'utilisation du rythme et de l'espace chez Paul Buckmaster me plaisait beaucoup ; comme chez Stockhausen. » (Davis, Troupe, 2007 : 343)

Un autre point de comparaison saillant entre Miles Davis et John Coltrane réside dans le fait que l'utilisation d'une instrumentation électrique chez Miles Davis survient après le décès de Coltrane en 1967, même si son intérêt pour les musiques populaires qui utilisent ce type d'instruments (guitares, basse électrique) semble enraciné plus profondément dans le temps.
Ainsi John Coltrane, dont on abordera son ouverture d'esprit et ses doutes quand on le questionne sur des styles soit plus traditionnels, soit plus avant-gardistes et plus « *free »,* n'aura pas connu de confrontation à distance, de son œuvre à l'émergence d'une fusion *jazz-rock*, teintée de funk, une fusion qui prêtaient aussi attention aux musiques du monde et à ce que lui ou un musicien comme Ornette Coleman ou Coltrane lui-même avaient réalisé dans la *free-thing*. On parle parfois de jazz-rock psychédélique pour définir la musique de Davis dans les années 1970, dans la mesure où elle s'inscrit dans cette époque qui connaît en parallèle l'avènement du mouvement hippie, la remise en cause des valeurs traditionnelles de la société (dont participe la prise de substances psychotropes en vue d'obtenir des expériences de modifications de la conscience). Coltrane, à sa manière a participé à l'émergence de cet esprit alternatif[1] qu'il a traduit musicalement dans ses derniers disques, par le délitement de la forme dans l'improvisation, un rapprochement vers l'atonalité (que l'on peut traduire par une aspiration à une fraternité universelle), le dépassement de la lisibilité du blues comme musique raciale qui laisse place à la rage, au cri d'un *free jazz* qui paradoxalement en revient à l'esprit du blues primitif à l'instar de l'œuvre du saxophoniste *free* Albert Ayler qui laissa

[1] Miles Davis lui-même note à propos de Coltrane et de sa réception auprès du public proche de la mouvance alternative, hippie, etc. : « Son passage à une musique plus spirituelle avec « A Love Supreme » – une sorte de prière – a touché tous ceux qui étaient épris de paix, hippies et autres. On m'a dit qu'il avait participé à beaucoup de love-in [rassemblement de jeunes se réclamant de la contre-culture, hippie pour l'essentiel (NdT)], ces trucs qui faisaient rage chez beaucoup de Blancs de la côte californienne. Il touchait donc aussi des groupes de gens très différents. Et c'était formidable. J'étais fier de lui, même si je préférais ce qu'il faisait avant. » (Davis, Troupe, 2007 : 304-305).

un fort impact sur la dernière partie de carrière de Coltrane. Mais ce qui dérouta une partie des critiques et du public traditionnel du jazz aussi bien chez Ayler, Coltrane ou Miles Davis au cours de sa période jazz-rock aux accents free et psychédéliques (sans chercher à réduire son œuvre à cette formule), par-delà leurs particularités, c'est l'engagement dans le son, une forme d'agressivité, de hargne et de violence du geste musical qui va au-delà des usages policés de l'usage des instruments de musiques. Miles Davis, musicien lyrique a d'abord creusé son sillon stylistique en affirmant tôt son penchant pour une forme de douceur et un sens de l'espace, qui a été un moyen de se faire une place auprès de musiciens comme Parker ou Gillespie : « Bird et Diz jouaient une musique très *hip*, très rapide, et si on n'était pas un auditeur attentif, on ne pouvait en saisir l'humour ou le feeling. Leur son n'avait rien de doux (…). Bird et Diz étaient grands, fantastiques, stimulants, mais pas gentils. » (Davis, Troupe, 2007 : 125). Néanmoins, sans renier une part de lyrisme, le jeu de Miles Davis va apparaître plus farouche sous l'influence d'un musicien comme Jimi Hendrix. En effet, Hendrix est celui qui a inauguré une technique de guitare électrique exploitant pleinement les effets de distorsions et le larsen, conséquence d'une amplification à un haut volume. La transposition de ce type d'effet à la trompette par Miles Davis apparaît nettement sur *Bitches Brew* (1970) et en particulier sur le morceau titre où le climat est posé par une succession de notes répétées à la trompette, avec un écho, comme une sirène qui apparaîtrait avec fracas et à laquelle répondent ensuite la batterie et le clavier électrique *fender rhodes*.

Cette volonté d'introduire du changement dans sa pratique scénique et dans l'obtention d'un type de son nouveau passe par un certain nombre d'adaptations, de contraintes et d'ajustements. Les techniques d'amplification offrent des possibilités qui nécessitent d'être apprivoisées si l'on vise d'en faire un usage musical intéressant. Il s'agit en quelque sorte d'un réapprentissage du musicien, en vue de tirer parti des nouveaux outils technologiques. Il s'agit, en particulier de maîtriser les équilibres sonores entre des instruments de nature et au spectre sonore différents. La trompette de Miles Davis doit pour ainsi dire rivaliser avec une jungle d'instruments électriques (synthétiseurs, claviers électriques, guitares, éventuellement percussions électroniques, boîtes à rythmes) :

> « Pour jouer avec cette nouvelle rythmique [*introduite dans les années 1970*] – synthétiseurs, guitares et tout le reste –, j'ai d'abord dû m'y habituer. Au début, pas de feeling : j'étais habitué à la vieille manière de jouer, celle de Bird et Trane [Charlie Parker et Coltrane]. C'est graduellement que j'en suis venu aux nouvelles choses. On n'arrête pas tout à coup de jouer comme on l'a toujours fait. (…) Une trompette amplifiée ne sonne pas bien si on en joue très

> vite. J'ai donc appris à jouer des phrases de deux mesures. Telle était l'orientation de ma nouvelle musique. » (Davis, Troupe, 2007 : 344)

Miles Davis semble obsédé par le fait de rester d'actualité dans le paysage musical innovant, sans prendre garde aux limites stylistiques que les mondes du jazz (critiques, publics, pairs musiciens) voudraient parfois lui imposer. La crainte de la muséification revient à plusieurs reprises dans ces propos. S'en départir passe par l'appropriation d'un environnement fait d'instruments électroniques :

> « Les vieux musiciens ne changent plus et deviennent des pièces de musée bien à l'abri dans des vitrines, faciles à comprendre, qui répètent sans cesse de vieux trucs usés. Et ils courent partout pour dire que les instruments électroniques et le *voicing* de la musique électronique bousillent la musique et la tradition. ». (Davis, Troupe, 2007 : 422)

Un répertoire clos (« vieux trucs usés ») ainsi qu'un refus d'un usage des nouveaux instruments électroniques constituent les deux freins principaux pour Miles Davis qui limiteraient le développement musical de ceux qu'il nomme les « vieux musiciens » [de jazz]. Parmi les instruments nouveaux on trouve le synthétiseur qui comme son nom l'indique permet de produire des sons synthétiques dont certains parviennent à reproduire à leur manière le son des instruments acoustiques, en évitant l'encombrement et les contraintes de faible volume de ces instruments. Les instruments comme le synthétiseur vont aussi produire une gamme de sons inédits et quasi infinis, dont les puristes feront surgir un début autour du caractère désincarné, robotique, leur manque de chaleur, d'expressivité, de dynamique. Miles Davis, en particulier dans ses derniers enregistrements (la décennie 1980), s'attachera à conserver la particularité de sa sonorité de trompette, proche de la voix humaine, tout en l'adaptant à travers l'amplification adéquate, entouré d'un univers de textures synthétiques futuristes (pour l'époque). Le mélange des deux éléments aboutit à un nouvel espace sonore, au caractère onirique inédit, se rapprochant sensiblement de la pop et des nouvelles musiques populaires (elles aussi s'appropriant de manière de plus en plus souple le synthétiseur):

> « Le synthétiseur a tout changé, que ça plaise ou pas aux musiciens puristes. Il va durer, qu'on le veuille ou non. J'ai choisi d'être pour le synthétiseur parce que le monde a toujours évolué. Les gens qui ne changent pas vont se retrouver comme les musiciens de folk, à jouer dans des musées, dans leur coin. » (Davis, Troupe, 2007 : 424)

Cette utilisation des instruments électriques issus des mondes de la pop, du rock et des musiques populaires, alliée à une volonté farouche de « démuséification » du jazz peut être perçues comme une forme d'opportunisme commercial, de plan marketing en vue d'étendre et de rajeunir son public. Qu'en est-il de cette accusation, double : de quitter la tradition du jazz, en se dirigeant vers la musique populaire au détriment des valeurs refuge tacites du jazz (le swing, la rythmique ternaire[1], la succession de solos virtuoses), de chercher à changer de style, poussé par la motivation principale d'accroître son public et les sources de gain (ventes de disques, fin des concerts en club au profit de grandes salles).

On peut constater, relativement à la question du public, une volonté assumée de Miles Davis, d'un souhait d'une large diffusion et réception de sa musique. D'un point de vue strictement technique, le jazz dispose, presque depuis ses débuts, d'une possibilité de diffusion à un auditorat large, grâce à l'édition de disques et la retransmission d'extraits musicaux à la radio. Puisque le jazz n'est pas une musique ethnique, traditionnelle au sens disciplinaire du terme que pourrait lui appliquer l'ethnomusicologie, il n'est de fait pas une « musique de musée ». Pour éviter de le devenir, il doit donc être « vivant » : suivi, écouté et pratiqué par une communauté qui se renouvelle et qui fait évoluer le genre par l'intermédiaire de la personnalité et la culture propre aux musiciens. Cette culture des musiciens pour Miles Davis dépasse le strict cadre de la communauté afro-américaine, ou plutôt s'appuie sur le terreau afro-américain, original, hybride par nature pour le diffuser à l'ensemble des auditeurs intéressés. Dès l'album *Filles de Kilimanjaro* (1968), Miles Davis avait l'habitude d'apposer sur le devant de la pochette de ses albums l'expression « *Directions in music by Miles Davis* »[2] afin de *signer l'œuvre*, sa direction artistique (même s'il n'est pas toujours le compositeur du répertoire de ses disques) et de contrevenir ainsi aux tentatives de récupérations du concept à l'œuvre dans sa musique. Miles Davis entend ainsi dépasser le rôle subalterne de l'interprète *stricto sensu* de jazz et obtenir une reconnaissance pleine et entière en tant que créateur d'une œuvre dont la nature artistique serait incontestable.

[1] Division du temps en trois, par opposition au Binaire (division du temps en deux), le binaire étant utilisé notamment dans la plupart des musiques appartenant au grand agrégat de la pop music et du rock.

[2] Miles Davis : « J'ai fait ajouter sur la face avant de mes pochettes « *Directions in Music by Miles Davis* », afin que personne n'ait de doute sur *qui* exerçait le contrôle créatif derrière cette musique. (…). Je faisais de plus en plus appel à des instruments électroniques pour obtenir le son que je voulais, et j'avais le sentiment que ce « Directions in Music by Miles Davis » l'indiquerait. » (Davis, Troupe, 2007 : 304).

La tradition jazzistique *en mouvement* et la quête du public chez Miles Davis

> « En tant que musicien et artiste, j'ai toujours voulu toucher le maximum de gens par ma musique. Et je n'en ai jamais eu honte. Je n'ai jamais pensé que la musique baptisée « jazz » n'était destinée qu'à un petit groupe de gens, ou devait devenir un objet de musée emprisonné dans une vitrine, comme toutes les autres choses mortes un jour considérées comme artistiques » (Davis, Troupe, 2007 : 219-220).

Par ailleurs, est ici remis en cause, furtivement, le concept même de l'œuvre d'art occidentale. En filigrane, apparaît le refus d'une postérité artistique tardive, voire posthume, d'une respectabilité de l'œuvre acquise grâce à la permanence d'une expression stable, figée dans le temps, aisément compréhensible. C'est une forme de patrimonialisation de la tradition jazzistique qui se trouve refusée par Miles Davis, en ce qu'elle limite le pouvoir entrepreneurial des musiciens noirs dans la société américaine, leur capacité à diffuser leur art dans l'ensemble de la société et à pouvoir être considéré, non comme *musicien noir* mais comme *un artiste* et un *créateur* à part entière. Cette volonté affichée dans les propos de Miles Davis fait aussi écho aux nombreux musiciens de jazz, notamment afro-américains qui ont émigrés dans les années 1960, en Europe, notamment à Paris et en Scandinavie pour y trouver davantage de quiétude et de respectabilité dans leur métier de musicien de jazz. Cependant cette philosophie du jazz qui s'apparente à une forme muséification apparaît également de façon ambiguë chez des artistes, écrivains et lettrés issus de la communauté afro-américaine qui déconsidèrent l'œuvre de Miles Davis à partir d'une certaine période (à partir de la fin des années 1960), moment à partir duquel, il romprait, d'après eux, avec la tradition du jazz. Dans les adversaires[1] de Miles Davis, ceux qui dénient à son esthétique du changement – ayant

[1] Stanley Crouch, critique musical, écrivain (qui rédige les notes de pochette de Wynton Marsalis, virtuose de la trompette et directeur du *Jazz at Lincoln Center*, centre ouvert au jazz à partir d'octobre 2004), « déteste la musique de Miles depuis la période du deuxième "'grand quintette'' » (Troupe, 2009 : 198), accusant Miles Davis d'avoir vendu son âme au diable *(« selling out »*), en vue de profit juteux (voir le propos peu amène de Crouch sur Miles Davis dans le doucmentaire de Ken Burns consacré à l'histoire du jazz : *Jazz*, 2001, Studio Inak, [sortie de l'édition en DVD en 2003, réédité depuis]). Quincy Troupe, écrivain et collaborateur de Miles Davis pour son autobiographie précise : « Que Wynton [Marsalis] (un grand musicien et quelqu'un de très légitime dans son rôle de professeur), Stanley Crouch, Albert Murray ou feu Ralph Ellison [tous écrivains et critiques noirs] n'apprécient pas personnellement Miles et sa musique n'est, je le répète, *pas* le problème. Le problème est que sa musique doit être jouée et commémorée au sein des institutions américaines parce qu'en dernière analyse, la contribution musicale de Miles Davis à notre culture a été énorme. Il est de l'intérêt du

porté son choix sur un mélange entre instruments à vents acoustiques et une rythmique électrique – une attache au jazz, tronquent l'héritage qu'il a légué à la musique de jazz et à la musique américaine et mondiale dans son ensemble. La tradition du jazz, pour ces détracteurs d'une hybridation progressive et continue du jazz, ne saurait subir l'arrivée dans la musique d'instruments associés aux musiques populaires, encore moins quand ces musiques sont connues pour générer des chiffres de ventes importants. La question de la quête du succès chez Miles Davis, combine dans un dosage subtil : d'une part, la réussite musicale, l'ambition du projet musical lui-même et, d'autre part, la conquête d'un public le plus large possible. Il s'agit là d'un état d'esprit global qui semble bien dater chez lui d'avant l'arrivée massive des instruments électriques. Pour lui, il n'y aucune raison valable à ce que le jazz, puisque c'est ainsi qu'on le nomme, reste en marge du succès et d'une diffusion aussi large que certaines musiques dites populaires :

> « J'ai toujours pensé que ma musique devait toucher autant de gens qu'elle le pouvait, comme la musique qu'on dit populaire : pourquoi pas ? Je n'ai jamais été du genre à imaginer que moins on est entendu, meilleur on est, ce qu'on fait étant trop complexe pour être compréhensible par le plus grand nombre. » (Davis, Troupe, 2007 : 220)

Il est utile en effet, de réfléchir à la place occupée par le jazz dans le paysage musical, dans le contexte des différentes périodes respectives de Miles Davis. *Round'Midnight* (1957), et le premier quintette avec Coltrane, jusqu'au sextet de *Kind of Blue* (1959), ont poussé le son du jazz vers un raffinement mélodique et une sophistication qui en faisait une musique suivie par une communauté de gens étendue, débordant largement de la communauté afro-américaine. En parallèle, l'avènement du free jazz a été favorisé par le bouillonnement sociétal et l'envie de rompre avec les codes de la musique de danse vouée au divertissement qu'avait déjà accomplit le be bop par l'angularité du phrasé, la vitesse des tempo et l'ajout de nombreux accords de passage. En conservant l'esprit de blues – une connotation blues comme l'évoque le titre *Blues Connotation*[1] – la vélocité et une forme de raucité du phrasé de Parker, Ornette Coleman, autodidacte au saxophone, s'est émancipé de la contrainte et du poids de la grille des chansons des comédies musicales de Broadway, livrant une musique libre, laissant plus de

---

public et des futures générations d'amateurs de jazz que ses ennemis esthétiques se départent de leurs objectifs étriqués et permettent au groupe de jeunes et grands musiciens que Wynton a rassemblés au Lincoln Center de jouer la musique de Miles Davis. » (Troupe, 2009 : 198-199).

[1] Titre présent sur l'album du Quartette d'Ornette Coleman paru chez Atlantic en 1961, *This is our music*.

place aux flux d'interactions dans l'improvisation. À partir du milieu des années 1960, le *free jazz* s'est teinté d'une coloration politique libertaire, la liberté des codes musicaux du free coïncidant avec la volonté d'affirmation et d'autonomie des musiciens de jazz, notamment les afro-américains mais aussi des musiciens blancs engagés dans ce mouvement, à l'instar du contrebassiste d'Ornette Coleman, Charlie Haden qui s'est plus tard lancé dans l'aventure du *Liberation Music Orchestra* avec l'enregistrement de l'album titre de 1969, un grand ensemble interracial avec à sa tête, au côté d'Haden, l'arrangeuse, compositrice et pianiste Carla Bley. Le répertoire qui compose ce premier disque du *Liberation Music Orchestra* se porte de manière originale – mais non surprenante au vu du nom du groupe – sur des chants militants et des hymnes politiques. « Les chants qui inspirent la relecture de Haden sont surtout espagnols et latino-américains (encore que Hanns Eisler et Brecht soient en quelque sorte conviés à l'aventure) : chansons de la guerre d'Espagne, de la révolution portugaise, des luttes du Salvador, du Chili – qui, pour la plupart, étaient déjà des détournements militants d'airs populaires ou de chansons d'amour – mais aussi d'Afrique du Sud. » (Carles, Comolli, 2011: 533). Bien avant ce projet, Charlie Haden, au côté d'Ornette Coleman allait creuser le sillon d'une musique reposant sur l'improvisation, la cohésion et la circulation du son de groupe (hiérarchie entre section rythmique et soliste assouplie) et l'inventivité des compositions – Ornette Coleman étant un inventeur prolifique de petites ritournelles bluesy. Cette musique d'avant-garde, artistique par son engagement à créer spontanément et dépasser les barrières esthétiques établies, va connaître un écho dans la presse spécialisée et la critique ce qu'évoque son surnom flatteur de « New Thing », ou les premiers titres d'albums quelque peu futuristes et prophétiques d'Ornette Coleman, *Tomorrow is the question* (1959), *Change of the Century* (1960), *The Shape of Jazz to come* (1961). L'émergence d'une reconnaissance d'une frange de la critique de jazz contribua à rendre plus datée, moins « moderne » le jazz issu du bebop sous prétexte qu'il se conformait encore à l'harmonie tonale et en conséquence à une forme d'orthodoxie, à l'inverse de la musique de Coleman qui s'affranchissait de des vieilles progressions harmoniques, ce qui la faisait sonner d'emblée de manière différente. Miles Davis relève une forme d'arbitraire dans la chute de popularité du jazz occasionnée par l'altérité prononcée du free qui, passait ainsi de musique expérimentale, d'avant-garde, à une expression représentative de l'évolution globale du jazz, et de sa modernité:

> « Quelques années plus tôt [*avant 1964, selon M. Davis*] la musique que nous faisions était la chose en pointe, avait une réelle popularité, un large public. Mais tout ça était retombé quand les critiques – blancs – s'étaient mis à encourager la « free thing », à la

> mettre en avant au détriment de tout ce que les autres faisaient. C'est vers cette époque que le jazz a commencé de perdre de son attrait pour le grand public. » (Davis, Troupe, 2007 : 289)

Miles Davis impute donc au *free- jazz* la perte de popularité du jazz dans son entier ; d'où sa méfiance à son égard, en ce qu'il vient contrecarrer son projet d'une réception vaste et d'une large diffusion. Il va jusqu'à poser l'hypothèse d'une stratégie consciente de la critique, (globalement blanche) qui, par « méfiance », aurait soutenu l'essor naissant des productions d'avant-garde, issues du *free-jazz* en vue de contrebalancer le pouvoir au sein du champ jazzistique : en minorant l'art musical d'artistes établis avec succès de puis plus longtemps – comme Miles Davis –, et en « ringardisant » pour ainsi dire leur travail sur la base arbitraire d'une reconnaissance subite et unanime à l'endroit du free-jazz, clivant de fait la communauté musicale du jazz :

> « À mon avis, c'est à dessein que beaucoup de critiques blancs ont poussé la « free thing », estimant que des gens comme moi devenaient trop populaires et trop puissants dans l'industrie musicale. » (Davis, Troupe, 2007 : 289)

L'émergence du *free-jazz* survient, de plus, à un moment où une partie du public du jazz commence à se tourner vers le rock et les musiques populaires, plus soucieuses d'être comprises par un public. La musique de danse et d'ambiance à laquelle avait participé les grands ensembles de jazz de la dite période *Swing* (appelée aussi « ère des *Big Bands* »), y compris Ellington[1], avait déjà laissé place à une musique du *be bop*, avec ses fulgurances, son éthique du dépassement et de la transfiguration de thèmes populaires par les démarquages et le jeu improvisé sur les substitutions d'accords au détriment de la paraphrase mélodique. Miles Davis avait d'abord intégré le mouvement *be bop* avant de poursuivre une voit plus personnelle, mais dans laquelle il a continué à affermir le caractère artistique du jazz, en imposant une musique plus espacée, lyrique et impétueuse. Le *free* revenait à un son plus

[1] Patrick Williams, dans son compte rendu de l'ouvrage d'Alain Pailler sur Ellington (Pailler, 1998) évoque de manière fine cette ambivalence et cet équilibre entre grandes œuvres orchestrales innovantes et chansons populaires (songs) à succès, ce que Pailler appelle de manière imagée le « sirop ellingtonien » (P. Williams, « Duke et ses hommes ». *L'Homme* [En ligne] 158-159, avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 23 juin 2015. URL : http://lhomme.revues.org/6386)

brut, convoquant l'esprit du blues primitif, et revendiquant une place pour une expression musicale jazzistique proprement afro-américaine (ou qui admet une origine principalement afro-américaine) et non récupérée par l'industrie de la musique, majoritairement gouvernée par des Blancs. « Le free jazz a choisi son camp : culturellement il témoigne de la situation et des luttes noires, et il réagit contre le détournement de la musique noire au profit des intérêts blancs. », voilà comme Philippe Carles et Jean-louis Comolli définissait globalement le positionnement idéologique du free-jazz, dans leur ouvrage *Free Jazz Black Power* (2000 : 402, [1971]). Paradoxalement, Miles Davis considère que c'est un relatif intérêt [1] et enthousiasme initial (éphémère selon lui) pour le free-jazz de la critique, qui nuisit à l'unité et l'évolution du jazz dans son entier, comme musique écoutée et diffusée à un large public. En effet, d'après lui, le décentrement d'un intérêt pour des formes de jazz aux marges, aux avant-gardes, a largement concouru à amoindrir la réception populaire du genre dans sa globalité[2] dont la réputation s'est dès lors construite autour de l'idée d'une musique ardue, extrême, aux contours identitaires brouillés par les modalités même de l'improvisation *free* :

> « Quand ces critiques ont vu que le public se détournait des extravagances [du *free jazz*] qu'ils avaient promues, ils ont tout lâché comme une pomme de terre trop chaude. Mais désormais les gens se détournaient de ce que nous [*les musiciens de jazz*] faisions pratiquement tous. Soudain, le jazz relevait du passé, était une chose morte qu'il fallait mettre dans la vitrine d'un musée et étudier. » (Davis, Troupe, 2007 : 289-290)

---

[1] Philippe Carles et Jean-Louis Comolli jugent d'ailleurs que cet intérêt des critiques pour le free-jazz a tendance à se cantonner « à dessein » sur la sphère de l'esthétique musicale, afin d'éviter de rentrer dans une réflexion en profondeur sur les conditions de productions de la musique et sur les idées et conditions de vie de ceux qui la produisent : « L'insistance de la plupart des historiens et critiques à cantonner la discussion sur le jazz et le free jazz au seul plan esthétique (définitions musicales, formes et styles, statut d'art) n'est donc pas innocente. En visant à constituer la musique afro-américaine comme séquence autonome du tout social, à ne pas prendre en considération son articulation avec les autres champs, en la valorisant comme « art », on censure son procès de production, c'est-à-dire à la fois ses déterminations historiques, sociales, politiques, et ses conditions de production et d'existence, sa dépendance économique. » (Carles, Comolli, 2000 : 402-403, [1971])

[2] Miles Davis : « (…) les critiques – blancs – s'étaient mis à encourager la « free thing », à la mettre en avant au détriment de tout ce que les autres faisaient. C'est vers cette époque que le jazz a commencé de perdre son attrait pour le grand public. » (Davis, Troupe, 2007 : 289)

Miles Davis va même plus loin en parlant de manipulation des musiciens de free-jazz par la critique, comme si la direction artistique de ces derniers leur avait été dictée de *l'extérieur*, les encourageant à précipiter le jazz vers un abîme sur le plan de la popularité du genre musical :

> « Je ne crois pas qu'Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane et tous les autres allumés réalisent à quel point ils ont été manipulés par ces critiques blancs, à l'époque. » (Davis, Troupe, 2007 : 290)

Une forme de lucidité et d'esprit entrepreneurial chez Miles Davis, l'amène à considérer la recherche sonore des musiciens de free jazz hors champ, d'un point de vue de la diffusion populaire de la musique. Le free jazz s'aventure au-delà de ce que les gens peuvent attendre et imaginer en termes d'édifice musical. Le free-jazz se dérobe à l'imagination prospective de ce qui va être entendu sur scène. Autrement dit, il est difficilement concevable de prévoir et d'imaginer le déroulement et le contenu, la forme du concert dans la musique de la « free-thing ». Cette mouvance du jazz, s'expose à la question de la forme dans l'enregistrement sur disque, et de la possibilité de concilier la philosophie d'une improvisation libérée de contraintes harmonique avec un espace temporel raisonnable pour figurer sur disque. L'attention de l'auditeur potentiel du free jazz nécessite une aptitude à appréhender l'œuvre pour elle-même et pas selon les normes du format chansonnier le plus courant. On comprend dès lors l'assertion de Miles Davis qui parle d'excentricité de la musique free-jazz et d'un décalage entre ses productions sonores et les habitudes et attentes en termes d'écoute, du public moyen :

> « Mais les trucs excentriques de la « free thing » (même Trane est allé dans ce sens juste avant sa mort) ne correspondaient pas à ce que la plupart des gens voulaient entendre. » (Davis, Troupe, 2007 : 289)

La conception du groupe chez Miles Davis et John Coltrane

Le parallèle entre Miles Davis et Coltrane, par le prisme du croisement de leurs deux discours permet d'appréhender leur conception de la formation de jazz (du groupe de musique dans le jazz). Comment celle-ci s'organise-t-elle pour mettre en route un son collectif cohérent ? Si la modestie du discours de Coltrane ne permet pas de trouver de traces notables

d'admonestations ou de critiques virulentes sur d'autres musiciens, nous verrons au contraire que domine chez lui, une forme de doute et d'amour de la musique sous toutes ses formes, passées ou à venir dans une quête d'universel, là où Miles Davis tend vers une modernité pragmatique (se donner les moyens concrets d'accéder aux nouveaux instruments et technologies musicales, s'entourer de jeunes musiciens à la pointe) qui tend vers la réussite d'une diffusion populaire. En dépit, du respect et de la grande admiration de Miles Davis pour son ancien *sideman* – qui transparaît à maintes reprises dans son autobiographie –, celui-ci ne cache pas pour autant ses idées (et goûts), déconsidérant les développements musicaux de Coltrane à la fin de sa vie : « J'étais fier de lui, même si je préférais ce qu'il faisait avant. » (Davis, Troupe, 2007 : 305) ou encore : « Je n'aimais pas beaucoup ce qui se faisait [vers 1964], pas même Trane : je préférais sa production des deux ou trois premières années dans mon orchestre. Maintenant il semblait jouer pour lui davantage que pour le groupe. J'ai toujours eu la conviction que c'est ce qu'un groupe réalise ensemble qui fait qu'il se passe quelque chose musicalement. » (*Ibid.*, 2007 : 290)

En dépit de l'humilité de Coltrane et sa propension à saluer le travail de ses contemporains, Miles Davis dépeint le parcours musical de ce dernier, dans les dernières années de sa vie, comme une quête personnelle et solitaire – un égoïsme à son insu –, qui débouche sur une dislocation du son de groupe et aboutirait vers une forme d'abandon à l'esthétique free-jazz. De son côté, Miles Davis s'est toujours intéressé au fait d'intégrer de jeunes musiciens, y compris des musiciens intéressé par le *Free* et ayant déjà mis un pied dans la « free-thing », à l'instar du batteur Tony Williams, ce qui permet d'intégrer une part de *free* ou de son esprit dans un tout cohérent qui réfute une allégeance pleine et entière à ce courant. Cette philosophie du renouvellement, de l'évolution *à partir* de la tradition plutôt que *dans* une tradition close passe aussi par un renouvellement régulier du personnel du groupe, ce qui constitue une prise de risque calculée, payante dès lors que le public se renouvelle lui aussi ou s'accroit. Ce *turnover* du personnel des groupes de Davis, institue aussi une autorité de fait du leader choisissant ou non de s'engager avec des musiciens sur le plus long terme. Le rôle de leader que s'approprie Miles Davis consiste à réunir les gens, en laissant ensuite libre cours à leur créativité dans le cadre du groupe et de la direction musicale globale. En dépit du caractère ombrageux et autoritaire supposé de Miles Davis, il dévoile dans ses propos un tempérament de leader démocratique, qui sait « déléguer » le pouvoir créatif et l'initiative musicale, à chacun des membres du groupe, ce qui permet une circulation des idées et une musique résolument ouverte:

> « J'avais le don de réunir certains types de telle façon qu'il y ait réaction chimique, puis de laisser les choses se faire, de les laisser jouer ce qu'ils savaient, et au-delà. Je n'avais pas d'idée préconçue quand je les réunissais pour la première fois. Le tout, c'est de prendre des musiciens intelligents et créatifs, alors la musique peut vraiment s'envoler. » (Davis, Troupe, 2007 : 427)

En outre, Miles Davis donne une vue intéressante sur la répartition précise des rôles au sein de son groupe communément appelé « second quintette de Miles Davis » (vers 1965). Plutôt que de prendre en charge personnellement et majoritairement la direction de la musique dans le jeu musical – ce que Coltrane institue de fait, par l'autorité de son *propos soliste* –, Miles Davis semble tirer parti du fait de se placer *autour* du son de l'orchestre – qu'il a lui-même minutieusement assemblé –, mais sans s'octroyer un rôle *au-dessus* des autres membres, les uns et les autres étant indissociables du son de groupe :

> « Si j'étais l'inspiration, la sagesse et le liant de cet orchestre, Tony [Williams, batteur] en était le feu, l'étincelle créatrice ; Wayne [Shorter, saxophoniste ténor, et principal compositeur du groupe] était l'homme des idées, celui qui conceptualisait une très grande partie de nos idées musicales ; Ron et Herbie étaient nos points d'ancrage. Je n'étais que le leader qui les avait rassemblés. » (*Ibid.*, 2007 : 291)

Coltrane semble *a contrario* porter beaucoup sur ses épaules, comme s'il était de son devoir de continuer à mener jusqu'au bout *sa* quête musicale, de montrer la voie, au risque de perdre ses partenaires de jeu, en leur laissant trop peu de place pour prendre des initiatives et impulser à leur tour une direction commune au son du groupe. Michel Delorme, témoin attentif des concerts de Coltrane au milieu des années 1960, nous donne son point de vue sur l'incompréhension d'une partie du public à l'encontre du saxophoniste :

> « Ce qui paraît beaucoup plus important [*qu'une conquête du public immédiate par l'interprétation d'un répertoire connu*], et qui explique à mon avis le malaise ressenti par beaucoup [*à l'écoute de deux concert de Coltrane à Antibes en 1965*], c'est la relation entre cette musique et le comportement scénique, non pas de Coltrane seul, mais du quartette, et cela au cours des deux concerts. En effet, lorsque John avait terminé sa dernière phrase, la rythmique

continuait seule un instant encore, donnant l'impression qu'elle ne savait pas elle-même si tout était fini ou non. » (Delorme, 2011 : 57)

Cette approche paroxystique de l'improvisation, soutenue ou sous-tendue par une rythmique, qui suit le soliste jusque dans ses derniers retranchements, va faire des émules, en particulier parmi les jeunes joueurs de saxophone ténor, mais pas uniquement. Des musiciens comme les ténors Archie Shepp et Pharoah Sanders vont s'inspirer de Coltrane, tout en prolongeant cette voie d'un *free* au lyrisme incantatoire, proche de la voix du *preacher* de certaines églises afro-américaines. Coltrane va ensuite s'inspirer en retour des jeunes musiciens issus de cette branche du free jazz – qu'il a, à son insu, contribué à développer – jusqu'à changer quelque peu son approche sonore du saxophone, et dans une certaine mesure se laisser déborder par l'ampleur et le trop plein de puissance qu'il ne sera plus en mesure d'assumer physiquement. On notera souvent sur les derniers albums de Coltrane l'ajout d'un saxophone ténor supplémentaire au moins, en allant chercher du côté des jeunes musiciens *free*, dont les deux ténors cités plus haut (Shepp, Sanders). Le saxophoniste français Thomas Savy nous invite à considérer les mutations sonores tardives de Coltrane, survenues au contact et à l'écoute de ses jeunes disciples directs ou indirects. La portée de l'œuvre de Coltrane va, rappelons-le, du *be bop* au modal, jusqu'à l'expérience *free jazz* dans des formules instrumentales les plus variées (de la formation élargie[1] au duo saxophone batterie[2]). En conséquence, Coltrane sera pris comme référence par des musiciens de mouvances de l'avant-garde jazzistique très diverses :

« Coltrane va avoir des disciples parmi les acteurs les plus importants de la période free, qui traduiront et feront fructifier son langage dans une autre esthétique. Je pense bien évidemment aux ténors Archie Shepp et Pharoah Sanders, mais aussi à des altistes comme Marion Brown ou John Tchicai. Coltrane fait alors évoluer sa sonorité de ténor à leur contact, en se mettant notamment à vibrer alors qu'il ne le faisait quasiment pas jusqu'alors. » (Thomas Savy, *Jazz Magazine*, avril 2013, p. 26).

[1] L'album *Ascension* est un bon exemple d'un disque de la période la plus *free* de Coltrane avec un ensemble fourni de musiciens comprenant pas moins de trois saxophonistes ténors (Coltrane, Sanders, Shepp), deux saxophones altos (Marion Brown, John Tchicai), deux trompettes (Freddie Hubbard, Dewey Johnson), deux contrebasses (Art Davis, Jimy Garrison), un piano (McCoy Tyner) et une batterie (Elvin Jones).

[2] La formule du duo saxophone batterie est utilisée par Coltrane dans *Interstellar space* (1967), au côté du batteur Rashied Ali.

Coltrane apparaissant sous influence de sa propre école stylistique ? En dépit de l'affaiblissement physique de Coltrane vers le milieu des années 1960, gardons-nous de voir dans cet intérêt une perte de contrôle total de sa ligne musicale. On peut penser que les propos de Coltrane traduisent bel et bien une volonté délibérée de s'introduire dans la scène free-jazz et de collaborer avec de jeunes musiciens, (à qui la fréquentation de Coltrane apporta une postérité future durable jusqu'à aujourd'hui, et une légitimité certaine au vue de l'aura de l'œuvre de Coltrane). En outre cette modestie de caractère allié à la quête d'un absolu musical – plus fort que l'interprète lui-même – sied bien à cette tendance de Coltrane à la fin de sa vie, à combiner plusieurs voix de saxophone (à la sienne, physiquement déclinante) :

> « Visiblement, Coltrane cherchait à s'inspirer de l'esprit de cette musique qu'il avait suscitée, mais qu'il ne pouvait plus jouer physiquement. Bientôt c'est par transfert que Pharaoh Sanders allait devenir le porte-parole de l'aspect puissance/ violence que Coltrane confessait ne plus pouvoir créer seul. » (Delorme, 2011 : 18)

Coltrane n'a pas de mal à reconnaître son intérêt, son admiration, pour ce qu'il entend dans les enregistrements de la nouvelle génération des musiciens de free-jazz, dont il est lui-même l'une des figures tutélaires, (au côté d'Ornette Coleman qui s'est lui exclusivement donné à ce style). La nouvelle vague des musiciens de free-jazz produisent une musique qui s'apparente à une architecture sonore complexe définitivement libérée de tout rapport coercitif à l'harmonie. Coltrane à ce sujet, n'hésite pas sur le ton de l'humour à relativiser quelque peu sa position face à ces jeunes musiciens, en dépit de ses propres accomplissements – nombreux et d'une grande sophistication – tout au long de sa carrière.

John Coltrane et la nouvelle scène free-jazz. Réciprocité des influences et allers-retours au sein de la tradition jazzistique

> « Hier, nous parlions d'Archie Shepp et d'Albert Ayler on m'a dit qu'à côté d'eux vous étiez « corny » [*ringard, démodé*]. Qu'en pensez-vous ?
> - (rires) On ne vous a pas menti… Je vous ferai écouter tout à l'heure une bande d'un concert d'Albert Ayler avec Don Ayler et Sunny Murray. »
> (Extrait du dialogue entre J. Coltrane et Michel Delorme datant de 1965, *in* Delorme, 2011 : 60)

Coltrane s'est lancé dans une quête d'absolu puisqu'après avoir exploré en profondeur l'improvisation sur une trame harmonique ou modale, il se laisse happer par la recherche sonore véhémente des « jeunes loups » du *free*. Michel Delorme qui a eu la chance d'interviewer Coltrane à trois reprises et de s'entretenir avec son manager de l'époque, nous resitue l'homme, dont la placidité cache une tendance à un investissement extrême dans chacune de ses actions, aussi bien dans sa vie quotidienne que dans sa pratique musicale. Miles Davis corrobore cette analyse quand il parle de la tendance de Coltrane à s'isoler dans sa chambre d'hôtel, en tournée, et à y travailler le saxophone pendant des heures, quand les autres membres du groupe sortaient pour se détendre[1]. Ce « jusqu'au-boutisme » forcené, généralisé à l'ensemble de son mode de vie (dans un sens autodestructeur comme son opposé) nous est conté par Michel Delorme:

> « J'ai commencé à découvrir quel genre d'homme était Coltrane. Sous un aspect calme et mesuré se cachait un homme qui savait être démesuré dans ce qu'il entreprenait. Son manager me l'a confirmé plus tard : Coltrane se donnait à fond dans tout ce qu'il faisait. Quand il se droguait, au début de sa carrière, il s'administrait des doses impressionnantes ; lorsqu'il s'est mis à boire, il consommait des quantités d'alcool peu communes. En 1962, c'était les cigares : du soir au matin il fumait inlassablement d'énormes cigares. Ensuite, il y a eu la période où il ne se nourrissait pratiquement plus que de fruits – il en consommait des quantités gargantuesques ; puis la période œufs et lait. À cette époque-là, il ne touchait même plus une cigarette. Enfin il y a eu cette fameuse période mystique, où plus rien d'autre ne comptait. » (Delorme, 2011: 15-16)

Miles Davis considère que Coltrane s'était petit à petit dirigé vers un but qui ne lui permettait plus de s'abstraire d'une nébuleuse de plus en plus épaisse, en dépit d'une tentation d'un

[1] Miles Davis : « Après le gig [*concert, engagement*], il retournait dans sa chambre d'hôtel et travaillait des heures, après ses trois sets, pendant que tout le monde sortait. » (Davis, Troupe, 2007 : 239)

retour au-dehors du microcosme jazzistique du free-jazz. Sans chercher à corroborer les propos de Miles Davis, nous constatons qu'en effet, la discographie des dernières années de Coltrane fait apparaître une trajectoire qui lui fait accélérer sa course dans le domaine du free-jazz, en dépit d'un discours apaisé et étonnement nuancé et modéré en interview. S'il ne nie pas un intérêt pour le free-jazz, Coltrane ne cache pas non plus son attachement à la tradition de l'interprétation de ballades et de mélodies issues des standards. Au travers du processus réflexif de l'entretien, Coltrane s'interroge non pas tant sur une possibilité de retour en arrière que sur la possibilité de conciliation de plusieurs approches de la tradition du jazz, certaines, anciennes dans leur usage et d'autres qui prospectent sur l'avenir du genre musical. Mais pour Miles Davis, vers 1965, à ce stade de son itinéraire, Coltrane se trouve déjà trop avancé dans le processus d'appropriation de la free-music pour s'en détacher soudainement :

> « (…) Trane s'était engagé dans une quête qui l'entraînait de plus en plus loin ; il ne pouvait revenir en arrière même si, je crois, il l'aurait voulu. » (Davis, Troupe, 2007 : 305)

On peut effectivement trouver chez Coltrane, des traces de propos qui se rapportent à une ouverture et une volonté de concilier sa nouvelle démarche *free* – aux côtés d'un certain nombre de jeunes musiciens, nouvelles forces vives du mouvement – avec des aspects déjà explorés dans son œuvre, comme l'harmonie et la mise en avant de la mélodie, à l'instar du jeu de Coltrane sur l'album *Ballads* de 1962 (*Impulse!*). Cependant la trajectoire finale de Coltrane sur disque contredira ses velléités de réitérer ce type de projet s'extirpant du bouillonnement créatif de la *free music*. Au moment de ces entretiens avec Michel Delorme à l'été 1965, Coltrane est alors dans une période charnière. Il vient d'enregistrer *A Love Supreme* qui est sorti en février 1965 et qui constitue une longue suite modale portée par une dimension spirituelle très prégnante, « une sorte de prière » comme l'énonce Miles Davis (Davis, Troupe, 2007 : 304). Par ailleurs, Coltrane vient aussi tout juste de finir d'enregistrer *Ascension*[1], une session inhabituelle puisqu'elle rassemble sept instrumentistes à vents d'obédience free-jazz.

Dans la chronologie même de son discours au cours de cet entretien, Coltrane évoque d'abord la possibilité que rien de plus ne puisse être ajouté d'intéressant, par un « retour » à

[1] Coltrane revient sur les disques qu'il a produit depuis 1963 : « Il y en a eu quatre, je crois. *Live et Birdland*, *Impressions*, *Crescent*, *A Love Supreme*. Depuis, nous en avons encore enregistré trois ou quatre, soit en quartette, soit en grande formation avec sept vents dont Archie Shepp ; j'ai particulièrement apprécié cette session avec sept vents. » (John Coltrane, *in* Delorme, 2011 : 59).

des formes d'harmonie déjà éprouvées dans la tradition du jazz – et dont il est celui, au premier chef, à être allé le plus loin dans cette voie. Il nuance en concédant néanmoins revenir de temps à autre à des pièces qui utilisent le système harmonique conventionnel. Sur la question d'un retour possible à des structures convenues comme les thèmes de trente-deux mesures, il livre :

> « J'y ai pensé, mais il est possible que vraiment tout ait été dit de façon conventionnelle. Malgré tout, j'ai fait récemment quelques pièces de formes et d'harmonies traditionnelles » (John Coltrane *in* Delorme, 2011: 62)

Et juste après, comme dévoré par une boulimie d'expériences musicales, il se livre quand même sur son désir, en parallèle à ses expériences au cœur de la scène *free*, de s'investir comme par le passé, dans un projet qui serait fidèle à une tradition du jazz proche de la mélodie :

> « Oui, je projette un nouvel album où je jouerai les mélodies simplement, telles qu'elles sont. Je retournerai ensuite à la composition. » (*Ibid.* : 62)

Le temps presse alors pour Coltrane qui décèdera deux ans plus tard, en 1967. Ce dernier consacrera finalement son énergie de ces dernières années, à des enregistrements qui témoignent de son implication totale, jusqu'à l'épuisement, dans une musique largement improvisée. Au cours de ces dernières années de Coltrane, marquées par une insistance créative du côté du free-jazz, et un rythme dont la discographie ne traduit pas de fléchissement, on assiste néanmoins au paradoxe d'un artiste à la pointe s'inspirant des musiciens pour qui il a été longtemps le principal phare :

> « Visiblement, Coltrane cherchait à s'inspirer de l'esprit de cette musique qu'il avait suscitée, mais qu'il ne pouvait plus jouer physiquement. » (Delorme, 2011: 18)

Allant plus loin que l'allégorie du maître et de l'élève, la situation dans laquelle se retranche lui-même Coltrane s'apparente d'après Michel Delorme à celle de « l'apprenti sorcier » qui par l'usage de sa puissance en vient à façonner des « éléments » qui surpasse plus tard leur propre concepteur.

Digression sur deux héritiers de John Coltrane : Pharaoh Sanders et Archie Shepp. Réflexion sur l'évolution esthétique et la longévité des pionniers du free-jazz

> « Il [*John Coltrane*] avait réussi à être le musicien le plus copié après Parker et Bud, il avait créé le courant le plus important du Free Jazz, et maintenant, comme une sorte d'apprenti-sorcier, il était dépassé par certains éléments qui parvenaient à aller plus loin que lui dans le sens de la puissance et de la violence : Archie Shepp, Pharaoh Sanders, Albert Ayler… ». (Michel Delorme, 2011: 18)

Néanmoins Coltrane poursuivra sa quête musicale en sollicitant et en les associant à lui, les individualités dont on peut considérer qu'ils l'ont dépassé dans ce mouvement paroxystique, d'un jazz aux confins de l'intensité sonore, et dont les instruments, et en particulier le saxophone ténor servent avant tout de « porte voix » à cette violence exprimée en musique. Pour continuer sa marche en avant, Coltrane dévoile son altruisme et son attachement supérieur à sa quête musicale et mystique (Coltrane parle de sa musique comme d'une offrande à Dieu[1]) puisqu'il se départ de tout ego en insérant à son groupe les musiciens qui pourraient être perçus comme des concurrents au sein du champ du free-jazz. En même temps, on constate rétrospectivement, à la lumière des commentaires des auditeurs experts des héritiers de Coltrane (Sanders, Shepp etc.) que, s'était établie dans les groupes de Coltrane, une forme de répartition du travail musical dans laquelle John Coltrane prend en charge le chant lyrique qui traverse la pièce improvisée, par-delà la violence sonore, qui est elle confiée majoritairement aux autres instrumentistes à vents du groupe. En ce qui concerne le jeu de Pharaoh Sanders au côté de Coltrane, symptomatique et emblématique de cette approche qui organise l'improvisation par un remplissage dense du plan sonore ; les auditeurs ultérieurs de ce saxophoniste purent, après la mort de Coltrane, constater une adaptation nouvelle, allant bien au-delà de l'approche quelque peu monolithique qui peut parfois transparaître dans cette fulgurance et incandescence improvisée, aux côtés de Coltrane :

> « A-t-on remarqué à ce sujet que dans les enregistrements Trane / Pharaoh, ce dernier ne joue pratiquement que dans un style confiné à la violence, alors que Trane s'adjuge la voie lyrique ? On aurait pu émettre l'hypothèse que Sanders était incapable de jouer autrement, mais à dater du jour de la disparition de Coltrane, on a découvert un saxophoniste presque obsédé par le chant lyrique que Trane créait à ses côtés et qui par la force des choses s'était évanoui à jamais. » : (Delorme, 2011: 18-19)

[1] « Ma musique est un remerciement à Dieu.» (John Coltrane *in* Delorme, 2011: 62)

Il est intéressant, à cet égard, de s'interroger aujourd'hui sur la place de ces musiciens, qui à l'instar de Pharoah Sanders et Archie Shepp sont les héritiers du free-jazz tel que Coltrane en a été le porte-flambeau. Ces musiciens méritent que l'on se penche sur la diversité de leurs parcours dans les dernières décennies, en considérant bien que certains d'entre eux sont toujours actifs dans le circuit des festivals de jazz, malgré le fait que dans les années 2015, ils aient bien au-delà des soixante dix ans (Archie Shepp est né en 1937, Pharoah Sanders est né en 1940). Chez Pharoah Sanders, le propos qui suit, de Thomas Savy, saxophoniste actuel de la scène jazz française retiendra l'attention, en ce qu'il permet de mettre en perspective le savoir faire et la culture jazzistique compréhensive d'un musicien, émule de Coltrane et souvent considéré comme un pur produit de la période free-jazz du milieu des années 1960. Il en ressort que l'aspect linéaire et téléologique de la tradition jazzistique qui apparait souvent dans les histoires du jazz laisse place chez Pharoah Sanders à la démonstration dans le jeu instrumental, de la mobilisation d'un *continuum* : un réservoir de connaissances et de modalités de jeu cumulatif, dans lesquel un musicien puise en fonction du contexte. L'étendue du spectre jazzistique de Sanders va bien au-delà de la technique du cri et du saxophoniste hurleur qu'il a pu faire entendre chez Coltrane :

> « (…) il ne faut pas se méprendre sur Sanders. Il y a trois ans [vers 2010], en club, je l'ai entendu jouer une ballade de trente-deux mesures tout à fait classique (un standard que je ne connaissais pas) et c'était magique. Il a exposé le thème façon « Coltrane époque Prestige », avec peut-être un tout petit plus de vibrato, puis il a joué sur les accords dans la plus pure orthodoxie bop, une première grille et puis une autre, et puis une autre, et puis une autre encore et comme ça sur sept ou huit grilles. J'en suis resté abasourdi. Déjà prendre une impro sur deux grilles, il faut avoir quelque chose à dire, mais là… En fin de compte, c'est un saxophoniste très mésestimé. » (Thomas Savy à propos de Pharoah Sanders, in *Jazz Magazine* n° 648, avril 2013, p 26)

La carrière prolifique d'Archie Shepp démontre elle aussi, à sa manière, les capacités d'adaptations de ces musiciens issues de la mouvance coltranienne du free-jazz, lui que Miles Davis accusait dans son autobiographie, de « ne pas savoir jouer » :

> « Je crois que c'est Tony qui nous a un soir amené Archie Shepp au Vanguard pour faire le bœuf. C'était si affreux que j'ai quitté la scène. Il ne savait pas jouer ; fallait pas compter sur moi pour que je reste planté là-haut avec cet enfoiré qui ne jouait pas ». (Davis, Troupe, 2007 : 287)

Le propos de Davis sur Archie Shepp est peut-être peu flatteur mais il témoigne néanmoins d'un rapprochement de la part du trompettiste, à un moment donné de sa carrière, avec des musiciens de *free-jazz*, notamment sous l'impulsion de son jeune batteur d'alors, Anthony Williams. Sans rentrer dans des jugements de valeurs et une analyse esthétique serrée du jeu d'Archie Shepp au moment de la rencontre qu'aborde cette anecdote de Miles Davis, nous pouvons néanmoins constater avec le recul, l'indubitable longévité et ténacité de ce saxophoniste ténor, *bluesman* – dans toute la latitude que peut recouvrir ce terme –, chanteur-conteur, au point d'être devenu, par son omniprésence une figure incontournable du jazz en France, se produisant régulièrement dans les divers festivals de jazz, à Paris et en Province[1]. La carrière de Shepp, loin d'un enclavement dans le free-jazz libertaire des années 1960, s'appuie sur son esprit pour le faire fructifier à travers son goût pour les rencontres musicales[2] tous-azimuts mais toujours avec en toile de fond le maintien de son identité : le *blues* et la *soul* du peuple afro-américain au service des luttes pour la Liberté. Archie Shepp semble bien se recycler de projets en projets, – un peu à l'image de David Murray, dans une moindre

[1] Par exemple, Archie Shepp, proche des quatre-vingts ans, est programmé en province, au festival *Au grès du Jazz* de La Petite Pierre, le 21 août 2015, accompagné par un fringant big band transatlantique reprenant le répertoire de son disque *Attica Blues* (*Impulse!*, 1972), un disque qui s'inspirait directement de la mutinerie dans la prison d'Attica, de 1971, (drame qui permit de prendre conscience, notamment, du racisme des gardiens à l'intérieur des établissements carcéraux américains).

[2] Signalons brièvement et sans volonté d'exhaustivité, un certain nombre de ces rencontres musicales significatives de cet éclectisme d'Archie Shepp et d'une transversalité dans la construction de son œuvre. Nous nous concentrerons particulièrement sur les productions assez récentes des années 2000. Dès 1984, Archie Shepp démontre son pouvoir d'attraction pour le cinéma qui par la caméra de Franck Cassenti, lui consacre un film : *Archie Shepp, Je suis Jazz, c'est ma vie*. Avec *Kekeland* (2001), il participe à un album de Brigitte Fontaine, pionnière de la chanson française avant-gardiste ayant précédemment collaboré avec l'Art Ensemble of Chicago (*Comme à la radio*, 1971). Archie Shepp se mêle à la scène rap alternative française sur *Identité en crescendo* (2006) de Rocé. Il collabore avec des musiciens indiens en 2007 au New Morning ; participe au film de Jalil Lespert *24 Mesures* en tant qu'acteur et musicien. Toujours en 2007, pour ses 70 ans, il présente un spectacle intitulé *Born to be free*, avec le rappeur Rocé et des musiciens africains (le claviériste malien Cheick Tidiane Seck – qui a collaboré aussi avec Hank Jones) ; publie l'album *Kindred Spirits Vol. 1*, fruit d'une rencontre avec des musiciens traditionnels de Tanger, issus de l'ethnie des *Gnawas* (descendants d'anciens esclaves noirs d'Afrique noire, déportés par les Arabes) ; un duo régulier avec le pianiste allemand Joachim Kühn donnera lieu à la publication d'un album *Wo Man !* en 2011, année à laquelle il se produit en compagnie du groupe du pianiste cubain Chucho Valdes, dans des festivals en France. En 2013, il est l'invité du projet *Shakespeare songs* des musiciens français Christophe Marguet et Guillaume de Chassy.

mesure certes[1] –, il parvient à fédérer des personnalités issues de plusieurs générations et plusieurs tendances du jazz. Archie Shepp gère à son avantage son statut de figure historique du *free* ayant collaboré avec Coltrane. Il s'est ensuite intégré à la scène de la musique improvisée européenne (duo avec les pianistes allemand Siegfried Kessler et Joachim Kühn) et a également rencontré des musiciens européens issus du be bop (le trompettiste français Eric Le Lann). Beaucoup de musiciens issus du *free-jazz* dont Archie Shepp mais aussi des européens, comme le trompettiste italien Enrico Rava, le batteur franco-italien Aldo Romano ou le contrebassiste Henri Texier ont opéré une forme de retour dans le giron de la mélodie, qui ne représente pas tant un assagissement, que la preuve d'un attachement durable et profond pour un paramètre musical resté « en sommeil », au tournant musical et social des années 1960. À cet égard, outre l'influence de Coltrane et d'Albert Ayler, ont peut entendre chez Archie Shepp, la patte sonore des ancêtres du saxophone ténor moderne comme Coleman Hawkins ou Ben Webster, et une proximité timbrale avec un des maîtres de l'ère *hard bop* Benny Golson (né en 1929).

Tous ces éléments sur le parcours récent, actuel, des héritiers de Coltrane, nous aident à remettre en perspective la tradition du jazz, dans la manière qu'elle a, à travers ses acteurs, d'intégrer des éléments musicaux du *free-jazz*, en les combinant à d'autres éléments utilisés à une époque passée ou en cours, et réinvestis à l'aune du contexte social, culturel et musical actuel.

Le doute *coltranien* et la direction musicale de l'atonalité

Coltrane, lui, répond aux questions qu'on lui pose sur la direction de sa musique, comme s'il n'était lui-même pas en mesure de répondre précisément ou préférait laisser sa musique « prendre la parole », en espérant tracer une voie qui apparaîtrait clairement aux auditeurs, d'elle-même. Nat Hentoff, critique de jazz et rédacteur de nombreuses notes de pochettes de disques raconte :

[1] Archie Shepp semble s'insérer, de manière très active, à de nombreux projets, mais dans une moindre mesure, par rapport à David Murray qui d'un point de vue discographique « a tellement donné qu'il n'est tout simplement pas possible de compter ses enregistrements », comme le rappelle Patrick Williams dans sa riche lecture de cette œuvre protéiforme qui n'en est pas moins cohérente : « une cohérence qui n'est pas préalable mais se dessine à mesure que l'œuvre se construit organise ces mille et une péripéties. », une œuvre portée par une voix : « Réussissant à s'adapter à tous les contextes (les partenaires, le répertoire), elle impose en même temps sa singularité en toutes situations (…) » (Patrick Williams, « Les trois communautés de David Murray », *in* Jamin, Williams, 2010 : 204)

> « Au début, il [*Coltrane*] était réticent à l'idée de parler de sa musique. Je l'ai appelé et lui ai dit qu'on m'avait demandé d'écrire un texte pour la pochette de l'un de ses nouveaux disques. Et Coltrane m'a répondu : « J'espère que tu as refusé. Si la musique ne tient pas par elle-même, à quoi a sert ? » (Nat Hentoff in Delorme, 2011 : 8)

Une des questions épineuse au regard du statut de défricheur et d'éclaireur de la tradition du jazz que symbolise Coltrane concerne sa direction supposée vers l'atonalité. En effet, les musiciens du free-jazz semblent converger vers une forme d'atonalité développée par des compositeurs de musique occidentale savante comme Schoenberg, Berg et Webern, et qui apparaît dans leurs œuvres dès les années 1920-1930. L'atonalité du free jazz se glisse dans la musique par le biais de l'improvisation, et est une conséquence de la liberté dont les musiciens usent, s'entrechoquant et s'imbriquant dans la texture sonore sans nécessairement suivre un cadre tonal défini préalablement. À la question, *Coltrane tend-il vers la musique atonale*, l'intéressé, toujours traversé par de l'indécision, répond :

> « Je ne sais pas ; c'est probable, mais je ne sais pas comment on pourrait vraiment appeler cela : je crois que le terme « étendues tonales[1] » pourrait bien être le bon. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 51)

Michel Delorme, insistant et désirant plus de précisions, rebondit sur les mots pleins de doutes de Coltrane, en espérant comprendre : si tout de même, en fin de compte, Coltrane ne se rapprochait pas de l'atonalité *chaque année un peu plus*, qu'il le veuille ou non :

> « Je ne sais pas. Probablement. Je pense que oui. Mais je ne sais pas si je peux appeler ça comme ça, parce que je ne sais pas encore ce que je vais faire exactement, vous comprenez ? Je l'ignore encore mais je pense qu'en fin de compte cela sera plus près quand même de la musique modale que de la musique atonale. Je n'en suis pas sûr malgré tout car il y aura probablement un peu des deux ; ça se chevauchera ; ça ne sera pas quelque chose dont on pourra dire « c'est ça », parce que ça ne sera jamais la même chose. » (Ibid., 2011 : 51)

[1] L'éditeur, ne rend pas compte du terme original employé par John Coltrane, élégamment traduit ici par cette expression d' « étendues tonales ».

Il conclut son propos avec une idée qu'il a déjà énuméré à plusieurs reprises, affirmant vouloir se laisser guider par ce que lui exprime le thème du morceau de musique qu'il est en train de jouer :

> « Je crois que je vais laisser la nature des thèmes déterminer ma façon de jouer. (…). Cela pourra se produire dans n'importe quel genre de musique, modale, en accords ou en étendues tonales. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 *:51*)

Les incertitudes, l'usage de formulations au conditionnel, les expressions répétées « je crois », « je ne sais pas » contrastent pourtant fortement avec l'autorité et l'aspect irrépressible du souffle de saxophone de Coltrane. Le geste musical de John Coltrane découle d'un investissement total : personnel, spirituel et émotionnel qui transcende les doutes que peut avoir son interprète en dehors du contexte du jeu musical. En effet, en dehors de l'acte improvisé et de la participation sur scène au déroulement de la musique de son groupe, Coltrane fait preuve d'une modestie, dans des mesures qui peuvent paraître exagérées au regard des nombreux accomplissements de son œuvre comme le rappelle Jean Clouzet – ce dernier ayant participé à l'interview de Coltrane au côté de Michel Delorme en 1962 :

> « Certaines de ses réponses peuvent surprendre et peut-être même choquer par l'apparente fausse modestie qu'elles semblent révéler – (à l'en croire, en effet, tous les musiciens dont on avance les noms, qu'il s'agisse d'Eric Dolphy ou de Charlie Mingus, d'Ornette Coleman ou… d'Art Blakey sont des hommes dont les tentatives ont été plus originales et plus convaincantes que les siennes). » (Jean Clouzet *in* Delorme, 2011 : 23)

Ces entretiens de Coltrane, non seulement soulignent son intérêt pour le free-jazz mais nous permettent de l'entendre *se situer* et *prendre position* dans le champ des tentatives personnelles de « réaménagement de l'espace musical jazzistique » par plusieurs personnalités de l'histoire du jazz des années 1960 (Ornette Coleman, Eric Dolphy) :

> « Je pense sincèrement qu'Ornette [Coleman] et Eric [Dolphy] ont mieux réussi que moi dans leurs tentatives. J'estime même être plutôt en retard » (Delorme, 2011 : 29) ; « ils ont changé la structure complète de leur musique » (*Ibid.* : 30) ou encore, faisant le bilan de l'évolution du jazz dans le champ de la musique *free* :

> « Ornette [Coleman] est, de nous trois, celui qui été le plus loin ; il a en effet complètement rompu avec les structures que la plupart d'entre nous continuent à employer (…), mais, malgré cela, je me sens capable de jouer en sa compagnie et d'ailleurs, comme vous le savez sans doute, j'ai déjà fait cette expérience[1] » (John Coltrane *in* Delorme*, 2011*: 28-29)

À la question, de savoir s'il est en mesure de jouer dans la formation d'un des autres *leaders* avant-gardiste du jazz à la lisière de la *Free-thing*, dans les années 1960, Charles Mingus, il répond là encore par l'affirmative, tout en faisant étalage de sa modestie, reconnaissant son « moindre avancement musical » :

> « Je n'en ai pas encore eu l'occasion jusqu'ici, mais cette expérience m'intéresserait beaucoup. Notre rencontre serait sans doute délicate car Mingus travaille en dehors des formes et des structures habituelles et je ne pense pas être allé aussi loin que lui… Non vraiment je ne le pense pas. » (John Coltrane *in* Delorme, 2011 : 32)

L'influence sous-jacente d'Ornette Coleman et du free-jazz chez Miles Davis

Moins « modeste », Miles Davis ne cache pas sa méfiance envers le free-jazz d'Ornette Coleman ou plus tard, de son ancien partenaire de groupe John Coltrane à qui il voue pourtant une grande admiration. Nous pouvons néanmoins constater dans ses propos, le dévoilement, en creux, d'un certain nombre de points positifs attribués au *free-jazz*. Musicalement, des éléments issus du free-jazz, sont intégrés au jeu et au son d'ensemble qui se dégage de sa formation. Cette influence du *free* dans le groupe de Miles Davis se manifeste avec plus d'acuité au milieu des années 1960, où le concept musical commun au groupe semble emprunt d'une volonté *d'ouvrir la forme* vers un espace d'improvisation plus large, plus ample. Les solos individuels perdurent mais se succèdent sans déférence vis-à-vis de la forme, l'un reprenant simplement l'histoire là où l'autre l'a laissé. Miles Davis étant particulièrement efficace pour donner l'impression de synthétiser les discours des uns et des autres lorsqu'il

[1] Coltrane enregistre aussi en 1960 un disque avec le cornettiste et alter ego d'Ornette Coleman, Don Cherry, (et les autres membres du quartette de Coleman, le batteur Ed Blackwell et le contrebassiste Charlie Haden) qui sortira finalement en 1967, chez Atlantic sous le nom The *Avant-garde*. Il est notable de souligner que plus tard en 1961, Coltrane participera encore à l'enregistrement de *Someday My Prince will come*, de Miles Davis, musicalement éloigné des modes de jeu chers à l'avant-gardisme de Don Cherry.

intervient pour le dernier solo d'un morceau. Miles Davis, poussé par ces jeunes musiciens moins réticents et plus directement engagés que lui dans une perspective musicale *free* a dû s'adapter à son nouvel environnement tout en s'assurant de préserver le *leadership* et le contrôle de la musique. Cette conception collective relève d'un brassage musical dans lequel apparaît l'avant-garde, par l'intermédiaire de jeunes musiciens rompus à ce style. Ce mélange d'influences musicales s'accorde au style personnel développé par Miles Davis, depuis le milieu des années 1950, et qui repose sur un sens de l'espace – qu'il doit au trio d'Ahmad Jamal et à Lester Young pour le phrasé – et un lyrisme qui sait se faire incisif. Ce style de jeu permet à chacun des musiciens de « briller » individuellement tout en étant très libres dans le propos. *A contrario*, la surabondance et surenchère sonore de certaines productions de free-jazz (l'esthétique paroxystique du cri et de la masse sonore) peuvent paradoxalement conduire à une dépersonnalisation de la musique au profit de la *matière sonore* elle-même et au détriment des individus. C'est dans l'osmose du quintette comprenant Ron Carter, Tony Williams, Herbie Hancock et Wayne Shorter que Miles Davis parviendra à trouver cet équilibre artistique fécond, pour avancer tout en restant *le leader* et aider ses jeunes partenaires à se développer :

> « Ils étaient jeunes, je leur apprenais des choses, mais ils m'en apprenaient aussi, sur la « new thing », sur le « free » ». (Davis, Troupe, 2007 : 291)

C'est principalement chez Ornette Coleman, qu'indirectement, Miles Davis trouvera matière à repenser le cadre de sa musique, même s'il se défend bien de lui donner trop de crédit et *a fortiori* de lui attribuer l'origine de ses concepts musicaux. Néanmoins, le fait qu'il fasse allégeance à son jeune batteur Tony Williams, en lui attribuant une large part de l'originalité du son de son groupe et qu'en parallèle, il reconnaisse le fort intérêt de ce dernier pour le groupe d'Ornette Coleman, permet de comprendre la circulation des concepts musicaux au sein de la scène jazz créative des années 1960. Cette circulation des concepts musicaux, et le mélange des musiciens issus de courants et de « familles » musicales distinctes peut conduire à des conflits et une nécessité d'ajustements réciproques, y compris à l'intérieur d'un même groupe. C'est le cas dans le groupe de Miles Davis avant la stabilisation du second quintette et l'arrivée du saxophoniste Wayne Shorter, une fois libéré de ses engagements avec les Jazz Messengers d'Art Blakey. En effet, le saxophoniste qui a précédé Miles Davis, George Coleman ne s'accorde pas au jeu tout en ruptures et prises de risques de Tony Williams, qui lui fait sentir, et évoque ce désaccord musical avec son leader :

> « Tony n'aimait pas George [*Coleman*] parce qu'il jouait tout presque parfaitement – Tony n'aimait pas les saxophonistes comme ça. Il aimait les musiciens qui faisaient des fautes, qui jouaient faux (*sic*). George jouait les accords. C'était une sacrée pointure. Tony voulait quelqu'un qui cherche des choses différentes, comme Ornette Coleman. Le groupe d'Ornette était son préféré. Il adorait aussi Coltrane. » (Davis, Troupe, 2007 : 286-287).

Réciproquement un musicien comme George Coleman, grand technicien, doté d'une grande maîtrise de l'improvisation sur l'harmonie (les accords) ne consent pas à intégrer pleinement cette esthétique mouvante de liberté contrôlée (*controlled freedom*) :

> « George [Coleman] se plaignait régulièrement de ce que Herbie, Tony ou Ron jouaient free en mon absence : ils ne voulaient pas jouer traditionnel en mon absence, et George les gênait. Il aurait pu le faire, mais il ne voulait pas. Un soir à San Francisco, il avait joué free, probablement pour prouver quelque chose à tout le monde, et Tony en avait pris plein la vue. » (*Ibid.*, 2007 : 287).

Miles Davis représente alors une forme de conciliateur pris dans un entre-deux mutant : à la fois garant de la tradition jazzistique, tenant les rênes du groupe et en même temps caméléon, infléchissant son style, le « modernisant » au contact de ses nouveaux musiciens. George Coleman finit par quitter le groupe, le rapport de force se situant du côté de Tony Williams et de la modernité en marche :

« Tony Williams n'avait jamais aimé sa manière de jouer [*à George Coleman*], et dans la direction que prenait le groupe, Tony était le pivot. »

Miles Davis lui aussi, tout en concédant son admiration pour le savoir faire de George Coleman (« c'était une sacrée pointure »), semble se ranger du côté d'une quête de la *transformation de soi* :

> « La façon dont je jouais avant leur arrivée dans mon groupe me tapait maintenant sur les nerfs. Comme une paire de chaussures qu'on adore : au bout d'un moment, il faut en changer. » (Davis, Troupe, 2007 : 295).

Sur le plan musical, Miles Davis laisse plus de place à l'improvisation dans cette formation d'où un rapprochement qui s'impose avec le groupe d'Ornette Coleman dont l'improvisation

occupe la plus grande part comparativement à la part d'écrit et la durée des thèmes, servant avant tout *d'introduction à l'improvisation*, ce qu'explicite Coleman lui-même, quand il dit des musiciens de jazz qu'ils envisagent de « détruire » et d'une certaine manière de déconstruire[1] ce qu'a mis en place le compositeur d'un thème. Miles Davis dans son entre-deux habile entre tradition/lyrisme d'un côté et de l'autre la modernité, une forme de rajeunissement de la musique, une forme d'avant-gardisme et de prise de risque conservera l'appui du piano, permettant ainsi de conserver une couleur modale à l'ensemble, et d'entretenir une atmosphère certes changeante et souvent emportée mais toujours avec une part de lyrisme. Miles Davis semble faire brièvement allusion à la théorie harmolodique d'Ornette Coleman quand il évoque les possibilités de suggérer l'emploi de plusieurs notes dans un contexte volontairement suspendu et indécis harmoniquement :

> « Mais j'ai découvert, après avoir bien prêté attention à certaines des choses qu'Ornette jouait ou disait – en particulier après l'arrivée de Tony [Williams] et en écoutant son discours sur Ornette –, que quand je jouais une note, j'en jouais en fait quatre environ, et que je transposais des solos de guitare à la trompette. ». (Davis, Troupe, 2007 : 295).

En outre, cette liberté d'intervention à égalité de chacun des musiciens, dans l'improvisation, à l'intérieur d'un espace modal, rend la musique rétive à la définition par des catégories, ce qui fait dire à Davis qu'il s'agit là d'un aspect positif au concept d'Ornette Coleman :

> « Ce *qu'il y avait de bien* chez Ornette Coleman, c'est que ses idées musicales et ses mélodies étaient indépendantes des styles et, par là, donnaient l'impression que vous créiez spontanément. » (Davis, Troupe, 2007 : 295).

[1] On peut parler de déconstruction chez Ornette Coleman, ce qui le rapproche du philosophe Jacques Derrida, père du concept de « déconstruction », auquel il répond le temps d'une interview, les deux ayant même collaboré sur scène pour une représentation unique ayant soulevé l'incompréhension du public, à la Vilette en 1997. ! Ornette Coleman: « (…) le musicien de jazz est probablement la seule personne pour laquelle le compositeur n'est pas un individu très intéressant, dans le sens où il préfère détruire ce que le compositeur écrit ou dit. » http://www.lesinrocks.com/1997/08/20/actualite/ornette-coleman-et-jacques-derrida-la-langue-de-lautre-11232142/ [en ligne] (consulté le 25 juin 2015). Ornette Coleman part du thème, dont il est lui-même, souvent le compositeur, pour s'en échapper aussi vite comme s'il cherchait à montrer ce que l'improvisation peut apporter que le thème ne peut pas en ou par lui-même.

La spontanéité est un des atouts de la musique d'Ornette Coleman qui redonne une fraîcheur à la forme du blues, en s'affranchissant du passage obligé sur les accords et en choisissant de les suggérer ou non en fonction du contexte du jeu en groupe et des interactions s'y produisant. La philosophie de Miles Davis, qui transparaît dans ce positionnement entre-deux, évoque l'accomplissement d'une synthèse moderne : de l'avant-garde et d'aspects « plus traditionnels », ce que l'on peut percevoir à la fois à l'écoute des disques et dans l'ambivalence et le compromis souvent habile qui ressort de ses discours, lui permettant au final d'affirmer son originalité. Ainsi, l'un des points commun du free-jazz avec l'approche de Miles Davis, c'est avant tout un goût pour l'innovation à travers une prise de risque. En revanche, si le musicien perd le contrôle suite à cette prise de risque, il connaît la désapprobation de Miles Davis comme quand ce dernier évoque sa rencontre avec Archie Shepp, qu'il accuse de ne pas savoir jouer (« C'était si affreux que j'ai quitté la scène », Davis, Troupe, 2007 : 287) ou quand il accuse Ornette Coleman de manquer de respect à ses pairs quand il se met à jouer de la trompette et du violon, sans s'être vraiment formé sur ces instruments :

> « Que lui – saxophoniste –, prenne une trompette et un violon et pense qu'il peut en jouer sans aucune formation, c'est un manque de respect envers tous ceux qui en jouent bien. Puis pontifier là-dessus alors qu'il ne sait pas de quoi il parle, ce n'est pas cool (…) si vous ne savez pas jouer de la trompette, c'est horrible (…) Si vous jouez une ballade, vous jouez une ballade. Mais Ornette, à la trompette, il en était incapable, il ne connaissait rien à l'instrument. Mais Ornette est cool ; si seulement il n'était pas si jaloux. » (*Ibid.*, 2007 : 267-268).

Toute l'ambigüité du rapport de Miles Davis à Ornette Coleman émane de cette dernière phrase, où Davis parle d'Ornette comme quelqu'un de « cool » mais « d'envieux », ou lorsqu'il répète ne pas aimer ce que lui et Don Cherry (cornettiste des formations de Coleman) font, tout en concédant :

« Ce qu'il [Ornette Coleman] a fait quelques années plus tard était bien, et je lui ai dit. Mais à leurs débuts, ce n'était que de la spontanéité, une façon de pratiquer une « forme libre », en rebondissant sur ce que les autres faisaient ». (Davis, Troupe, 2007 : 268).

On trouve donc un partage chez Miles Davis entre le souci et le soin apporté à la forme qui respecte les critères occidentaux de l'œuvre d'art, et une volonté farouche de se détacher du

conventionnel, du *déjà-dit*, pensant qu'une œuvre sans aspérité perd de sa force. Il n'est donc pas étonnant de trouver Miles Davis sur la même longueur d'onde que son batteur Tony Williams, en dépit de la jeunesse de ce dernier au moment de sa participation au groupe de Miles Davis :

> « Le groupe tournait autour de Tony, et Tony aimait que tout le monde joue un peu *out*. C'est pour ça qu'il tenait tant à Sam Rivers [*saxophoniste présent sur l'album* Miles in Tokyo (1969)*, qui a opéré la transition entre George Coleman et Wayne Shorter*]. Il aimait qu'un musicien cherche à atteindre des choses. Qu'il fasse des fautes, c'était pas grave, pourvu qu'il cherche, ne joue pas *straight* [*droit, de façon conventionnelle, « traditionnelle »*]. En ce sens, Tony et moi étions semblables. »

Miles Davis se trouve en quelque sorte à l'intersection entre le free-jazz, reconnu comme un genre autonome et spécifique du champ jazzistique et un jazz qui se veut à la pointe de la modernité, ouvert à de multiples éléments stylistiques mais qui trace sa voie en tant qu'expression dominante dans le champ jazzistique, ce qu'illustre plus que jamais la réussite de l'œuvre de Miles Davis à perdurer à travers les rééditions. Cet avant-gardisme souterrain, Miles Davis le préservera tout au long de son œuvre mais en allant aussi chercher du côté des musiques populaires, hors du champ jazzistique.

À partir du début des années 1970, c'est la musique funk qui sera pour lui une source d'inspiration cardinale, tout en s'appuyant sur l'héritage qu'avait laissé le « second quintette », en particulier chez les musiciens qui intégraient la formation de Miles Davis après cette période florissante :

> « Je ne voulais pas que l'on joue tout le temps complètement free, parce que dans ma tête, je me rapprochais d'un *groove* funk. Jack pouvait sacrément jouer dans le *groove*, mais il voulait aussi jouer un peu plus free, être un leader, faire les choses à sa façon. Il est donc parti. » (Davis, Troupe, 2007 : 341).

Le départ du batteur Jack DeJohnette, fin 1971, coïncide avec la fin d'une période pour Miles Davis, celle où il entend régénérer sa musique en allant chercher des musiciens qui n'appartiennent pas à la famille élargie des musiciens de jazz, mais plutôt à l'agrégat des musiques populaires proches du funk :

« Mais après que Gary Bartz, Keith [Jarrett] et Jack [DeJohnette] ont eu quitté mon groupe, j'ai choisi mes musiciens dans des groupes de funk, pas des groupes de jazz, puisque c'est dans ce sens que j'allais. Ces types ont été les derniers musiciens de jazz pur que j'ai eus jusqu'à aujourd'hui. » (Davis, Troupe : 341).

Cette vision du jazz portée *en avant*, Miles Davis la poursuivra jusqu'à son terme, à l'exception du concert à Montreux datant de 1991, qui, comme un symbole se situe après la période qui clôture le dernier chapitre de son autobiographie parue et présentée de son vivant en 1989. Quincy Troupe, l'écrivain et confident qui a participé à la rédaction de cette autobiographie se rappelle d'une dispute étant survenue suite à l'annonce de Miles Davis de ce projet de concert « rétrospective de sa carrière » (reprise des musiques issues des collaborations de Miles Davis avec Gil Evans, avec un grand ensemble dirigé par Quincy Jones, au festival de Montreux, en 1991) :

> « Au début Miles détesta l'idée. Il la rejeta en bloc et ne cessa de s'en plaindre auprès de moi. Il adorait Quincy [Jones] en tant que personne et voulait travailler avec lui sur quelque chose, MAIS sur un autre projet – un pour lequel ils créeraient une nouvelle musique. ». (Troupe 2009 : 123-124)

Miles Davis ayant finalement accepté de participer à ce concert-événement lors duquel, pour la première et unique fois, il allait reprendre des pièces issues de son ancien répertoire, arrangées pour l'occasion par Quincy Jones. La dispute et la colère de Miles Davis survint quand l'écrivain Quincy Troupe, au cours d'une conversation, rappela au trompettiste qu'il avait prétendu préférer mourir que de rejouer cette « vieille » musique. Mais c'est peut-être, précisément, parce que les forces de Miles Davis étaient déclinantes que ce dernier a probablement consenti à faire une entorse à sa ligne de conduite de *ne jamais se retourner*, en cherchant constamment à innover, à faire évoluer la musique, son répertoire et les concepts du jeu jazzistique :

> « Après sa mort, je commençai à penser qu'il se *savait* mourant, et que c'était peut-être pour ça qu'il était tellement en colère après moi le jour où je lui avis rappelé qu'il avait dit préférer mourir plutôt que de « jouer à nouveau cette musique du passé ». S'il se sentait mourir, peut-être avait-il pensé que j'y voyais clair dans son jeu. Je ne sais pas. Ce que je *sais*, c'est que la dernière fois que je l'ai vu, il avait semblé plus faible que jamais. » (*Ibid.*: 123-124)

Pour autant, doit-on parler de tentative de muséification pour un dernier concert alors que Miles Davis est quasi mourant et reprend de plein droit un répertoire qu'il a lui-même interprété au cours d'une carrière riche en accomplissements. Aujourd'hui, il est courant que sous la demande de certains grands festivals de jazz, se réunissent des « Supers groupe » – *All stars* – montés pour l'occasion, éphémères (souvent le temps d'une tournée des festivals estivaux et qui, la plupart du temps reprennent un répertoire précis, issu d'une période passée). On peut signaler à cet égard le *Tribute to Miles* qui s'est produit à l'été 2011, sous la direction du bassiste Marcus Miller [1] avec notamment les anciens membres du *second quintette*, Wayne Shorter, Herbie Hancock, et le jeune trompettiste virtuose Sean Jones. Cette *retromania*[2] qui touche le jazz, répond à une logique d'adaptation au marché et de mise à jour d'un héritage que contribue à faire reluire une tendance patrimoniale s'acoquinant avec la marchandisation de la musique. À travers la scène et les programmations des festivals, l'auditeur a alors la possibilité, de *revivre*, pour ainsi dire, à travers une recréation, ce dont il a pu entendre parler ou ce qu'il a pu écouter sur disque.

[1] Marcus Miller s'est notamment illustré au côté de Miles Davis au cours de la dernière période du trompettiste, comme producteur, compositeur, arrangeur et pour avoir joué quasiment de tous les instruments sur l'album *Tutu* (Warner Bros, 1986).

[2] « Retromania » le terme est du critique de Rock Simon Reynolds, qui en a fait le titre d'un de ses ouvrages (Reynolds, 2012).

CINQUIÈME PARTIE *:*

Le continuum de la tradition jazzistique : entre patrimonialisation et déconstructivisme

Digression sur la notion sémantique de « style » et ses conséquences dans une mise en discussion de la tradition musicale. Continuum perceptif et interprétatif du musicien à l'auditeur

La notion de style est centrale dans le jazz. Elle apparaît évidente autant pour l'amateur qui attend d'être séduit par une personnalité musicale, pour le musicien qui recherche à affirmer une voix, un style personnel que pour l'anthropologue qui cherche à montrer que l'affirmation stylistique est une donnée vitale dans l'existence même de la musique de jazz puisqu'elle qu'elle est liée à l'affirmation sociale du citoyen américain d'ascendance africaine, à sa volonté d'afficher la richesse d'une culture originale étant le fruit de ses conditions d'existence. Pour l'anthropologue, le style est souvent synonyme d'identité culturelle, de choix dans les modes de vie et modes d'expression forgés par la tradition d'une communauté. Ainsi, cette notion, ce mode d'expression particulier se rattache à une communauté liée par une idée commune du vivre ensemble, éthique commune structurée par des règles/lois pour cette communauté. Le style découle de la culture pourrait-on dire. Il est la réalisation rendue visible par l'action, des fondements culturels qui cimentent la communauté. Le style rend concret des manières de penser intériorisées et admises par le groupe. En particulier, on a coutume d'évoquer, dans le langage courant, le style vestimentaire de quelqu'un, et plus généralement encore, le style de vie d'une personne (pour affirmer sa désapprobation notamment, exemple : « je n'aime pas son style de vie »). En ce qui concerne la musique, on parle de style de musique (comme synonyme des termes de « genres » ou de « courants musicaux ») et aussi du style particulier d'un musicien à l'intérieur même d'un courant musical donné (exemple : « ce musicien a vraiment un style unique, j'aime son style etc. »), qui définit par le langage, de manière parfois floue, l'identité particulière d'un musicien et son caractère reconnaissable, ce qui le distingue des autres, tout en recelant une irréductible part d'indicible. Il est vrai que chercher à décrire de manière précise et concise le style d'un musicien dans ses particularités même n'est pas toujours aisé, d'où l'emploi de cette formule rhétorique du « style » qui permet d'éviter de rentrer tout de suite dans une myriade de détails. C'est tout le travail de la presse musicale, qu'elle soit généraliste ou spécialisée, qui doit décrire au plus juste les concerts, une musique naissant dans l'instant mais qui possède nécessairement des points commun avec des formes traditionnelles et des événements passés. C'est pourquoi les critiques musicaux, les journalistes et les musiciens eux-mêmes

contribuent à fonder un répertoire de formules et d'expressions permettant de discuter de la musique, de la décrire avec acuité ou dans un registre plus badin, *juste* pour avoir de quoi alimenter une conversation sociale et faire bonne figure socialement comme l'a bien montré Erving Goffman pour ce type de situation (nécessité de ne pas perdre la face). Goffman a forgé le concept de « ressources sûres »[1] pour évoquer le stock de sujets disponibles pour éviter la gêne lorsque deux personnes qui n'ont pour ainsi dire *rien à se dire* puissent se croiser en évitant qu'une gêne ne s'installe (*parler de la pluie* ou du *beau temps* constituent en quelque sorte des « ressources sûres » immuables dans nos sociétés). Parler de musique s'avère être un sujet plus pointu et aujourd'hui immensément vaste ; le fait de débiter des clichés ou des choses trop générales pourrait faire passer le locuteur pour un inculte voire un prétentieux aux connaissances très réduites, si ce qu'il dit manque de précision et de conviction. Cependant, comme nous le précise Goffman, l'acquisition progressive d'un savoir faire et d'une expérience de ce genre de situations, permet de s'en tirer à bon compte, sans pour autant être un expert du champ musical. Dans ce type de discussions, pour peu que la personne qui parle de musique y trouve un peu d'intérêt et mobilise quelques ficelles spécifiques à ce type de « commérage musical », elle a toute ses chances de *préserver la face*. En effet, même sans être musicien soi-même, ou un critique averti, journaliste ou ni même amateur passionné, il est possible de relever le défi de la conversation musicale.

L'émergence d'artistes féminines au sein de la tradition du jazz. Une ébauche d'état des lieux

Une musique qui continue d'exister après plus d'un siècle d'existence, toujours sous le même vocable simpliste – mais lisible[2] et globalement fédérateur – de jazz, voit se produire des musiciens de générations différentes qui se croisent souvent au sein d'un même festival.

[1] Le linguiste Roman Jakobson évoque lui ce qu'il nomme la « fonction phatique » du langage qui revient à *s'assurer que la communication passe bien* entre deux interlocuteurs (prise de contact, maintien du contact), par opposition à la transmission d'une information.

[2] Cela peut prêter à sourire : le terme « Jazz » a aussi été utlisé comme nom d'un modèle de voiture d'un constructeur japonais – le Japon, pays jazzophile s'il en est, compte tenu du nombre d'amateurs très nombreux – distribué sous ce nom en Europe seulement. La « marque » jazz a gagné en respectabilité jusqu'à s'afficher sur la ferraille d'une petite automobile passe-partout. Le nom évoque une forme de *fluidité* associée à l'objet qu'il

Il est notable de remarquer que l'immense majorité des pionniers de l'époque swing, telle qu'on la caractérise dans la plupart des histoires du jazz (musiciens actifs durant les années 1930-1940) sont aujourd'hui disparus, tout comme le sont aujourd'hui la plupart des *be-boppers* (musiciens actifs durant les années 1940-1950) et *Hard Boppers* (année 1950-1960 et au-delà, on parle de *post*-bop parfois) et les premiers pionniers de formes plus libre (free-bop, free jazz ou *New Thing :* années 1960 et au-delà). À cet état de fait naturel, d'un renouvellement des musiciens à la pointe d'un mouvement musical, il faut aussi relever l'hécatombe de musiciens avant la quarantaine, suite à une santé dégradée par un mode de vie auquel participait la consommation de drogues (héroïne notamment), à l'instar de la figure tutélaire du Be Bop Charlie « Yardbird » Parker (1920-1955), ce dernier étant parvenu, avec le concours de ses pairs certes, à ancrer le jazz dans la modernité, en dépit d'une « carrière météorite ». Parmi, les musiciens qui peuvent prétendre à la considération ultime – aux yeux des amateurs et musiciens – de *légende vivante* ou du moins de *figure historique*, nous pouvons néanmoins citer un certains nombre de musiciens toujours plus ou moins actifs dans le circuit des festivals aux États-Unis et/ou en Europe. Cela nous amènera ensuite à réfléchir de façon critique, sur la place des femmes dans l'histoire en marche du jazz.

Ces figures historiques du jazz, actives jusqu'à récemment sont citées dans la liste ci-après, de façon subjective et non exhaustive, cette liste constituant simplement une borne-repère indicative (sur la base de mes documentations transversales, en tenant compte de l'œuvre discographique et la participation à des festivals etc.), utile pour penser l'histoire du jazz et ses développements actuels. La liste ainsi établie classe les musiciens par ordre d'année de naissance, du plus âgé au plus jeune (grosso modo le panel va de 89 ans à 69 ans). Je me suis limité aux instrumentistes plutôt qu'aux vocalistes en tant qu'ils reflétaient mieux une certaine représentativité de la tendance persistance à une forme de masculinité dans le jazz que nous aborderons ici, non sans donner quelques motifs d'espoir concrets, à travers des exemples de musiciennes (nombreuses) qui tendent à infléchir cette donnée. Ce panel est non exhaustif rassemble une part importante des musiciens se produisant encore assez régulièrement sur scène, qui ont d'ores et déjà marqué l'histoire du jazz moderne et des musiques apparentées

---

désigne, une forme de simplicité et d'accessibilité (la bienveillance et bonne humeur contagieuse d'un Louis Armstrong). Mais cela dénote aussi une forme d'affadissement, d'éloignement et d'oubli du contexte ayant prévalu à l'utilisation progressive du terme. Cela autorise aujourd'hui la récupération du terme vidé de son contenu, devenu un emblème passe partout, à l'image de certains grands festivals comme Montreux où de grandes stars de la pop se croisent et viennent faire leur tour de chant dans un festival estampillé « Jazz », le terme étant devenu, finalement, une marque comme une autre.

(musiques *free* : musiques d'avant-garde et musiques improvisées). Bien entendu, cette liste est amenée à se réduire malheureusement au gré des décès ou du retrait de la scène jazzistique de l'un ou de l'autre musicien (à l'instar d'Ornette Coleman décédé en 2015). J'ai veillé à établir cette liste en y insérant des musiciens américains bien sûr mais aussi quelques musiciens européens majeurs :

Jimmy Heath (né en 1926), Lee Konitz, Martial Solal (nés en 1927), Jimmy Cobb, Benny Golson (nés en 1929), Sonny Rollins, Ahmad Jamal (nés en 1930), Wayne Shorter (né en 1933), Albert « Tootie » Heath, George Coleman (nés en 1935), Carla Bley (née en 1936) Archie Shepp, Ron Carter (nés en 1937), McCoy Tyner (né en 1938), Eddie Henderson, Roscoe Mitchell, Herbie Hancock, Billy Hart, Steve Swallow (nés en 1940), Peter Brotzmann, Bobby Hutcherson, Wadada Leo Smith (nés en 1941), Evan Parker (né en 1944), Anthony Braxton, Keith Jarrett (né en 1945), Tom Harrell (né en 1946).

À partir de cette liste, il est intéressant de s'intéresser à la trajectoire que dessine le jazz *à travers* ces grandes figures. Les musiciens présents dans cette liste, – bien que cette dernière soit subjective – par la juxtaposition même de leurs noms, racontent déjà d'une certaine manière la préfiguration de la diversité du jazz d'aujourd'hui. Cela signifie, entre autre, qu'il est possible de trouver aujourd'hui des héritiers plus ou moins directs à chacun de ces musiciens.

Le point important qui nous intéresse ici dans la construction de cette courte liste est l'absence notoire de femmes, à l'exception de Carla Bley, figure singulière qui se distingue, en plus de son travail au piano et à l'orgue, par son novateur travail de composition et d'orchestration. Il est important de préciser cette quasi-absence de « légendes vivantes féminines » tout en étant conscient que cela ne signifie aucunement une participation nulle pour les développements du jazz contemporain. Nous pouvons effectivement penser raisonnablement au vue des musiciennes *leadeuses* actives aujourd'hui en Europe et aux États-Unis, tous styles et toutes générations confondus (Mélissa Aldana, Sophie Alour, Chelsea Baratz, Airelle Besson, Terri Lyne Carrington[1], Anat Cohen, Alexandra Grimal, Mary Halvorson, Ingrid Jensen, Joelle Léandre, Ingrid Laubrock, Nicole Mitchell, Rene Rosnes, Maria Schneider pour la composition et la direction, Esperanza Spalding, la liste est

[1] Signalons le beau projet exclusivement féminin de la batteuse leadeuse Terri Lyne Carrington (qui a notamment joué avec Herbie Hancock), *The Mosaic Project* (Concord), 2011.

longue !) que le jazz sera plus féminin dans les années à venir, y compris dans les rangs des instrumentistes. Voici un souhait dont il s'agira d'observer la concrétisation sur le terrain (festivals, salles de concert, écoles de jazz etc.).

Cette faible représentation des femmes dans cette liste subjective et non exhaustive de figures historiques du jazz est néanmoins significative d'une sous-représentation des femmes dans la sphère professionnelle de l'élite jazzistique des cinquante dernières années. Cet état de fait énoncé, il semble qu'aujourd'hui, bien des musiciennes puissent être considérées comme des héritières affirmées de cette large liste de musiciens, sur l'ensemble des instruments représentés. Les femmes restent encore minoritaires à l'affiche des grands festivals (en dehors des chanteuses), néanmoins elles sont présentes de manière suffisamment notable pour rejeter l'idée d'une participation insignifiante des femmes dans le jazz. Il semble inévitable, avec l'augmentation croissante du nombre de musiciens professionnels, (comme on peut le constater en France), conséquence de l'attractivité des conservatoires et écoles associatives de jazz, d'assister à la croissance progressive du nombre de femmes dans le jazz.
De plus en plus de jeunes femmes qui brillent dans les institutions qui forment les futurs professionnels du jazz sont amenées à être entendues et appréciées à l'égale des hommes, et ainsi lancer leur carrière, fort d'une compétence attestée par les plus hautes instances. À cette assertion prospective, nous pouvons heureusement déjà donner quelques exemples significatifs des deux côtés de l'Atlantique.
Aux États-Unis, Melissa Aldana (né en 1988), encore peu connue en France a su s'imposer dans son parcours brillant comme une chef de file de la génération à venir. Lauréate de la prestigieuse compétition Internationale du « Thelonious Monk Institute », pour le saxophone, en septembre 2013, elle a su s'imposer devant une majorité de candidats de sexe masculin et un jury masculin composé de sommités du saxophone – dont deux d'entre eux figurent dans notre liste exposée ci-avant des *musiciens ayant marqués l'histoire du jazz tout en étant toujours en activité* (le doyen Jimmy Heath et Wayne Shorter). Grâce, à l'obtention de ce prix prestigieux, décroché au nez « et à la barbe » (si l'on ose le jeu de mot) d'un vaste panel international de saxophonistes tout sexes confondus, Melissa Aldana a obtenu un contrat avec la maison de disque californienne *Concord* Jazz qui permettra assurément à cette jeune artiste de la pourvoir d'une notoriété nécessaire à l'accès à des tournées dans de grands festivals et ainsi faire connaître sa musique et son jeu à un nombre de personnes plus vaste. Elle est la première femme a avoir remporté cette compétition, ce qu'elle juge certes important, tout en précisant dans des interviews que le genre a peu à voir avec le langage du jazz et de la

musique en général[1] – au niveau du discours musical lui-même et de sa portée universelle. En revanche, en termes de statut social dans la hiérarchie des professions du jazz, les musiciennes continuent, en tant que femme à éprouver des difficultés à se hisser à la pointe, en termes de visibilité et de reconnaissance[2]. En France, Airelle Besson, trompettiste, compositrice et chef d'orchestre, certes de dix ans plus âgée (née en 1978) que Melissa Aldana a connu un tournant décisif dans la reconnaissance de son travail en tant que « *jazzwomen* » en étant élue comme « musicienne de jazz de l'année 2014 », (tout sexe confondu bien sûr !). Il s'agit d'une remise de prix largement relayée dans la presse spécialisée française. Cette distinction émane de l'Académie du Jazz qui est une association française régie par la loi de 1901 qui récompense chaque année les acteurs du jazz en France sur scène et sur disque, avec différentes catégories qui récompensent à la fois les artistes français et étrangers (pour la catégorie du meilleur disque par exemple). La réussite d'Airelle Besson est d'autant plus remarquable, qu'elle s'impose sur un instrument rarement pratiqué par les femmes, la trompette [3].

---

[1] "*I understand that being from Chile, being young and being a woman makes me standout, but what I really want people to see is that jazz and music transcends gender and age. The most important thing is the quality of the music and what you feel when you hear it.*": traduction « synthétique » : « Je comprend qu'être une jeune femme venant du Chili me fait sortir du lot, mais je souhaiterais que les gens comprennent que le jazz et la musique transcendent l'âge et le genre. Le plus important est la qualité de la musique et ce que vous ressentez lorsque vous l'écoutez et la jouez », [en ligne] cf. site de la saxophoniste Melissa Aldana, http://www.melissaaldana.com/bio/, [consulté le 10 mai 2015].

[2] cf. Marie Buscatto, *Femmes du jazz: Musicalités, féminités*, marginalités, Ed. du C.N.R.S., 2007.

[3] Outre Airelle Besson, nous pouvons néanmoins citer quelques figures notableS de la trompette jazz parmi les femmes : la pionnière, également chanteuse Valaida Snow (1904-1956), Clora Bryant (née en 1927) qui a eu l'opportunité de jouer avec Charlie Parker, Laurie Frink (1951-2013), trompettiste des section des big bands de Benny Goodman, Maria Schneider et pédagogue révérée pour sa connaissance des rouages physiques du jeu à la trompette, mentor et protectrice du fleuron de la trompette jazz actuelle (Dave Douglas, Ambrose Akinmusire, Avishai Cohen etc.), la Canadienne Ingrid Jensen (né en 1966), l'Australienne Nadje Noordhuis (née en 1977) active sur la scène new-yorkaise, les jeunes Linda Briceño du Vénézuela (née en 1990) et l'Espagnole Andrea Motis (née en 1995), ces deux dernières dans un registre socialement plus « féminin » puisqu'elles alternent sur scène entre trompette (ou bugle) et chant. Ce très bref tour d'horizon, non exhaustif, du passé, présent et très probablement de l'avenir de la trompette-jazz au féminin nous montre une féminisation progressive d'un instrument encore essentiellement masculin, grâce à des personnalités fortes qui sont amenées à s'installer durablement. À l'instar, de la lauréate du concours de saxophone du Thelonious Monk, la chilienne Melissa Aldana, le circuit professionnel du jazz, de plus en plus issu de grandes écoles, pôles d'attraction comme la *Berklee College of Music de Boston* (dont est issue Aldana) s'internationalise en s'ouvrant aux jeunes musiciens d'Amérique centrale et du Sud, voire d'Océanie.

La musicienne Airelle Besson arrive à un moment où il n'est plus possible d'ignorer en France[1] et dans le monde la participation décisive des femmes aux développements actuels dans le jazz. Néanmoins, plusieurs années seront encore nécessaires pour rééquilibrer pour ainsi dire « les compteurs », dans le positionnement des référendums, classements et la place accordée aux femmes dans l'histoire en cours.

Rappel des origines de la tradition jazzistique, et postulat de départ pour la musique de jazz aux États-Unis

La cohabitation, dans le maelstrom contemporain, de diverses traditions jazzistiques, peut-être perçue comme autant de tentatives originales et conflictuelles de *musicalisations* du monde.

Le jazz fait partie des musiques s'étant développées vers le début du 20ème siècle aux États-Unis ; il porte en lui immanquablement les traces de la traite transatlantique, étant en grande partie un art musical issu de la communauté afro-américaine. Le jazz témoigne au cours de son histoire d'une volonté de dépassement de cet état de fait initial pour la communauté afro-américaine – d'une présence sur le sol américain en raison de la traite – par l'affirmation d'une expression artistique forte, à la validité incontestable, opérant dans l'activité musicale elle-même un travail de mémoire, voire une forme d'appel à la protestation et à la réparation, tentative de réparation pour soi (catharsis) à travers l'acte musical lui-même, une façon de conjurer l'oubli en musique.

Le jazz est probablement l'art musical qui synthétise le mieux la réalisation de la promesse d'un tout-monde[2] pacifié et pleinement conscient de l'histoire : de nombreuses œuvres du

[1] Airelle Besson n'est pas la seule musicienne de jazz très active et visible pour l'amateur qui suit régulièrement l'actualité du jazz au plan national. Sans même compter les vocalistes nettement majoritaires chez les femmes comme le montre Marie Buscatto (2007), citons Sophie Agnel, Sophie Allour, Carine Bonnefoy, Sophia Domancich, Alexandra Grimal, Sylvaine Helary, Hélène Labarrière, Géraldine Laurent, Joelle Léandre, Anne Paceo, Laura Perrudin, Eve Risser, Julie Saury etc. Toutes ces musiciennes ont participé à plusieurs dizaines d'enregistrements et se produisent régulièrement à des festivals, à défaut d'occuper régulièrement une place de « tête d'affiche » qu'elles mériteraient au regard de leurs talents.

[2] Le concept de « tout-monde » fait référence à la pensée d'Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Wole Soyinka ; on le retrouve notamment dans leur déclaration commune sur la traite négrière et l'esclavage (1998).

jazz, dans leur projet narratif, amènent l'auditeur à s'interroger directement sur l'origine afro-américaine de la musique, comme c'est le cas pour la Suite de Duke Ellington *Black Brown and Beige*, et plus tard dans celle de Wynton Marsalis, *Blood on the field* ou encore dans l'album de Wadada Leo Smith *Ten Freedom Summers* pour ne citer que quelques unes des œuvres que nous aborderons dans cette grande partie sur la tradition jazzistique comme continuum. À travers certaines œuvres de jazz, apparaissent également des possibilités de « dialogue » et d'échanges harmonieux entre différentes cultures. Le maelstrom contemporain du jazz évoque la diversité de ces tentatives de musicalisation du monde, dans un important travail de mémoire. La spécificité du musical est de faire place à une expression sonore non verbale – le plus souvent – qui pallie en quelque sorte l'incapacité à dire : l'indicible, l'ineffable, ce qui ne peut être exprimé autrement que par des sons et dont parle le philosophe Vladimir Jankélévitch[1].

La tradition du jazz et sa réception, notamment en Europe, ont généré une littérature analytique abondante autour du jazz et de la dialectique entre *tradition* et *modernité*, entre *continuités* et *ruptures* comme l'évoque la querelle des anciens et des modernes au sein de la critique journalistique française du jazz, dans les années 1940 (à la fin des années 1940, Hugues Panassié et les « traditionnalistes » *s'opposaient* aux « modernistes » : Charles Delaunay, le musicologue et compositeur André Hodeir ainsi que Boris Vian). L'anthropologie nous invite à saisir le jazz ou *les* jazz, comme un continuum qui ne procède pas tant par ruptures et par un détachement définitif de prétendues scories liées à son origine, mais par une évolution qui porte en elle des éléments de sa mémoire, comme un miroir de sa propre histoire.

Dès ses origines, le jazz témoigne d'une adaptation musicale des communautés afro-américaine, créoles, et communautés d'ascendance européenne à cette situation propre au nouveau monde : l'implantation de communautés diverses, dont la communauté afro-américaine, en raison du drame de la traite transatlantique.

À la Nouvelle Orléans, les influences espagnoles – l'Espagne ayant un temps repris la ville à la France –, française (la France par Bonaparte, a finalement revendu la ville avec la Louisiane aux États-Unis en 1803) ainsi qu'amérindiennes et africaines – par le biais des esclaves déracinés – produisent paradoxalement un terreau favorable au développement d'expressions musicales variées qui allaient se cristalliser dans l'essor du jazz naissant. Ironiquement, nous pouvons nous rappeler que les origines floues du nom onomatopéique *jazz* proviennent

[1] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Points, 1961 [2015].

probablement des bas-fonds de story ville (les *jazz-belles*, désignant des prostituées dans certains argots de la Nouvelle Orléans).

Le jazz est le fruit d'une inventivité et tentative *coûte que coûte* de s'exprimer par la musique, avec les éléments disparates repris à leur compte par les différentes communautés de la Nouvelle Orléans.

Les chants de travail dans les plantations : « work song » demeurent le chainon principal entre la tradition africaine en partie décimée par les pertes humaines du voyage transatlantique, la dispersion des familles et l'interdiction d'utiliser des artéfacts personnels comme les instruments de percussion et le tambour. Les ancêtres musicaux du jazz, musique originale et authentiquement américaine, reposent sur ce déni initial d'une citoyenneté et d'une humanité pleine et entière pour les populations d'origines africaines. Les dispositions, du travail forcé dans les plantations concourent à l'effacement, à l'amoindrissement des éléments musicaux des traditions africaines et à la nécessité d'innovation et d'adaptation, même si des anthropologues comme Herskovits (1895-1963) voient dans les pratiques culturelles afro-américaines des « survivances » de la tradition proprement africaine. L'abolition de l'esclavage intervient finalement en 1865 avec la proclamation du 13ème amendement de la constitution fédérale. Au niveau de la pratique musicale, les populations d'origine africaines soumises à l'esclavage sont parfois utilisées avant l'abolition, pour divertir les maîtres par leurs danses et leurs chants. On leur inculque notamment des chants religieux, voire dans certains cas les rudiments de la pratique d'un instrument. À la Nouvelle Orléans, chaque communauté développe ses activités musicales selon un certain nombre de normes sociales plus ou moins étanches. On assiste progressivement à des musiques de salons dans les milieux créoles qui utilisent notamment des airs traditionnels venus d'Europe et des rythmes de danses comme le menuet, avec une instrumentation traditionnellement associée à ce type de danse (piano, violon).

Sous l'essor de compositeurs comme le pianiste Scott Joplin, se développe le ragtime entre la fin du 19ème siècle et le début du 20ème siècle : un style pianistique qui introduit une division du temps basé sur la syncope, (style qui sera ensuite adapté et assoupli par le jazz).

De plus, la culture africaine trouve son adaptation dans les rituels religieux des églises américaines, dans l'engagement et l'intensité musicale au cours des cultes religieux, donnant lieu à un rapport au chant basé sur le collectif et le principe de l'appel/ réponse, comme dans les chants de travail (*work songs*). La communauté afro-américaine développera alors la pratique du chant à travers les *spirituals*, chants et hymnes religieux (entre le début et le milieu du 17ème siècle) qui donneront naissance au genre des *gospels songs* (répertoire original

créée entre le début et le milieu du 20ème siècle). À la fin du 19ème siècle, le Blues rural se développe comme une expression vocale américaine traduisant un mélange de sentiments, de désillusion et d'espoir chez les afro-américains. On décèle aussi une parenté du Blues avec les chants des populations amérindiennes et les chants de Cowboy des migrants européens – qui allaient enfanter la *country* et dans les années 1960, influencer la *folk Song* –, recueillis par l'ethnomusicologue Alan Lomax dès le début du 20ème siècle. La particularité du blues est qu'il oscille entre le sentiment du mal-être et une forme d'exaltation dans et par le jeu, permettant de transformer ce sentiment diffus en une expression musicale devenue quasi universelle aujourd'hui tant elle a trouvé un écho dans l'ensemble des musiques populaires à travers le monde.

Le compositeur et musicien afro-américain William Christopher Handy (1873-1958), natif du Sud des États-Unis en Alabama, – compositeur du *St Louis Blues* qui a été rendu célèbre par l'interprétation de Louis Armstrong –, est un de ceux qui ont permis de populariser cette expression musicale du blues en en faisant un style d'écriture sur lequel il bâtira son succès. Pour ce faire, WC Handy créera sa propre boîte d'édition afin de pouvoir diffuser largement toutes ses œuvres en support partition. Les morceaux de WC Handy qui utilisent souvent le nom blues sans nécessairement s'appuyer sur une forme en 12 mesures stricte (comme dans le blues formalisé dans le jazz) sont interprétés non plus par un chanteur solitaire comme dans le blues rural mais par des orchestres. La forme de ces « blues » se précise et se stabilise, en cherchant à conserver le pouvoir émotionnel et la vocalité dans le son des instruments.

Il faut aussi rappeler le phénomène des *Minstrels* auquel prit par WC Handy peu après 1900. Les *minstrels show*[1], que l'on peut traduire littéralement par *spectacles de ménestrels* sont apparus vers 1820 environ, avec des acteurs blancs qui se noircissaient le visage. Mais après la guerre de sécessions[2], des musiciens noirs reprennent à leur compte les codes du *minstrels*, estimant avoir un intérêt à participer ainsi au monde du spectacle naissant de l'*entertainment* américain, mais contribuant ainsi à renforcer les stéréotypes « positifs » ou « négatifs » sur les populations d'origines africaines. Parmi ces stéréotypes qui plaisaient aux franges racistes et conservatrices de l'Amérique blanche on peut relever : l'aptitude des populations noires à la danse, au chant ; une attitude empreinte d'un « naturel » joyeux, naïveté voire stupidité, tous ces traits de caractères étant mis en avant dans des numéros comiques. Certaines troupes

[1] Voir sur cette question le chapitre 3 de l'ouvrage *Le Jazz et l'Occident* de Christian Béthune, « Minstrelsy » (*in* Béthune, 2008, 77-93)

[2] Le conflit de la guerre de sécession s'étend de 1861 à 1865.

noires de *Blackface* – autre nom des *Minstrels*, littéralement les *visages noirs* – mettaient en avant, de part leur origines raciales, l' « authenticité » (factice et fallacieuse) de ce répertoire bricolé.

C'est dans ce terreau hybride, complexe et ambivalent que s'édifie néanmoins la structure du monde du spectacle qui prend forme au début du XXème siècle. La ségrégation apparaît d'abord intégrée à l'économie des relations qui réglemente les usages du spectacle vivant. L'essor du disque n'y fera pas exception, ce secteur se mettant en place de manière ségrégué avec l'apparition des catégories des *race records*, disques où figurent des interprètes noirs, destinés au public afro-américain. Cette diffusion s'étendra rapidement bien au-delà du cercle communautaire afro-américain, permettant au blues et au jazz de s'engouffrer dans la société américaine, notamment via les enregistrements du *Jazz Band* de King Oliver et des *Hot Five et Hot Seven* de Louis Armstrong enregistrés pour le label OKeh – cette maison de disque s'étant lancée dans cette « aventure » des *race records* à partir de l'enregistrement *Crazy Blues* de Mamie Smith qui généra un succès d'un million d'exemplaires vendus. (Daniel Nevers, « OKeh », *in* Carles, Clergeat, Comolli, 2011 : 944). Les *race records* comme les spectacles des *Minstrels* préfigurent la manière avec laquelle va se développer le jazz, « en contrebande », en dépit des étiquettes qu'on lui accole, ce que démontrera aussi Duke Ellington tout au long de sa carrière en débordant des étiquettes (raciales, ethniques : pensons au style *jungle*) qu'on lui assigne et qu'il accepte provisoirement le temps de parvenir à s'en défaire *par sa musique*.

Le courant dominant du jazz, ce qu'on appelle allusivement et rapidement le jazz-*mainstream* ou *straight ahead* Jazz, – en tant qu'il se réfère majoritairement aux codes musicaux spécifiques au jazz (swing, *walking bass*, forme et couleur du blues, instrumentation acoustique etc.) – s'est toujours nourri des marges. En parallèle, l'avant-garde et ses musiciens se nourrissent de la tradition et de son continuum pour poser un regard renouvelé sur le monde musical et social qui les entoure. Nous allons donc, à rebours de l'historiographie la plus courante, nous interroger sur l'existence et les fondements d'une tradition des avant-gardes.

Une tradition des avant-gardes ? Place de l'avant-garde dans la tradition : entre patrimonialisation et déconstructivisme

Cette réflexion revient d'abord à s'interroger sur la construction du propos musical des musiciens placés dans l'avant-garde, et le rapport au courant « principal » si tant est qu'il soit aisément possible de poser une frontière entre les deux pratiques et *a fortiori* les deux *traditions*. L'opposition entre *tradition* et *avant-garde* repose sur une dialectique clivante qui réduit les possibilités de compréhension du jazz, dans sa modernité, telle qu'elle s'affirme vers la fin des années 1970. Un musicien de jazz appartiendrait donc *au mieux* à une de ces deux catégories jazzistiques à l'exclusion de l'autre. Autrement dit, un musicien peut être l'un (un musicien « *mainstream* ») ou l'autre (un musicien d' « *avant-garde* »). J'ai utilisé l'expression « au mieux » l'un ou l'autre, car il est possible que la compréhension de la situation soit rendue plus complexe encore par le fait qu'un musicien d'avant-garde puisse outrepasser le champ jazzistique. Ce débordement peut-être délibéré par le refus de l'étiquette de « *jazz(wo)man* », à l'instar du compositeur et improvisateur Wadada Leo Smith, trompettiste lié à l'A.A.C.M.[1] qui a inventé sa propre matrice musicale, l'*Ankhrasmation* qui mêle de façon singulière improvisation et écriture (avec souvent l'usage de notations graphiques, proches des partitions élaborées par Anthony Braxton – autre figure d'une « *Great Black Music* érudite » qui intègre improvisation et écriture dans un même *geste savant* – ou des compositeurs de musiques contemporaines). D'autres musiciens ont eux pu souffrir d'être, pour ainsi dire excommuniés du champ jazzistique à leur insu, (par les critiques ou d'autres musiciens défenseurs d'une identité stable et inaliénable), alors même que leur œuvre entend rendre hommage à certains musiciens appartenant sans contestation au jazz, les laissant en conséquence dans un *no man's land* esthétique. Patrick Williams dans son article passionné et passionnant sur David Murray rappelle d'abord un certain nombre d'idées communes sur le free-jazz, ce qu'il appelle des « on dit » et qui constituent des points de départ pertinents à sa réflexion sur la place du free-jazz, au sein de la *tradition*. Rajoutons pour notre part dans ces « on dit » que l'avant-garde jazzistique peut grossièrement

[1] A.A.C.M. : *Association for the Advancement of Creative Musicians* : Coopérative musicale de Chicago, fondée en 1965, à l'initiative du pianiste Muhal Richard Abrams, défendant l'idée de la promotion d'une *Great Black Music*, qui engloberait tout le spectre des musiques de la dispora noire *d'avant la traite transatlantique* jusqu'au jazz du *temps présent* (Voir Lewis (2009) et Pierrepont (2015) pour un ouvrage en langue française).

s'assimiler à l'agrégat du free jazz, qui se décline sous de multiples formes depuis la fin des années 1940 et les premiers travaux de Lennie Tristano[1] et plus tard à la fin des années 1950 avec Ornette Coleman. D'un point de vue anthropologique, on peut considérer, – en analogie avec la pensée de Thomas Kuhn sur l'émergence de révolutions scientifique qui viennent bouleverser l'ordre établi (Kuhn, 2008) – que tout artiste qui amène dans son discours une nouveauté, une innovation d'une ampleur et d'une solidité telle – à l'instar de Louis Armstrong, de Charlie Parker – qu'elle emmène dans son sillage toute une génération de musiciens, risque fort, au départ, d'être considéré comme appartenant à l'avant-garde. Néanmoins, par la stabilité à laquelle le free jazz se voit assigné les attributs de *radicalisme*, de *ruptures*, de *création*, d'*expérimentation* et d'*engagement* (artistique et politique), il semble s'insérer naturellement dans une définition (durable) d'une avant-garde musicale. L'un des « on dit » présenté par Patrick Williams concerne le free-jazz comme impasse pour le jazz, en raison de son refus de l'écriture au profit de l'improvisation (spontanée mais désorganisée pourrait-on rajouter en grossissant quelque peu le trait). Le free-jazz aurait donc conclut l'histoire du jazz par un « crash » dû à l'abandon des ressources de l'écriture, si l'on s'attache à cette vision du *free* comme « erreur historique » (2010 : 208). Cette idée peut-être aisément contredite, ne serait-ce qu'en s'intéressant au corpus fourni de mélodies composées par Ornette Coleman. Le travail de Coltrane, en outre, même dans ses composantes les plus *free* vers la fin de sa vie sous-entend toujours une organisation de la forme, des rôles confiés au différents musiciens pour permettre à la forme de se développer *à travers* le jeu improvisé. Improvisation et écriture se mêlent donc aussi de manière subtile dans le free-jazz, dans un dosage propre à chaque musicien et au concept musical développé spécifiquement dans le cadre du groupe. Le deuxième point de « on-dit » soulevé par P. Williams à l'endroit du free-jazz concerne une sorte de révolution copernicienne du jazz qu'a promu le *free*, en infléchissant des barrières stylistiques jusqu'à les faire tomber progressivement en dépit du fracas produit : à partir du *free*, le jazz ouvre *son* champ des possibles et en conséquence cela lui permettra de s'ouvrir à d'autres genres musicaux, de se désenclaver de son appartenance « raciale » sans que cela soit contradictoire de la revendication d'une négritude, d'une *Blackness* et d'une réappropriation de la culture afro-américaine comme valeur positive, comme expression originale et noble. Le jazz n'est plus contraint d'*être* et de *faire* ce que le

[1] On trouve les premières expérimentations *free* de Lennie Tristano avec des pièces intitulées *Intuition* et *Digression* sur le disque enregistré en 1949, *Crosscurrents* (Capitol), bien avant les premiers témoignages discographiques d'Ornette Coleman.

monde du spectacle musical américain attend de lui. Le jazz, à partir du *free-jazz*, peut « brandir » ses origines africaines par l'utilisation d'un instrumentarium de percussions traditionnelles. *L'Art Ensemble of Chicago* issu de l'A.A.C.M. dont certains musiciens se maquillent le visage afin de se parer de masques africains utilisent ainsi sur scène une myriade de percussions traditionnelles. Mais en parallèle, un musicien de l'Art Ensemble comme Roscoe Mitchell, utilise aussi toute la gamme des saxophones, du plus petit au plus grand, tout comme Anthony Braxton. Ces deux musiciens se rapprochent également – outre leur proximité avec l'A.A.C.M. et la scène créative de Chicago – par leur dimension de compositeur, leur capacité à inventer des dispositifs d'écriture savants pour lesquels se dérobe l'interprétation d'une partition traditionnelle. L'improvisation est donc mobilisée, mais le terme d'improvisation est bien trop vague et large ici pour définir la conception spécifique à chaque procédé de composition. Cette conception de la *Great Black Music* intègre donc des procédés proches de la musique contemporaine tout en revendiquant une originalité et une indépendance propre à la communauté musicale afro-américaine.

Cette proposition alternative qui reconnaît la possibilité du mélange entre l'écriture et l'improvisation y compris dans le free-jazz trouvera un écho dans l'œuvre pléthorique de David Murray. L'originalité de ce musicien ne réside pas uniquement dans l'incapacité pour ces auditeurs, même les plus fidèles et érudits comme P. Williams – qui le reconnaît lui-même dans son texte – à dénombrer la totalité de ses projets et apparitions discographiques. En effet, pour Williams, David Murray réussi le « pari » de « prendre en compte le free et en même temps rester dans le jazz » (Williams, 2010: 209). Cette affirmation dument argumentée que nous allons décrire, n'empêche pas et n'empêchera pas bien sûr de voir certains « entrepreneurs de morale » – empruntant par là ce concept à Erving Goffman – ranger, sans sourciller, David Murray dans une avant-garde qui rendrait suspecte voire impossible son appartenance au jazz, encore que par divers éléments – et au premier chef sa sonorité *hawkinienne*[1] – David Murray se prémunit mieux que la plupart des musiciens à l'anathème du rejet de la tradition. Le parcours de Murray illustre une évolution notable d'un engagement dans le free-jazz pris comme identité stylistique première à une intégration cohérente et harmonieuse, – on peut oser le mot –, du free-jazz à la tradition du jazz dans son entier, comme nous l'explicite Patrick Williams :

[1] « Il est lui-même, toujours, mais dans sa voix l'écho de ceux qu'il honore a pénétré » (Williams, 2010 : 209), c'est particulièrement le cas pour Coleman Hawkins dont l'écho se fait nettement sentir dans la sonorité de David Murray.

> « Il [*David Murray*] ne se contente pas d'affirmer, comme dans ses premiers mois new-yorkais « le free est le présent du jazz », mais « le présent du jazz, c'est tout le jazz » (Williams, 2010 : 209)

Le musicien de jazz chemine alors dans un temps présent régi par une circularité de la tradition où : « elle [*la tradition*] appartient aux musiciens qui inventent le jazz aujourd'hui et dans le même mouvement ces musiciens lui appartiennent. » (*Ibid.*). David Murray amende en quelque sorte le débat sur la modernité du jazz, dans le sens où pour lui « toutes les composantes de cette histoire qu'est le jazz sont à tout moment prêtes à devenir contemporaines » (*Ibid.*). Patrick Williams cite Charles Mingus comme l'un des premiers à avoir démontré farouchement la compatibilité de l'innovation avec la tradition et en quoi « (…) une démarche visant à illustrer la tradition peut très bien être novatrice » (*Ibid.*). Cela nous semble particulièrement pertinent puisque Mingus, dans *Blues & Roots* (1959) invoque la figure de Jelly Roll Morton, pianiste et leader de groupe novateur des débuts du jazz, sur *My Jelly Roll Soul*. Cette composition de Mingus se mêle de façon cohérente avec le reste de l'album, se fondant dans un son de groupe, pleinement *mingusien*. Mingus affirme donc avec force cette propension à créer sans se détourner des pionniers qui sont autant d'innovateurs passés, en considérant que la fidélité à l'idiome du jazz, passe certes par une inspiration puisée chez de glorieux anciens mais sans chercher à « reproduire à la lettre le discours » de l'autre (*Ibid.*).

Esquisse de portrait du continuum de la tradition jazzistique : à travers *Charles Mingus*, *Miles Davis* et *Wynton Marsalis*

Nous pouvons aussi entrevoir des ponts entre Miles Davis et Mingus[1] dans cette façon de se fondre dans la tradition tout d'abord (l'apprentissage du bop à proximité des maîtres Parker et

[1] Les deux se côtoieront d'ailleurs à la fin des années 1940, témoignant l'un pour l'autre d'un respect profond : « À peu près à la même époque [vers 1946], j'ai fait une apparition sur un disque avec Mingus, *« Baron Mingus and his Symphonic Airs* ». Mingus était un type brillant et cinglé. » (Davis, Troupe, 2007: 96). Par ailleurs le titre éphémère de « Baron » que s'attribua Mingus, est, on peut le penser, un clin d'œil au titre d'un de ses grands

Gillespie pour Davis comme pour Mingus), puis de s'affirmer en *leader* et de définir une esthétique propre à son orchestre. Cependant Mingus se distingue de Miles Davis sur son intégration d'éléments plus anciens, rendus « modernes » par le simple fait que ceux-ci participent à son esthétique orchestrale globale. Chez Mingus *tradition* et *modernité* s'interpénètrent : l'ancien subsiste dans le moderne, là où Miles Davis procède plutôt en supplantant les modèles antérieurs, ne laissant pour ainsi dire de place *qu'à la modernité*. Pour illustrer ce propos, nous nous devons d'évoquer la modernité/ nouveauté qu'a introduite Miles Davis dans la sonorité de la trompette jazz. Au niveau du son, schématiquement, tout ce qui précède Miles Davis vient de Louis Armstrong, avait coutume de répéter son ami Gil Evans, comme pour évoquer cet avant/après Miles Davis et cette modernité nouvelle dans l'empreinte sonore. Mingus pour sa part, dans la continuité d'Ellington mobilise plusieurs instruments à vents dans son orchestre (saxophones en premier lieu, trombone et trompette parfois) en vue d'apporter une palette timbrale riche et colorée, permettant de personnaliser la musique. En même temps, il assoit son engagement (social, culturel et politique) par ce geste musical et sonore : en recourant aux effets expressionnistes déjà en usage au début du jazz (*growl*) et modes de jeu collectifs et polyphoniques issues des premiers ensembles de jazz de la Nouvelle Orléans voire des fanfares de cuivres déambulatoires. Charles Mingus fait cohabiter la tradition avec une modernité créative qui se manifeste justement par un retour réflexif sur la tradition à travers la composition (inspirée par exemple du personnage et de la musique de Jelly Roll Morton), et des dispositifs d'improvisation spécifiques à l'orchestre et à

---

modèles, le « duc » Duke Ellington, tout comme l'expression « *Symphonic Airs* », témoigne tôt de son intérêt pour les formes savantes et de sa conception d'une même exigence pour la musique de jazz et la musique classique (« symphonique »). « Mingus à qui l'on avait déconseillé d'apprendre le violoncelle et la musique classique lorsqu'il était plus jeune à cause de sa couleur de peau voyait les choses autrement. Pour lui les musiques noires ne se cantonnaient ni au funk, ni au free, mais devaient au contraire s'ouvrir à la tradition savante européenne : « il est temps que l'on dise à nos enfants qu'il peuvent aussi jouer du basson, du hautbois, du cor anglais et français, des percussions complètes, du violon, du violoncelle. » C'est ainsi que Mingus voulait lutter contre les préjugés raciaux. » (Propos de J. Glusman, à propos de l'album de Mingus, *Let my children hear music* (1972), in *Jazz Magazine*, mai 2013, Dossier spécial « 1960-2010 : 50 ans de musiques noires en 150 CD. Certains Blacks « Do what they wanna » (Traduction : « Certains blacks font ce qu'il sveulent », titre d'un morceau de *l'Art Ensemble of Chicago*, enregistré en 1970, extrait de l'album *« Certains Blacks »* (1970, Free America/Universal).

l'œuvre jouée[1]. Miles Davis dans sa sonorité de trompette s'est toujours refusé à intégrer une forme d'expressionnisme hérité du style *jungle*, propre à la section de trompettes de Duke Ellington qui maniait avec une grande finesse cet accessoire que les trompettistes apposent devant le pavillon, appelé « sourdine *plunger »* (parfois des accessoires comme un gobelet ou un chapeau sont utilisés pour obtenir ce type d'effet). Point de *growl*, de large vibrato *à la Louis Armstrong*, de notes « secouées » dans l'aigu sous formes de trilles comme dans les sections de big band chez Miles Davis. S'il utilise la sourdine, c'est avec le modèle Harmon, au lyrisme plus froid, brumeux, plus impressionniste. Tout au plus, peut-on distinguer sur des photos, au début de sa carrière, l'usage d'une sourdine bol[2] (Davis, Troupe, 2007 : 78[3]), « pour moins sonner comme Dizzy [Gillespie] » (*Ibid.* : 94), dans un premier élan pour s'émanciper de ses modèles. Miles Davis n'utilise jamais la sourdine *plunger* qui permet toute cette batterie d'effets expressionnistes : effets de *wouah-wouah*, (passage du son fermé au son plus ouvert par obstruction du pavillon), « grognements » etc. Il faudra attendre un revivalisme de la culture jazzistique *new orleans* avec Wynton Marsalis, – après un passage dans l'orchestre d'Art Blakey suivi d'une période paradoxalement très inspirée par le second quintette de Miles Davis[4]– pour réentendre une virtuosité dans l'usage de cette sourdine en dehors des big bands qui cultivaient cet héritage de la *swing era*. Wynton Marsalis à partir du début des années 1990, va envisager une synthèse jazzistique qui intègre au niveau du jeu instrumental et de l'écriture, des éléments de différentes périodes, en les réactivant à l'aune d'une réalisation technique dont l'exécution proche de la perfection constitue chez lui les atours de la modernité. Wynton Marsalis cherche ainsi à démontrer que l'usage ancien de tel effet sonore s'accompagne non d'une rusticité d'un geste naturel mais d'une virtuosité instrumentale que le musicien d'aujourd'hui se doit d'acquérir s'il veut s'approprier ce type de mode de jeu. C'est donc à la question de la respectabilité de l'art jazzistique que Wynton Marsalis donne une réponse tranchée : oui, depuis son origine, le jazz est une musique

[1] Voir Béthune (1988), en particulier l'analyse très détaillée faite par l'auteur de la genèse créative des mutations dans l'œuvre de Mingus, et du rapport entre improvisation et écriture (par exemple « 4. Évolution et mutations », 45-54).

[2] Sourdine bol : sourdine en forme de bol, qui permet d'adoucir le son de la trompette, d'amoindrir le côté brillant et cuivré, au profit d'un son plus moelleux.

[3] Miles Davis pris en photo en 1947 avec le groupe de Charlie Parker.

[4] Voir en particulier l'album de Herbie Hancock en Quartette, avec Wynton Marsalis à la trompette et la rythmique du « second Quintette de Miles Davis », Ron Carter à la basse et Tony Williams à la batterie (Herbie Hancock, *Quartet*, 1982, Columbia), et l'album en leader de Wynton Marsalis, au côté de son frère Branford Marsalis – en émule de Wayne Shorter –, *Black Codes (From the Underground),* 1985, (Columbia).

exigeante dont la couleur sonore, les effets, le phrasé, les arrangements et l'art de l'improvisation exigent dans l'interprétation, une science musicale acérée. Aujourd'hui des trompettistes de toutes obédiences jazzistiques[1] réutilisent la *plunger*, y compris dans un usage postmoderne qui inclus les traitements électroniques du son. Chez Miles Davis, de ce refus de la sourdine *plunger*, on peut déduire la volonté de s'affranchir du rôle de l'amuseur : par un son plus droit (peu de vibrato), il impose son autorité d'*artiste*, en évitant aussi les embellissements et ornements faciles.

Chez Mingus, la figure de leader et de compositeur outrepasse celle de l'instrumentiste, pourtant un des contrebassistes les plus solides et complet de l'histoire du jazz.[2] Comme Ellington, Mingus ne cherche pas à faire de sa musique la plateforme idéale pour endosser extensivement un rôle de soliste au sein de l'orchestre. Mais là où Ellington se caractérise par une élégante présence, toute en finesse, Mingus se singularise par une omniprésence de chef de meute, allant jusqu'à exhorter ses musiciens de sa voix emportée. Mingus, laissera d'ailleurs la contrebasse au profit du piano sur un certain nombre de disques[3]. Le chemin que

[1] On peut citer le trompettiste israélien Avishai Cohen (homonyme du contrebassiste de jazz, israélien également) qui au sein de son trio *Triveni*, purement acoustique : contrebasse, trompette, batterie (encore que quelques pédales d'effets viennent colorer l'album *Dark Nights* [2014]) fait un usage régulier, virtuose et joueur de la sourdine *plunger*, en réinvestissant cet héritage provenant plutôt du big band swing et des ensembles de Charles Mingus (une des référence de Cohen qui aime reprendre ses compositions : *Portrait* sur Triveni II (2012), *Good Bye Pork Pie Hat* sur Dark Nights) que des formations réduites. La formation minimale du trio, sans instrument harmonique est d'ailleurs une formule rare pour un trompettiste. Quelques exceptions parmi les trompettistes néanmoins se sont aventurées dans des formules aussi réduites : Dave Douglas au sein de son Tiny Bell Trio, ou en duo avec les pianistes Martial Solal ou Uri Caine, Clark Terry en compagnie du pianiste Oscar Peterson (qui a fait une série de disque en duo avec des trompettistes dont, outre Terry, Dizzy Gillespie, Harry « Sweets » Edison, Jon Faddis). En outre, Ornette Coleman et son quartette sans piano est l'une des références centrale dont s'inspire le trio *Triveni* jusqu'à insérer à son répertoire des compositions de Don Cherry (*Art Deco*) et d'Ornette Coleman (*Follow the sound*, *Music News*).

[2] Mingus a joué un temps avec Louis Armstrong, en 1943 (Voir discographie de Mingus en Sideman, *in* Béthune, 1988 : 207), événement loin d'être anecdotique dans la vie d'un musicien, puis a joué lors du fameux concert de Toronto avec le *All Star* composé de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell (en 1953), engagement qui a été précédé d'une longue et intense fréquentation et imprégnation à la musique de Charlie Parker, comme le rappelle Miles Davis : « Charlie Mingus adorait Bird. Je n'ai jamais vu personne aimer quelqu'un comme ça. Sauf peut-être Max Roach. Mais Mingus, putain, il venait voir et écouter Bird presque tous les soirs. Il n'en avait jamais assez. » (Davis, Troupe, 2007: 90)

[3] Voir la partie que Chrstian Béthune consacre exclusivement au Mingus pianiste : «11. Mingus et le piano » (Béthune, 1988 : 139-149). Mingus se fera parfois remplacer par un autre bassiste (Doug Watkins tient la

s'ouvre Mingus en tant que compositeur passe par un rapport décomplexé à la tradition qui évalue ses ressources pour les mobiliser dans une œuvre originale. C'est ainsi que les racines de la musique noire, le blues, voisinent avec des formes plus difficilement identifiables en raison de la spécificité du concept musical à l'oeuvre et de son degré d'abstraction plus fort :

> « Mingus manie le blues avec beaucoup de vigueur et de générosité en utilisant l'humour comme jamais (« Eat that chicken » et son clin d'œil à Fats Waller ou « Oh Lord don't let them drop that Atomic Bomb on Me »). Mais passant des racines de la musique noire à la déconcertante abstraction de « Passion of a Man », il renvoie dos à dos traditionalistes et avant-gardistes d'un coup de fouet jovial et rageur ! » (Lionel Eskenazi, à propos du disque de Mingus, Oh Yeah ! [1961][1])

La notion d'hommage chez David Murray

Chez David Murray, la confusion – mais Patrick Williams parle là d'une réjouissante incertitude ! – entre tradition et modernité intervient par l'entremêlement passionné et engagé d'aspects musicaux que l'histoire du jazz fait habituellement entendre à des périodes différentes :

> « Devant la collusion entre polyphonie néo-orléanaise et collective free, l'auditeur se demande : ''où est la tradition ? Où est la modernité ?'' Réjouissante incertitude ». (Williams, 2010 : 211).

La notion d'hommage apparaît centrale chez David Murray. Mais le terme paraît quelque peu vague, de nos jours où fleurissent les projets-hommages, ponctuellement montés pour des festivals et dont l'anthropologie du jazz peut être amenée à s'interroger sur la dose

---

contrebasse sur la moitié des morceaux de l'album *Tonight at noon*, 1961, Atlantic Records) lorsque lui-même endosse le rôle de pianiste. Charles Mingus ira jusqu'à enregistrer en solo sur cet instrument (*Mingus plays piano. Spontaneous compositions and improvisations*, 1963, Impulse!).

[1] in *Jazz Magazine*, mai 2013, Dossier spécial « 1960-2010 : 50 ans de musiques noires en 150 CD. Certains Blacks « Do what they wanna » [Traduction : « Certains blacks font ce qu'ils veulent », titre d'un morceau de *l'Art Ensemble of Chicago*, enregistré en 1970, extrait de l'album *« Certains Blacks »* (1970, Free America/Universal)].

d'opportunisme, et l'apport de ce type de projet pour la communauté jazzistique : avancées musicales, visées pédagogiques et historiques à l'endroit du public, vitrine culturelle et/ou commerciale ?

Deux traits permettent de démontrer la sincérité de l'hommage de David Murray à la tradition. D'une part, l'hommage que Murray rend à des tiers (musiciens, glorieux aînés) est touché par une forme de boulimie qui « mange » la tradition dans ses multiples recoins – pas uniquement les personnalités musicales les plus connues flattant le public pour sa connaissance du jazz. D'autre part, l'hommage de Murray est pour ainsi dire *permanent* et *continu* : il creuse la tradition en s'y attachant au plus intime, dans sa sonorité de saxophone :

> « Une histoire du saxophone ténor coule dans ses phrases. » (Williams, 2010 : 214).

David Murray n'oublie pas non plus l'importance que revêt pour lui le fait de s'être trouvé une vaste famille de musiciens, qu'il mobilise pour ces projets autant presque, qu'il ne répond à leurs sollicitations, étant prêt, nous dit Patrick Williams, « bien plus facilement que n'importe quel musicien, à passer du statut de leader à celui de sideman. » (*Ibid.* : 216).

La vision qui semble se dessiner dans l'œuvre de David Murray n'est pas celle d'une tradition recluse dans le passé. Elle n'est pas non plus un projet solitaire et une reconstitution d'un cadre qui nécessiterait l'ajout de figurants (les autres musiciens). La tradition n'est pas « revisitée » comme un élément extérieur, Murray en fait partie intégrante, et ses partenaires improvisateurs avec lui. La tradition se manifeste dans le flux musical et non dans un archivage d'éléments en attente de leur utilisation. L'hommage à la tradition et ses grandes figures passe ici par une implication personnelle d'une communauté de musiciens bien vivante, déterminée à participer au processus de construction en cours de la tradition :

> « On a l'impression que David Murray s'applique à définir de manière concomitante deux familles d'appartenance, l'une composée des compagnons qui courent l'aventure à ses côtés, l'autre des figures disparues auxquelles il rend hommage. Ces deux familles ne sont pas dans une position spéculaire l'une par rapport à l'autre, elles coexistent ici et maintenant. Et le leader-saxophoniste n'est pas le seul à convoquer ses pères. Olu Dara par exemple ne vient jamais sans Louis Armstrong. » (Williams, 2010 : 212).

James Carter et le World Saxophone Quartet : la boulimie de la tradition ?

James Carter (né en 1969), autre saxophoniste ténor notoire se situant une génération après David Murray (né en 1955), incarne une approche du jazz qui lui permet d'envisager l'avant-garde comme une composante à part entière de la tradition. Sa technique et culture saxophonistique étendues lui permettent de s'adapter et de capter l'essence des diverses approches stylistiques et musicales de l'avant-garde, même les plus extrêmes en terme de traitement du son. James Carter rabote ainsi le côté marginal des expressions musicales de l'avant-garde en les intégrant pleinement à la tradition jazzistique présente. Il se donne les moyens de l'intégration de tous les styles de jeu au(x) saxophone(s), du swing et du son suave rempli d'air[1] *à la Ben Webster*, aux effets expressionnistes des saxophonistes hurleurs du free-jazz, en utilisant notamment toute la famille des saxophones du plus gros au plus petit, dont il collectionne les modèles anciens[2], comme s'il lançait un défi à la tradition du jazz, laquelle ne saurait lui échapper dans ses moindres détails. Il n'est donc pas si étonnant que James Carter ait croisé la route de David Murray, en acceptant de joindre en 2009 le groupe historique du *World Saxophone Quartet* pour un projet hautement symbolique enregistré en 2009, s'intitulant *Yes We Can*[3] et rendant hommage à la victoire de Barack Obama comme premier président des États-Unis d'Amérique issu de la communauté afro-américaine. Cette formation de quatre saxophones sans rythmique, fondée en 1977 par Murray (en compagnie à l'origine de Julius Hemphill, d'Oliver Lake et d'Hamiet Bluiett) est parvenue sur la durée à se faire une place au sein du champ *jazzistique* et de son public en abordant, dans cette formule atypique, des éléments cardinaux de la tradition (le blues, les ballades) et de grandes figures comme Miles Davis – mais avec des percussions africaines et sans convoquer de trompettiste[4] ! – ou Duke Ellington[5], tout en proposant des arrangements et compositions originales innovantes

[1] Technique que les saxophonistes appellent communément, *subtones*. Le saxophoniste fait entendre de l'air dans son son. Ce qui apparaitrait comme une scorie pour le musicien classique devient un effet mobilisé à bon droit dans le jazz.

[2] James Carter s'est en outre intéressé au montage et à la révision d'un saxophone en fréquentant assidument les facteurs d'instruments comme en témoigne l'article et interview de Chip Stern, *« James Carter blows saxophone history »*, [en ligne], http://jazztimes.com/articles/20467-james-carter-blows-through-saxophone-history (consulté le 2 juillet 2015).

[3] L'album sortira finalement en 2011 sur le Label allemand *Jazz werkstatt*.

[4] The World Saxophone Quartet, *Selim Sevad: A Tribute to Miles Davis*, Justin Time, 1998.

[5] The World Saxophone Quartet, *Plays Duke Ellington*, Elektra, 2006.

mais qui trouvent toujours une attache forte à la tradition du jazz ou plus largement à la tradition afro-américaine [l'album *Rhythm and blues*, (Elektra) de 1988].

Le travail musical de ces deux musiciens James Carter et David Murray, saxophonistes et joueurs d'instruments à anches (les deux pratiquent aussi la famille des clarinettes et la flute traversière) n'est pas étranger à une forme de recherche ethno-historique de la tradition, mais ces derniers ne se contentent pas de défricher un terrain jazzistique – dont certains éléments étaient demeurés « en jachère ». Par leur pratique, ils rendent la tradition vivante, ancrée dans l'action et réévaluent ainsi la richesse de certains éléments musicaux, mettant en exergue certaines passerelles entre les styles et démontrant ainsi la profondeur historique du jazz. James Carter endossera même le rôle d'acteur dans le film *Kansas City* de Robert Altman (1995), en jouant le musicien supposé représenter Ben Webster dans une scène de *cutting contest*[1] où on le voit et l'entend s'opposer à Lester Young, joué par Joshua Redman (un autre enfant de la tradition du ténor puisque son père est le grand saxophoniste ténor Dewey Redman). Parmi la brochette prestigieuse de musiciens de jazz présents dans le film, on trouve des nouvelles stars du jazz américain de la fin des années 1990 comme Joshua Redman, James Carter, Nicholas Payton (trompette) Christian McBride (contrebasse), Craig Handy (qui joue le personnage inspiré de Coleman Hawkins), Geri Allen (au piano, jouant le rôle inspiré de Mary Lou Williams) ou encore des vétérans comme le saxophoniste David « Fathead » Newman, le contrebassiste Ron Carter, le batteur Victor Lewis, le cornettiste Olu Dara (compagnon de route de David Murray) ces trois derniers apparaissant notamment dans la *battle* du générique de fin. David Murray est lui aussi amené à participer à cette entreprise de reconstitution historique d'un des terreaux les plus fertiles du jazz, *Kansas City* – duquel émergea notamment Charlie Parker –, n'apparaissant pas dans le film[2] mais endossant le costume de Coleman Hawkins pour le *Queer Notions* figurant sur la bande originale, « ce qui est pour lui l'occasion de nous offrir avec brio un concentré de pur Murray : sauts d'intervalles et de registres, développements dans le suraigu, déboulés et notes qui dansent… » (Williams, 2010 : 215).

David Murray comme James Carter apparaissent particulièrement armés et compétent pour se fondre dans une époque qu'ils n'ont pourtant pas vécu, grâce à l'écoute et l'étude des disques, des maîtres de Kansas City des années 1930 et au-delà, au point que cela rejaillisse avec

[1] « Bataille », joûte entre deux instrumentistes, au cours d'une *jam session*.

[2] Voir Williams (2010), la note de bas de page n°9, pp. 214-215, qui énumère une partie des musiciens ayant joué et/ ou figuré dans le film *Kansas City*.

gourmandise dans leur jeu respectif, tout en restant eux-mêmes, comme le mentionnait la remarque de Patrick Williams à propos de Murray. Murray puise son individualité de cette passion dévorante pour la tradition, ce qui signifie que cette passion ne saurait être exclusive d'un seul musicien. En tant que leader de groupe, James Carter a à des maintes reprises signalé sa curiosité, son attachement à une tradition qui se doit d'être honorée à travers ses aînés (*elders* en anglais), ses racines. Cela est particulièrement tangible sur l'album *Conversin' with elders* (1996) sur les lequel il invite de glorieux aînés, certains issus plutôt du courant swing, solistes dans de grands big band, comme Buddy Tate et Harry "Sweets" Edison (tous deux solistes chez Count Basie) ou de l'avant-garde, comme Lester Bowie (un des leaders de *l'Art Ensemble of Chicago*). Le classicisme swing et l'humour et l'excentricité de l'avant-garde se trouvent donc réunis, présents sur différents morceaux certes mais au sein d'un même album de James Carter, prouvant que ces deux approches peuvent être appréciées et entendues au sein d'une même tradition. James Carter a depuis poursuivi son parcours discographique avec le surprenant hommage (pour un saxophoniste, américain de surcroît) au guitariste européen, français de culture manouche, Django Reinhardt, sur l'album *Chasin' the Gipsy* (2000) et un hommage à une chanteuse, la légendaire Billie Holiday, sur *Gardenias for Lady Day* (2003). James Carter, en tant que *sideman*, témoigne vis-à-vis de la tradition du jazz, d'un même dévouement à des projets qui prennent position vis-à-vis de l'histoire du genre, dans différents segments de la tradition : *Lester Bowie & The New York Organ Ensemble*[1], le *Lincoln Center Orchestra*[2], plus récemment le *World Saxophone Quartet* ou encore un nouvel hommage à Billie Holiday en compagnie de la chanteuse Dee Dee Bridgewater[3]. Si le World Saxophone Quartet de David Murray et les groupes de Lester Bowie appartiennent plutôt à la même famille de l'avant-garde jazzistique, le Lincoln Center Orchestra est de fait une institution qui entend promouvoir la validité de l'art jazzistique à l'échelle des États-Unis et au-delà.

[1] James Carter participe à deux disques du *New York Organ Ensemble* de Lester Bowie pour le label japonais DIW: *The Organizer* et *Funky T. Cool*, les deux étant parus en 1991.

[2] James Carter participe à deux publications discographiques du Lincoln Center Orchestra dans les années 1990 : *Jazz at Lincoln Center : They Came to swing* (1994), au saxophone baryton ; *Blood on the fields* (1997), au saxophone baryton, à la clarinette et à la clarinette basse.

[3] Dee Dee Bridgewater, *Eleanora Fagan (1915-1959): To Billie with Love from Dee Dee*, (2010), avec James Carter mobilisé pour ses talents de soliste et de polyinstrumentiste (clarinette basse, flute, saxophone soprano et ténor).

En ce qui concerne le trompettiste Lester Bowie, David Murray que nous avons déjà évoqué assez longuement, a d'ailleurs dirigé un temps un Quartette sans piano avec ce trompettiste : la musique allant dans le sens d'une exploration décomplexée de la tradition, rendant hommage, aux détours de deux compositions[1] au brillant mais méconnu pianiste Walter Norris (*For Walter N*orris), ou au glorieux ancêtre du saxophone soprano Sidney Bechet (*Bechet's Bounce*), tout en invoquant par un jeu *free* débridé la figure tutélaire d'Albert Ayler. James Carter a pu travailler au contact de Lester Bowie comme de Wynton Marsalis, ces deux musiciens présentant pourtant dans leurs œuvres pas mal de points de divergences sur lesquels ils ont pu s'affronter verbalement également, en mettant au jour des désaccords possibles au sein du continuum de la tradition jazzistique. Wynton Marsalis, un des leaders de l'orchestre du Lincoln Center, son directeur artistique et principal porte parole, se voit reproché par Lester Bowie l'utilisation d'une technique superlative, jamais mobilisée de manière créative et innovante. Pour Lester Bowie, le jeu de Wynton Marsalis se caractérise par l'obstination à réussir une sorte *d'exercice de style* souvent spectaculaire (techniquement), mais convenu et modelé par l'appât d'une respectabilité commerciale du jazz, censurant ainsi la prise de risque et l'innovation. *A contrario*, Wynton Marsalis se méfie d'une avant-garde qui malmènerait la haute estime qu'il a de l'art jazzistique, ce dernier se devant de rivaliser (y compris sur la scène institutionnelle) avec l'exigence accordée dans l'exécution et la « présentation »[2] dans la musique classique. Wynton Marsalis considère que l'absence de langage commun et identifiable (vocabulaire, compétences harmoniques) exclu le jazz d'avant-garde du circuit institutionnel, ce qui le conduit à limiter de fait – au vue de la programmation[3] – l'accès du

[1] Sur l'album du David Murray Quartet, *Live at the Lower Manhattan Ocean Club*, Vol 1-2, (India Navigation), 1977. Sans piano mais avec la trompette de Lester Bowie, la contrebasse de Fred Hopkins et la batterie de Phillip Wilson.

[2] Dans une large interview (en anglais, non traduite) livrée au pianiste Ethan Iverson du groupe The Bad Plus, diffusée sur son foisonnant Blog « Do The Math », Wynton Marsalis insiste à plusieurs reprises sur l'apparence et le modèle positif présenté par Duke Ellington à la communauté afro-américaine, par le port de costumes élégants, présentant ainsi une attitude rompant avec la culture du *Minstrel*, selon Wynton Marsalis. ([en ligne] Voir : http://dothemath.typepad.com/dtm/3-current-perceptions.html) [consulté en juillet 2015].

[3] Signalons l'introduction d'Ornette Coleman au *Hall of Fame*, galerie des célébités du Jazz at Lincoln Center, en 2008, et un programme de concerts par le *Lincoln Center Jazz Orchestra* dédié à sa musique même si l'on peut émettre des réserves sur le traitement et la fidélité à l'esprit de cette musique (prise en compte du compositeur et réarrangement de ses mélodies plutôt qu'une prise en compte de l'autre dimension : celle de

Lincoln Center à des formations dont le rapport à la tradition est davantage marqué par l'abstraction et la liberté d'invention hors du balisage harmonique, par la déconstruction plutôt que la mise en valeur d'un modèle fixe jugé pérenne pour le jazz. James Carter fait partie des musiciens ayant fait leurs premières apparitions discographiques marquantes vers le début des années 1990, ayant donc fortement été marqué par l'ascension de Wynton Marsalis et l'affirmation de son pouvoir dans la sphère du jazz new-yorkais. De nombreux jeunes musiciens ont effectivement pu bénéficier de cette visibilité médiatique croissante[1], de son aura et de son aide pour lancer leur carrière sur la scène new-yorkaise à l'instar des jeunes musiciens que les journalistes ont appelé les « *Young lions* » (jeunes lions), en leur attribuant un penchant pour la remise au goût du jour d'une exigence envers la tradition d'un jazz acoustique.

« *Young Lions* » ? Du néo-classicisme hard bop aux hybridations vers les musiques populaires noires (Hip Hop, New-Soul), à travers trois trompettistes contemporains de jazz : Roy Hargrove, Nicholas Payton, Russell Gunn

En somme, le mouvement des « *jeunes lions* » rompait quelque peu avec la tendance à l'utilisation de rythmiques binaire et des formations essentiellement électriques, dont les musiciens déboulaient sur scène en *jean* et *t-shirt* quand les premiers cités ont remis au goût

---

l'improvisateur). Voir le compte rendu d'Howard Mandel, daté d'avril 2004, du concert du Lincoln Center Jazz Orchestra jouant la musique d'Ornette Coleman, [en ligne]: http://onefinalnote.com/features/2004/mandel-jalc/.
Un autre hommage significatif au compositeur Ornette Coleman fut livré sur le disque éponyme du *SF Jazz Collective* (2005), octet multigénérationnel (issu d'un centre culturel dédié au Jazz à San Francisco, le SF Jazz Center), au personnel mouvant, avec ici Joshua Redman (directeur artistique du groupe) au saxophone ténor, Nicholas Payton à la trompette, Bobby Hutcherson au vibraphone, Renee Rosnes au piano, Josh Roseman au trombone, Robert Hurst à la contrebasse, Brian Blade à la batterie et l'arrangeur Gil Goldstein. Cette moyenne formation de l'octet, avec des musiciens tous solistes de premier plan explore avec exigence (tant sur le plan collectif, de l'interprétation des arrangements de Gil Goldstein que des solos) mais sans dogmatisme, la musique d'Ornette Coleman.

[1] Le trompettiste actuel de l'Art Ensemble of Chicago, Corey Wilkes, musicien né dans les années 1980, affirmait avoir été marqué par la figure de Wynton Marsalis, lors d'une prestation retransmise à la télévision. Le jeu emprunt d'énergie et de virtuosité de Marsalis, son aptitude à communiquer aux médias ont ainsi immanquablement marqué une génération d'instrumentistes, y compris ceux qui se situent actuellement dans une perspective résolument opposée au directeur artistique du Lincoln Center.

du jour le costume, le swing ternaire, et la couleur prédominante du blues à travers un son fortement inspiré du hard-bop.

Parmi ces musiciens, outre James Carter, on peut mentionner les trompettistes Roy Hargrove et Nicholas Payton et le plus méconnu Russell Gunn qui a pu participer au côté de James Carter à l'enregistrement de l'ambitieux disque de Wynton Marsalis *Blood on the field*[1], qui retrace le parcours d'une femme et d'un homme originaires d'Afrique, arrivés comme esclave aux États-Unis. Ces trois trompettistes, le texan Roy Hargrove, le néo-orléanais Nicholas Payton et le natif d'East Saint-Louis Russell Gunn se sont depuis tous les trois affranchis de la tutelle idéologique de Marsalis, en empruntant chacun à un moment de leur carrière des voies plus hybrides que l'orientation que professe actuellement le Lincoln Center. En effet, Roy Hargrove, Russell Gunn et Nicholas Payton ont chacun des liens étroits (générationnels, esthétiques) avec la scène néo-soul et hip hop du milieu des années 1990 : D'Angelo, Erykah Badu, le rappeur Q-Tip du groupe A Tribe Called Quest, Maxwell. Ces artistes issues de la musique populaire afro-américaine, du hip hop, de la soul sont très présents sur l'album *Hard Groove* (2003) du groupe RH Factor de Roy Hargrove. Ce dernier, adoubé par Wynton Marsalis dans sa jeunesse n'en oublie pas pour autant la mélodie et l'improvisation, qu'elle vienne des membres de son groupe, de ses invités ou de lui-même à la trompette ou au bugle. L'objet sonore enregistré que constitue *Hard Groove* va au-delà du clivage entre Jazz et funk, entre jazz et Soul, ou entre jazz et Hip Hop. Le jazz s'y insinue tout au long des morceaux par cette aptitude des musiciens à improviser sur la forme de la chanson, d'entremêler les textures électroniques et acoustiques, la voix et les instruments. Nicholas Payton, qui depuis les années 2010, se désolidarise formellement du terme de Jazz au profit du vaste agrégat de *Black American Music* (il utilise volontiers l'acronyme BAM), a aussi fait plusieurs incursions dans des univers fort éloignés des préoccupations esthétiques du Jazz at Lincoln Center et de Wynton Marsalis. *Sonic Trance* (2003) est ainsi une tentative foisonnante faisant écho au *Bitches Brew* (1970) de Miles Davis mais n'oubliant pas pour autant de « signer » ses origines néo-orléanaises avec les morceaux/ interludes *Cannabis Leaf Rag 1* et *2*, clin d'œil ironique au célèbre ragtime de Scott Joplin. Payton apparaît lui aussi dans le film d'Altman *Kansas City* (1996), pour une scène où il démontre, à vingt ans et quelques à peine, une verve et une maîtrise ébouriffante de la tradition de son instrument, avec un son évoquant la brillance d'Armstrong et une énergie que ne renierait pas Roy Eldridge. Pour ce trompettiste, la

[1] Wynton Marsalis, *Blood on the field*, (Columbia), 1997. Le disque mobilisera un orchestre d'une quinzaine de musiciens plus les chanteurs Jon Hendricks, Miles Griffith et la chanteuse Cassandra Wilson.

tradition englobe donc la musique de Louis Armstrong[1], et avant lui celle de James P. Johnson (style du *stride*) et de Scott Joplin (*ragtime*), mais aussi la musique de Wayne Shorter[2] et de Miles Davis[3], y compris au-delà du « second quintette » (en s'intéressant à la richesse d'œuvres comme *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *A Tribute to Jack Johnson*, *On the Corner* etc.). L'album au titre provocateur *Bitches* (2011) évoquant les différents états d'une relation amoureuse tumultueuse marque un autre tournant pour celui qui se présente aujourd'hui via les blogs et réseaux sociaux comme le sauveur de la musique pop décadente[4]. L'album en question se veut ouvertement *Rhythm and blues* (dans ses formes contemporaines), Payton citant lui-même dans les notes du disque, des artistes comme *Earth Wind and Fire*, *Michael Jackson*, *Stevie Wonder*. L'analogie avec Stevie Wonder n'est d'ailleurs pas dénuée de sens, dans la mesure où sur ce disque, à l'instar de Stevie Wonder, Payton joue de tous les instruments, chante au côté de plusieurs vocalistes invité(e)s et programme aussi des boîtes à rythmes. Le point de vue développé sur ce disque – et dans ses tribunes véhémentes sur la décadence et le pillage de la musique afro-américaine tout genres compris[5] – est celui d'une indépendance créative de la culture musicale afro-américaine par delà la dispersion entretenue par une critique et une industrie majoritairement blanche qui divise la production musicale noire en sous-catégories. Le terme de *Black American Music*, autrement dit, le terme de *musique noire* ou de *Black Music* – si l'on conserve le terme en anglais pour le rattacher à l'origine américaine du « concept » forgé par Nicholas Payton –, fait référence à une volonté de dépassement de la situation du conflit sociétal initial, induit par l'esclavage.

---

[1] Rappelons que Nicholas Payton relève le défi de l'album hommage à Louis Armstrong sur *Dear Louis*, (Verve), 2001.

[2] Nicholas Payton rend un hommage à Wayne Shorter sur *Mysterious Shorter*, (Chesky), 2006.

[3] Nicholas Payton reprend le Sketches of Spain de Miles Davis et Gil Evans, accompagné de l'orchestre symphonique de Bâle, en 2013 : *Sketches of Spain*, (BMF), 2013.

[4] Nicholas Payton signe ses billets d'humeur sur son blog par le titre autoproclamé de « sauveur de la pop décadente » : *Nicholas Payton aka the Savior of Archaic Pop* (voir par exemple :https://nicholaspayton.wordpress.com/2014/11/30/the-savior-of-archaic-pop-meets-the-human-jukebox/) [en ligne].

[5] Nicholas Payton a écrit plusieurs tribunes, sous la forme de lettre ouvertes ('*An Open Letter to..*') dont certaines ont été adressé à des pairs jazzmen – si contrairement à Payton on s'autorise encore l'usage du terme « jazzmen » – Marcus Strickland, Jeremy Pelt, Branford Marsalis ou encore la star de la pop Pharrell Williams suite à son tube « Blurred Lines » sorti en 2013, chanté par Robin Thicke et qui reprend la rythmique de « Got to give it up » de Marvin Gaye, sorti en 1977, ce que Nicholas Payton estime être du pillage et un cas de plagiat caractérisé.

Pour Nicholas Payton la *Black American Music* transcende même l'aspect afro-américain, c'est à dire l'aspect ethnique, aussi bien que l'aspect territorial[1], le terme Black se référant d'après lui à *l'origine culturelle* de l'ensemble des musiques populaires issues des États-Unis. La pensée de ce musicien contemporain ne va pas sans susciter des questionnements, – en raison des ambigüités que soulève la largeur du terme de Black American Music – que le débat actuel n'a pas encore permis de clarifier.

Si Nicholas Payton par ses compétences artistiques incontestables[2] peut prétendre à s'insérer dans le champ jazzistique et si la réussite de sa carrière lui permet d'entreprendre des projets, avec ses propres structures (son label *Paytone records*), quel peut être la suite donnée au refus de l'étiquette jazz ?[3] À l'inverse de Wynton Marsalis qui revendique l'usage du terme, lui

[1] Nicholas Payton: "*Black American music is not a genre, it is the truth. It's not a style, it's a communal expression that evolved from enslaved Africans who were transplanted from their home to America. It is not African music. It is not African-American music. It is Black American music. This is not territorial any more than saying Afro-Cuban music, Brazilian music, Celtic music, or any other music of ethnic origin.*" https://nicholaspayton.wordpress.com/2012/10/16/an-open-letter-to-branford-marsalis/. [EN LIGNE]. On peut traduire ce propos par l'affirmation selon laquelle la Black American Music de Nicholas Payton n'est ni un genre ni un style, ni une expression territoriale (comme la musique afro-cubaine, brésilienne, celtique etc. – *exemples donnés par Payton*). Elle est une expression artistique sur lequel se fonde un esprit de communauté (par-delà l'appartenance raciale, comme Payton s'en justifiera à plusieurs reprises) s'étant développé depuis l'asservissement des africains sur le sol états-unien.

[2] Nicholas Payton en plus d'être considéré comme un des titans de la trompette jazz du temps présent, a, depuis le disque *#Bam Live at Bohemian Caverns* (2013) [Voir en ANNEXES/ Sélection de pochettes de disques/ Nicholas Payton/ Fig. 84], constitué un trio dans lequel il tient aussi le rôle de claviériste et chanteur, allant jusqu'à s'accompagner lui-même au clavier sur certains de ses propres solos de trompette ! Pour autant Nicholas Payton ne jouit pas d'une reconnaissanceà égale à des musiciens comme Herbie Hancock, Keith Jarrett, Chick Corea Wayne Shorter ou Marcus Miller qui tous, à leur manière ont acquis une postérité durable en prolongeant la reconnaissance qu'ils avaient acquise auprès de Miles Davis, ce qui ne remet pas en cause, pour autant, la validité et l'originalité de leurs œuvres. Une première moitié de carrière marquée par une relative orthodoxie à la tradition jazzistique allant du hard bop au modal, en y incorporant des traits nouvelle-orléans et une personnalité exigente mais loin d'être excentrique ne lui ont pas permis d'obtenir la popularité d'un Wynton Marsalis voire d'un Roy Hargrove. Les prochaines années, avec en filigrane le débat polémique autour de la Black American Music (qui l'a déjà vu s'opposer à pas mal de pairs, musiciens de jazz afro-américains) montreront si l'on peut attendre une évolution notable tant en terme de popularité de Nicholas Payton et de rayonnement de ce dernier sur la communauté musicale jazzistique/ « Black-américaine » et au-delà.

[3] Comme le suggère Christian Béthune à propos des nombreux termes qui ont tenté de s'arracher au qualificatif passe-partout de jazz, ne faut-il pas voir dans cette insistance à refuser le terme « jazz » au profit du nouveau

associant une définition délimitée qui d'après lui, permet de perpétuer la transmission de cet art, en lui associant un contenu précis (langage, vocabulaire, formes), Nicholas Payton refuse de se voir étiqueté par ce terme de jazz, désuet, nimbé de flou, et d'après lui empreint de présupposés colonialistes racialisants, voire racistes. La polarisation de son concept sur le terme « Black » nous questionne sur cette forme de négritude issue d'un point de vue d'un musicien états-unien. Il s'agit d'une négritude qui revendique l'origine et l'héritage d'un vaste panel d'expressions musicales (au-delà du jazz), et s'appuyant sur une maîtrise et une légitimité musicale et artistique incontestable. La revendication d'une appartenance musicale « Black » qui va au-delà de l'aspect communautaire afro-américain – dans une société mettant par ailleurs très en avant ce facteur communautaire–, peut être interprétée comme une tentative en vue de quérir une reconnaissance comme citoyen américain et artiste, tout en se prémunissant de toute récupération.

Autre musicien, ayant bénéficié du soutien de Wynton Marsalis, ce qu'il n'a jamais renié[1], Russell Gunn (né en 1971) est une figure contemporaine un peu oubliée et méconnue, car en dépit d'une carrière de leader depuis deux décennies et plus d'une dizaine d'albums, il mène principalement sa carrière aux États-Unis. Il n'en est pas moins un artiste très intéressant pour l'anthropologie du jazz que nous poursuivons. Il n'est pas anodin qu'une série de ses albums s'intitule *Ethnomusicology* – le premier volume sortant sur Atlantic records en 1999. Son « ethnomusicologie », Russell Gunn l'envisage du côté des musiques noires-américaines populaires et en particulier des musiques qui ont un lien avec la culture de la rue comme le Hip Hop. C'est à une hybridation entre le jazz – dans ses codes hérités da la tradition du hard bop et du jazz modal – et le Hip Hop que se livre Russell Gunn. Le trompettiste était d'ailleurs lui-même impliqué dans le milieu du rap dans son adolescence où il forge sa personnalité musicale en s'inspirant des premières stars du rap de la fin des années 1980, comme LL Cool. Ce n'est qu'après avoir considéré la trompette et l'apprentissage du jazz comme une voie professionnelle crédible qu'il prendra ses distances avec son désir de percer dans le monde du rap, tout en restant profondément attaché à l'esprit et à la culture du hip hop. Des expériences de fusion entre rap et jazz précèdent cette tentative de Russell Gunn et

---

signifiant – mais l'est-il vraiment ? – de la BAM, une « une stratégie d'esquive », « mettant tout en œuvre pour fuir une étiquette octroyée avec profusion, pour mieux se retrouver, au bout du compte, dans le giron du jazz » (Béthune, 2008 : 316).

[1] Russell Gunn reprendra sur l'album *SmokinGunn* (2000), la composition de Wynton Marsalis *Delfeayo Dilemma*, (morceau à l'origine sur l'album de Marsalis *Black codes (from the Underground),* 1985).

sa série *Ethnomusicology* ; notamment celle du rappeur Guru[1], issu du groupe Gang Starr (duo avec le producteur/ *beat maker* Dj Premier très orienté, – à travers le sample – vers les sonorités en provenance du jazz, et de la soul). Guru avait lancé un projet musical intitulé *Jazzmatazz* avec lui-même comme principal leader (au *rap*), qui connaîtra plusieurs volumes, édités sur disque – le premier datant de 1993 –, sur lesquels sont invités sur chaque morceau des artistes de jazz. Ce projet met en évidence le lien organique entre l'instrumental hip hop – qui *sample*/échantillonne des éléments cardinaux du jazz (ligne de basse, bouts de thèmes des vents, sons issus de la batterie etc.) – et le placement rythmique des instruments et leur liberté d'invention dans les chorus, qui font écho au débit (ou *flow*) du discours *rappé*. Les projets *jazzmatazz* témoignent néanmoins davantage d'une coloration du hip hop par le jazz qu'une véritable fusion expérimentale (comme l'annonce le sous-titre du premier Volume : *an experimental fusion of hip hop and jazz*). Le hip hop de Guru rend pour ainsi dire l'ascenseur au jazz, en mettant en avant des solistes de jazz par ailleurs souvent samplés mais pas toujours crédités comme participants à part entière de la construction d'un morceau de hip hop. Mais malgré tout, les participants des disques *Jazzmatazz* aussi prestigieux et compétents qu'ils soient dans l'art de l'improvisation jazzistique (Donald Byrd, Branford Marsalis, Roy Ayers entre autres sur le premier volume), apparaissent le plus souvent en arrière-plan sonore, comme une sorte de décoration jazzistique. Sur les disques de la série *Ethnomusicology*, par contre, la trompette du leader est bien la voix principale. Russell Gunn et les autres instrumentistes de son groupe se partagent des solos sur chaque morceau, d'une façon qui doit son organisation à la tradition du hard bop. Les solos de Russell Gunn, dans la construction mélodique et leur fougue rappellent d'ailleurs des trompettistes de la fin des années 1950, 1960 comme Clifford Brown, Lee Morgan, Booker Little, jusqu'aux années 1980 et au-delà, avec Woody Shaw, ou un des premiers mentor de Gunn, Wynton Marsalis – qui représente, par son jeu, à bien des égards, une synthèse de ces grandes figures cités ci-avant. Russell Gunn fait figure de pionnier de cette hybridation d'un jazz qui se rapproche du Hip Hop, musique générationnelle, à la fois populaire et revêtant un caractère expérimental/artisanal duquel découle l'art du *sample*. Le répertoire présent sur les quatre premiers volets d'*Ethnomusicology* conserve une certaine fidélité aux morceaux issus de la tradition du jazz : standards (*Yesterdays* ou le célèbre *Summertime* de Gershwin) ou à des compositeurs de jazz

[1] Guru est l'acronyme de *Gifted Unlimited Rhymes Universal* , rimes perspicaces/douées, illimitées et universelles, pourrait-on traduire, Keith Elam de son vrai nom (1961-2010), est issu de la bourgeoisie noire de Boston, ville dans laquelle il forme Gang Starr, formation qui prendra son envol dans les années 1990, à la faveur de l'association entre Guru et le producteur d'instrumentaux DJ Premier à New York.

comme Thelonious Monk (*Epistrophy*), Ellington (*Caravan*, *It don't mean a thing if it ain't got that swing* qui devient *It don't mean a thing if it ain't got that* Go Go *Swing*, en référence à ce style dérivé du Funk appelée Go Go music, né dans les années 1970), sans négliger les morceaux originaux ou les chansons potestatives, qui rappelle les combats et la souffrance du peuple afro-américain (*Strange fruit*[1]). La créativité des projets *Ethnomusicology* de Russell Gunn tient beaucoup à l'imagination ménagée pour introduire des sons (trompette électrifiée, utilisation d'une pédale d'effet wah wah[2]) et des types de rythmiques/ grooves, issus de différentes traditions musicales noires ou au-delà (le hip hop par des ponctuations rythmiques faites par la manipulation par un Dj de platines [*scratch*], *go go music*, rythmes brésiliens etc.) dans la forme et les modes de jeu (soliste) propre au jazz. Les disques de la série *Ethnomusicology* sont d'ailleurs entrecoupés d'album en leader de Russell Gunn, consacrés à une conception plus ancrée dans la tradition du jazz acoustique, post-bop, ou post hard-bop, toujours avec un mélange de compositions originales et de reprises de compositions de jazz de musiciens importants dans la tradition du jazz et de l'histoire de la trompette-jazz passée et présente (reprise de compositions de Clifford Brown, Donald Byrd, Blue Mitchell, Woody Shaw, jusqu'à Wynton Marsalis ou Roy Hargrove).

Réflexions sur le continuum de la tradition *du jazz au rap*. Influences réciproques du jazz et de la culture Hip Hop

D'autres artistes contemporains majeurs de la scène jazz américaine des années 1990 se sont intéressés de manière savante quoique éphémère parfois, aux possibilités rythmiques de l'expression du rap et à ses analogies avec le phrasé d'un soliste de jazz sur un instrument à vent ou autre. Parmi eux, l'on peut citer Steve Coleman, saxophoniste alto et figure majeure du jazz contemporain, connu pour son mouvement M-BASE, très impliqué dans la recherche dans l'improvisation sur des métriques composées, voire des métriques qui se superposent (polymétrie) et un travail de composition reposant sur une réflexion mathématique liée à une réflexion philosophique plus large sur le cosmos. Un engagement d'une semaine à Paris, dans

[1] Chanson fortement associée à Billie Holiday, qui évoque le lynchage dans le Sud des États-Unis. [Voir Margolick (2009)]

[2] Russell Gunn utilise en particulier l'effet de pédale *Wah Wa*h sur tout l'album live, *Ethnomusicology Vol. 4 : Live in Atlanta*, (Justin Time), 2004.

un club s'appelant alors le Hot Brass Club, lui donne la matière d'un disque *live* (publié en 1997[1]) en compagnie de ses musiciens et deux trois performeurs/ rappeurs qui occupent le devant de la scène. Par ailleurs, Greg Osby, qui a été proche de Coleman et du mouvement M-BASE, autre altiste s'étant illustré au tournant des années 1990, publie en 1993 un album Blue Note insolite où la voix de son alto prend littéralement la place dévolue au rap, sur une rythmique Hip Hop nerveuse à souhait.[2] Miles Davis lui-même, initiateur de tendances musicales durables au sein de la tradition jazzistique, est probablement un des inspirateurs des musiciens comme Steve Coleman ou Greg Osby – et un peu plus tard Russell Gunn – qui ont, à partir des années 90, intégré le son du hip hop à la musique de jazz. L'album posthume *Doo-Bop* (1992), témoigne d'une collaboration étroite à la fin de sa vie entre Miles Davis et le producteur et rappeur Eazy Mo Bee. Si l'on ne peut qu'imaginer ce qu'aurait été l'album finalisé du vivant de Miles Davis[3], et *a fortiori* ce qu'aurait pu livrer de possibles collaborations ultérieures, ce témoigne enregistré de Miles Davis a permis de mettre la communauté du jazz en éveil, sur les pistes de réflexions possibles pour une fusion entre le jazz et le hip hop, deux arts essentiellement afro-américains et engagés dans un geste artistique qui entend aller au-delà des codes de la bienséance musicale.

Une approche patrimoniale des *sample* de Jazz a permis à Blue Note, au tournant des années 2000 de publier des compilations qui mettait en exergue la richesse du jazz comme pourvoyeur d'instrumentaux dans la musique hip hop. L'ingéniosité du hip hop se manifeste dans sa capacité à dénicher des perles rythmiques, à opérer une forme de recyclage – via l'échantillonnage/ le *sampling* – d'extraits musicaux issus de sessions enregistrées par des musiciens de jazz.

La figure de Madlib, symbolise cette communauté créative entre le hip hop et le jazz, comme lorsqu'il dissout son identité dans celle d'un quintette virtuel de Jazz, le Yesterdays New Quintet, en fait entièrement sous le contrôle de ce beat maker/créateur d'instrumentaux. Il lui

[1] Ce disque de Steve Coleman, paru en 1997, comprend la participation extensive et énergique de trois rappeurs/rythmiciens énergiques bien que méconnus (Kokayi, Sub-Zero et Black Indian), le titre du disque étant *The Way of the Cypher* (RCA), 1997.

[2] Greg Osby, *3-D Lifestyles*, (Blue Note), 1993.

[3] Quincy Troupe, dans le livre qui fait suite à l'autobiographie de Miles Davis et qui retrace sa relation avec le trompettiste nous donne son sentiment, en posant l'hypothèse d'un album qui aurait été bien plus abouti artistiquement si Miles Davis, encore vivant, avait veillé à assurer la direction artistique jusqu'à la sortie du disque. (Troupe, 2009 : 179).

a d'ailleurs été donné d'investiguer dans les archives de Blue Note Records afin de tirer des remix de versions célèbres ou moins connues du vaste catalogue de la compagnie discographique. Il en résulte l'album *Madlib shades of Blue* (Blue Note Records), paru en 2003. Parmi les artistes de cette mouvance, on peut citer, parallèlement à Madlib le batteur de jazz et producteur hip hop Kariem Riggins ayant collaboré sur l'album du Yesterdays new Quintet, *Yesterdays Universe* (2007). Kariem Riggins symbolise l'émergence de musiciens de jazz, et en particulier de batteurs qui se caractérisent par une polyvalence allant du jeu instrumental purement acoustique à la manipulation de machines (claviers numériques, ordinateurs, samplers/échantillonneurs). En France, le rappeur et conteur Oxmo Puccino a participé à cette tendance au rapprochement du Hip Hop et du jazz sur l'album *Lipopette Bar* signé sur le label historique de Blue Note Records (2006), sorte de suite inspirée librement du personnage de la mythique chanteuse de jazz Billie Holiday. À l'instar du groupe de Hip Hop de Philadelphie, *The Roots*, Oxmo Puccino, s'entoure, pour cet album d'un groupe de musiciens (les Jazzbastards, formation de jazz) utilisant des instruments plutôt que des machines. Erik Truffaz, qui a d'ailleurs collaboré ponctuellement avec plusieurs artistes du milieu hip hop, *beat-boxer*[1] (vocaliste pratiquant l'imitation de boîtes à rythmes) et rappeurs, dont Oxmo Puccino, est une autre figure du jazz francophone signée par Blue Note Records et qui s'intéresse au terrain d'entente possible entre artistes venus d'horizons variés issus des musiques populaires : Hip Hop, *drum n bass*, acid-jazz, voire techno.

Aux États-Unis, depuis les années 2000, le pianiste Robert Glasper, nouvelle figure du label Blue Note, fait partie des musiciens dont la culture englobe un vaste pan de la tradition jazzistique (notamment la tradition du trio piano, contrebasse, batterie) tout en ayant saisi les opportunités de s'agréger à la scène hip hip, néo-soul et RnB (participation à des disques de Mos Def, Talib Kweli, de la chanteuse néo-soul Jill Scott). Le feu producteur James Yancey (1974-2006), connu comme créateur d'instrumentaux pour diverses formations de hip hop, sous le nom de Dilla ou Jay Dilla est devenu depuis sa mort prématurée, une figure tutélaire pour toute cette génération de musiciens de jazz afro-américain nés dans les années 1980. La particularité de ce producteur d'instrumentaux, que Robert Glasper compare ni plus ni moins à Charlie Parker pour sa génération, tient à son utilisation créative du sampleur (le modèle MPC de la firme Akai), comparable, en termes de virtuosité et de souplesse au jeu d'un instrumentiste de jazz. Jay Dilla introduit fréquemment dans ses boucles instrumentales des

[1] Erik Truffaz a notamment collaboré en duo avec le *beatboxer* Sly Johnson issu du collectif rap français Saïan Supa Crew.

décalages rythmiques, des progressions harmoniques inusitées dans la plupart des *Beats* et productions Hip Hop. Le batteur Chris Dave – compagnons de route de Robert Glasper –, en supprimant volontairement les *toms* de son installation de batterie, (et préférant utiliser plusieurs caisses claires accordées de manière distinctes) réinvente le son de la batterie en s'inspirant des rythmiques préenregistrées et séquences d'instrumentaux utilisées dans les disques de hip hop. Chris Dave semble tout particulièrement s'inspirer des rythmes et décalages typiques des productions de Jay Dilla, rendant la batterie méconnaissable en ce qu'elle tend à se rapprocher des sonorités machinales du *sample*, tout en conservant la possibilité d'une diversité sonore et une liberté d'improvisation (et d'interaction avec le groupe), propre au jeu sur des éléments de percussions traditionnels.

Le collectif *Revive Da Live* impulsé par la jeune productrice Meghan Stabile en 2010, ancienne étudiante de *Berklee*, a impulsé une dynamique de rassemblement, et de collaboration au sein de la scène new yorkaise, entre artistes venant de la musique Rap et du Hip Hop et les instrumentistes et vocalistes de jazz ayant baigné dans le son générationnel du hip hop. Ce collectif devenu depuis *Revive Music*, avec à sa tête Meghan Stabile, intronisée depuis productrice exécutive chez Blue Note Records par son président Don Was, s'est attachée à développer un esprit de communauté et une approche du *Live* où se mélangent l'improvisation et les instruments traditionnellement associés au jazz, avec les musiciens de hip hop utilisant des machines, sampler, platines et mobilisant l'expression verbale du rap comme principal moyen d'expression. Dans cette optique étaient organisés des concerts qui rendaient hommage à de grandes figures historiques du Hip Hop, ou musiciens actuels qui ont marqué ou sont en train de marquer le genre de leur empreinte (Pete Rock, Dj Premier, Guru, Jay Dilla, Q-Tip, Bilal ont été mis à l'honneur). L'originalité de cette expérience de rassemblement de deux mondes musicaux que les institutions ont eu tendance à éloigner repose sur la nature hybride et expérimentale des orchestres créés pour ces concerts, comprenant une partie de la nouvelle génération du jazz new yorkais. Des concerts se déroulant dans le club new-yorkais *Le Poisson Rouge* (anciennement le *Village Gate*), dans le quartier de Greenwich Village, ont permis de rassembler des publics différents autour de l'idée force d'une même exigence rassemblant Jay Dilla et John Coltrane, le hip hop et le jazz. Le jeune trompettiste Igmar Thomas, proche de Meghan Stabile dirige le *Revive Big Band*, sorte de néo-big band hip hop-jazz, issu de l'expérience collective des concerts initiaux du collectif *Revive Da Live.* Le répertoire, de l'orchestre, peut aussi bien être composé de morceaux de Wayne Shorter ou Freddie Hubbard que de pièces issues du groupe de hip hop *A Tribe Called Quest*, *Gangstarr* ou du chanteur *Bilal*.

Loin d'envisager aujourd'hui de manière unilatérale, l'influence des musiques populaires (comme le hip hop, la chanson ou encore le rock) sur le jazz comme un risque d'affadissement, voire de renoncement du jazz, certains artistes concourent à l'établissement de nouveaux « standards » du répertoire de jazz en mobilisant des morceaux du répertoire populaire encore que globalement, la dispersion des styles et des tendances d'une musique pop mondialisée invite quelque peu à un statut quo qui ne permet pas réellement au jazz d'établir un socle nouveau en terme de répertoire populaire.

Des groupes émergeants sur la scène internationale jazz comme le vaste collectif Snarky Puppy ou la formation *The Next Collective*, démontrent à leur manière qu'il est possible d'être créatif, fidèle à un esprit du jazz, fait d'exigence, tout en puisant dans le large fond toujours en mouvement des musiques populaires. Snarky Puppy apparaît prometteur en ce qu'il questionne la possibilité pour une formation de jazz de créer des événements qui interrogent notre rapport à l'écoute, un aspect qui transparaît dans la diffusion de vidéos de concerts enregistrés, durant lesquels sont distribués des écouteurs au public, permettant à celui-ci d'entendre le son de l'orchestre mixé en live, tout en étant placé quasi au cœur des musiciens. En outre, la taille de l'orchestre, dont le leader est le bassiste Michael League interroge la notion de collectif et de créativité pour une grande formation qui apparaît comme un jukebox vivant, une sorte de grand shaker instrumental produisant un cocktail de sonorités bricolées mais néanmoins familières.

Vers de nouveaux « standards » ? La musique populaire et le jazz, quelques exemples pour amorcer la réflexion sur le temps présent

La formation *The Next Collective*, sur l'album *Cover Art* (2013) reprend elle des tubes de tout horizons : de la pop, du rock ou du hip hop, en démontrant une cohésion, un son de groupe, à la fois respectueux de l'identité mélodique des compositions de styles différents et, en même temps, fidèle à la tradition du jazz par cette capacité à la réappropriation et à l'engagement dans le son à travers un développement improvisé. Quelque soit le matériau, le jazz a depuis longtemps su convertir l'univers chansonnier dans son univers propre, où les instruments se passent d'un chanteur ou d'une chanteuse et conversent autour d'un thème par le biais de l'improvisation. Beaucoup des standards qui figurent dans les recueils des apprentis jazzman

et jazzwoman ne sont-ils pas à la base, pour la plupart, des chansons à succès tirées des comédies musicales de Broadway ?

Chacun des solistes de The Next Collective fait preuve d'une individualité affirmée. L'un d'eux, le trompettiste Christian Scott, invité du collectif, poursuit une démarche similaire sur ses propres albums, lorsqu'il reprend une composition du leader de Radiohead Tom Yorke sur son album *Yesterday you said tomorrow* (2010). Il ne s'agit pas d'une démarche nouvelle puisque le pianiste américain Brad Meldhau star du piano-jazz, très apprécié en Europe, a également repris des compositions de Radiohead, démontrant la connivence entre son univers lyrique jazzistique qui creuse l'héritage du pianiste Bill Evans et des compositions issues de l'univers du Rock. Au sein de l'avant-garde, les groupes de Lester Bowie, notamment son Brass Band Ectasy (fanfare de virtuoses[1]) se sont attachés avec humour à reprendre des chansons populaires « connues », mélangées à des morceaux marquant un engagement profond pour la destinée de la communauté afro-américaine (le *Strange fruit* de Billie Holiday, évoquant les lynchages des populations noires dans le sud des États-Unis, sur l'album live au titre vindicatif *The Fire this time* [1992]).

L'esprit du temps et la ré-activation de la tradition de l'engagement social dans le jazz

Mais revenons à Christian Scott, musicien noir-américain, né à la Nouvelle-Orléans en 1983, tenant un discours affirmé qu'il livre au cours de longs textes sur sa vision du jazz et qui montre en quoi, d'une certaine manière le jazz se trouve à la croisée des chemins, partagé entre la volonté de célébrer un déjà riche héritage (y compris dans les avant-gardes) et l'innovation, au risque du métissage et des possibles critiques d'abâtardissement ou d'abandon aux sirènes commerciales. Pour résumer quelque peu son propos tiré des notes de pochettes de *Yesterday you said tomorrow*, Christian Scott affirme son souhait d'enregistrer

[1] Aujourd'hui, le groupe du trompettiste Rémi Gaudillat *Docteur Lester* (qui rend hommage par son nom à Lester Bowie), perpétue cet héritage de reprises de morceaux issues de la musique populaire quelqu'en soit le genre, avec des arrangements pour vents et une place pour l'improvisation, toujours teintée d'humour. Le Dave Douglas *Brass Ectasy*, mini brass band de quatre cuivres plus une batterie rend lui aussi hommage à Lester Bowie dans un élan proche de l'esprit du dédicataire où se côtoient virtuosité instrumentale, humour, musique populaire et avant-garde jazzistique.

des disques qui dépeindraient avec conviction et profondeur, l'époque contemporaine, ce qui se reflète d'après lui dans le travail d'artistes des années 1960, et pas exclusivement chez des musiciens de jazz puisqu'il cite Coltrane, Miles Davis, Mingus, mais aussi Jimi Hendrix et Bob Dylan (le dernier n'appartenant pas non plus à la catégorie des musiciens afro-américains). Pour Scott, le propre de sa génération est d'avoir eu la possibilité d'étudier tous ses musiciens, ce qui devrait selon lui conduire les musiciens à opter pour le choix de l'innovation, fort de cette connaissance étendue de l'histoire de la musique. Dans son disque suivant *Christian Atunde Adjuah* (2012) où il défend son héritage d'Indien de la Nouvelle-Orléans mais toujours dans la revendication d'une modernité et d'une possibilité pour toutes ces formes de l'identité de se superposer en apportant à l'individu un droit à l'innovation, et à l'expansion de la tradition, d'où l'explicitation de son concept de *stretch music* (musique « étirable », élastique). Il explique que pour lui le jazz relève d'une *description* de sa musique plus que d'une *définition* arrêtée dans le temps et limitant ainsi son pouvoir de transformation et d'innovation. La musique que pratique Scott peut très bien partir du socle du jazz, mais étire l'expression au point que chercher à tout prix à donner une définition de sa musique en tant que jazz minorerait sa capacité à innover et à circuler librement à travers d'autres traditions musicales. Relatant une discussion conflictuelle autour de la définition du jazz, la nature et la spécificité du swing – à propos de laquelle on peut reconnaître l'ombre de la pensée de Wynton Marsalis – Christian Scott termine son propos en militant pour la possibilité octroyée à sa génération d'innover en s'appuyant sur l'héritage du jazz, mais en l'étirant, c'est-à-dire, sans chercher à s'y conformer à la lettre.

L'engagement de Christian Scott, s'apparenterait d'après ses propos à retrouver un esprit similaire à celui des années 1960 où certains artistes (Coltrane, Dylan, Hendrix, Miles Davis), sont parvenus à capter l'esprit de leur temps en tenant un propos musical fort, en résonnance avec les événements sociaux en cours. On retrouve effectivement cet engagement à travers des morceaux qui prennent appui sur des faits divers dramatiques et notamment les bavures policières subies par la communauté afro-américaine. Ainsi, le morceau intitulé Danziger, figurant sur *Chrisitian Atunde Adjuah* évoque le meurtre par la police de la ville de La Nouvelle-Orléans de deux hommes, (plus cinq autres blessés qui étaient tous non armés) sur le pont de Danzinger, après le passage de l'ouragan Katrina. Le récent album en trio de Robert Glasper, *Covered* (2015) mêlant également originaux et « nouveaux standards » de genres différents mais dans la formation habituelle du trio jazz (et non dans sa formation électrique nommée Robert Glasper *Experiment*), rend hommage également aux afro-américains victimes par balles de la police, le nom des victimes étant énumérées par un chœur

d'enfants (« *I'm dying of thirst* »). On retrouve la même thématique chez le trompettiste Ambrose Akinmusire, autre artiste contemporain de Blue Note Records, sur sa composition *My Name is Oscar* présent sur l'album *When the Heart emerges glistening* (2011) qui raconte l'histoire d'un jeune noir d'Oakland s'étant fait abattre par la police. Le morceau est l'occasion d'entendre Ambrose Akinmusire se livrer à du spoken word en délaissant momentanément la trompette, donnant toute la place à la batterie rageuse de Justin Brown, parvenant ainsi à évoquer le sentiment d'injustice et de rage découlant de ces drames humains touchant la communauté afro-américaines. Ambrose Akinmusire sur son album *The Imagined savior is far easier to paint* (2014) prolongera cette thématique sociétale en énumérant – à l'instar de l'album de Robert Glasper *Covered* (sorti un an après environ) –, la trop longue liste des jeunes hommes noirs victimes de meurtres de la par de la police, lue par une voix d'enfant sut un fond de clavier électronique. Dans un même ordre d'idée attestant de l'engagement et la réflexion sociétale à l'œuvre dans les productions jazzistiques contemporaines, un autre trompettiste afro-américain, Jeremy Pelt (né en 1976) évoque le drame de ce citoyen américain Eric Garner qui lors d'une arrestation par la police est victime d'un étranglement et décèdera de ses blessures après avoir signifié à l'agent qui le brutalisait qu'il ne parvenait plus à respirer (« *I can't breathe* », phrase qui sera reprise en chœur lors des manifestations pour protester contre la brutalité policière ayant conduit à la mort de ce membre de la communauté afro-américaine). La composition de Jeremy Pelt s'intitule *Ruminations on Eric Garner* et est présente sur l'album *Tales, Musings and other rêveries* (High Note, 2015) : elle est l'occasion d'un dialogue incisif et tendu entre la trompette et la batterie. On retrouve ainsi une attitude d'éclaireur du jazz vis-à-vis des dérives de la société américaine à l'encontre de la population d'origine afro-américaine notamment, ce que Christian Scott appelait de ses vœux en évoquant par exemple Coltrane comme faisant partie de ces artistes des années 1960 ayant su dépeindre musicalement l'esprit de leur époque ; Coltrane s'y était attelé au travers de sa pièce *Alabama*, qui s'insurge contre la barbarie perpétrée pour des motifs racistes, en l'occurrence un attentat à la bombe dans une église baptiste noire, en Alabama et qui coûta la vie de quatre fillettes noires en 1963.

La tradition des collectifs dans le jazz européen

En Europe, l'engagement et une volonté d'autonomie par rapport au jazz américain s'est construite autour de l'émergence de collectifs, inspirés de la démarcation déjà opérée au sein du jazz américain depuis le free jazz d'Ornette Coleman. En France, autour du pianiste François Tusques se constitue une famille de musiciens engagés dans l'improvisation inspirée du free-jazz, (avec Michel Portal notamment, le trompettiste Bernard Vitet, le contrebassiste Beb Guérin et le saxophoniste François Jeanneau), qui sortira le premier disque de musique improvisée par des musiciens français, *Free Jazz*, en 1965[1] (même nom que le disque historique d'Ornette Coleman paru cinq ans plus tôt). Certains de ces musiciens comme le clarinettiste Michel Portal, le saxophoniste François Jeanneau ou le trompettiste Bernard Vitet travaillent en parallèle dans le milieu des musiciens de studio, jouant au côté de chanteurs de variété comme Claude François pour Jeanneau et Vitet[2], au côté de la chanteuse Barbara pour Portal qui se produit aussi comme concertiste classique et interprète de musique contemporaine. On doit au musicologue du jazz Vincent Cotro (2000[3]) d'avoir su mettre au jour l'émergence de collectifs français entretenant une relation complexe avec les traditions du jazz américain et en particulier avec le free-jazz mais aussi avec les musiques du monde et les musiques dites traditionnelles (musiques ethniques, voire musiques régionales). Le quintette Dharma, le collectif Cohelmec (avec le trompettiste Jean-François Canape et le bassiste François Mechali), le Machi Oul Big Band (toujours avec Canape et les frères Mechali), le groupe Perception (avec le saxophoniste du groupe Magma Yochk'o Seffer, le pianiste allemand Siegfried Kessler, le contrebassiste Didier Levallet et le batteur Jean-Marie Truong) sont autant de collectifs parfois oubliés, ayant laissés des traces discographiques éparses que Vincent Cotro met en exergue, en les replaçant dans ce contexte d'innovation musicale, marqué par l'hybridation entre les musiques électriques du rock, avec la musique

[1] Voir la thèse de Pierre Carsalade soutenue en 2011, à l'EHESS de Paris : *Paris transatlantique : les débuts du free jazz en France, des années 1960 aux années 1970 : essai d'analyse anthropologique de relations musicales transsatlantques.*

[2] Voir le récit et l'interview publiés en 2011, de Bernard Vitet (1934-2013), dans le magazine *Les Allumés du jazz*, consultable sur Internet : http://www.allumesdujazz.com/Journal_Le_cours_du_temps/articles/Bernard_Vitet_Memoire_s_d_un_dilettante_journal_n_5_414 (consulté le 5 juillet 2015).

[3] Vincent Cotro, *Chants libres : le free jazz en France : 1960-1975*, Outre Mesure, 2000.

improvisée, le free-jazz, les musiques traditionnelles et le jazz dans toute sa latitude. Dans ce bouillonnement, le collectif de l'ARFI (Association à la Recherche d'un folklore Imaginaire) est exemplaire par son travail communautaire pour promouvoir une musique créative s'inscrivant dans la vie de la cité. L'ARFI est un collectif lyonnais, qui naît en 1977 sur la base du *Workshop* de Lyon fondé dix ans plus tôt, ayant fait émerger des solistes de premiers plan comme le clarinettiste Louis Sclavis ou le trompettiste Jean-Luc Cappozzo, très impliqué dans des projets de musique improvisée tout azimut (Joelle Léandre, Joe McPhee, Edward Perraud). Il est intéressant de voir comment une démarche visant la recherche d'autonomie avec la culture jazzistique américaine, semble paradoxalement se rapprocher des modes de structurations de certains collectifs de musiciens américains comme l'AACM, ou les *Workshop* (ateliers et résidences de travail en collectif, en vue de présenter le travail en cours) de Mingus, le loft de Sam Rivers (*Rivbea studio* à New York) ou encore la *Jazz Composer's* guild[1] fondée en 1964 par le trompettiste de free-jazz Bill Dixon, coopérative dans laquelle furent actifs, à la tête d'un orchestre, l'arrangeuse Carla Bley et le trompettiste Michael Mantler. En outre, la notion de folklore imaginaire mise en avant par l'ARFI évoque un ancrage dans de multiples traditions, à travers une approche créative qui se réapproprie ses éléments jusqu'à constituer une culture imaginaire bricolée qui entend dépasser les frontières culturelles, au profit d'un universalisme musical. Bernard Lubat, à l'instar de Michel Portal, est lui aussi un musicien ayant connu des expériences multiples : de percussionniste classique, musicien de studio, jazzman en club (batteur du groupe de Stan Getz, avec le guitariste René Thomas et l'organiste Eddy Louiss), impliqué dans la scène free-jazz française. Dans un esprit que l'on peut rapprocher de l'ARFI, il fonde dans son terroir, en Aquitaine, à Uzeste, un festival, dans lequel il participe activement, en jouant au sein de la Compagnie Lubat qu'il a fondé et dans laquelle il peut exprimer ses talents de musicien pluriel – percussionniste, vocaliste, pianiste etc. – ré-imaginant sans cesse, avec un esprit joueur et sans dogmatisme, le jazz au contact des traditions régionales qui lui sont chères (Lubat a notamment la particularité de scatter en Occitant). La nouvelle génération française attirée par les musiques expérimentales improvisées trouve dans le Collectif un fonctionnement permettant de dépasser la difficulté à trouver individuellement des concerts. Le collectif permet plus facilement à des musiciens de se produire en grand ensemble dans des lieux adaptés et réceptifs à une musique moins relayée dans les médias que celle des courants principaux.

[1] Coopérative new-yorkaise engagée dans la promotion du travail de musiciens et compositeurs issus du free jazz, par l'organisation de concerts.

Ainsi, le collectif Coax, jeune coopérative d'Île de France, fondé en 2008, a su se donner les moyens d'évoluer dans divers projets aux frontières des musiques expérimentales, de la musique *noise*, du rock, de la musique électronique et du free-jazz, avec une activité de label qui permet de diffuser les différents projets du collectif. En dépit du caractère expérimental d'une musique qui puise sa matière de différentes sources d'inspirations, il en ressort néanmoins une voie parallèle de la tradition jazzistique où s'opère également la transmission d'un *savoir faire* et *savoir être* musical, comme lorsque le grand ensemble *Radiation10* invita le mythique batteur néerlandais de free-jazz Hann Bennink (né en 1942)[1], témoignant des passerelles générationnelles au sein de la tradition de l'avant-garde.

Aux États-Unis, une semblable circulation générationnelle existe au sein des projets de Roscoe Mitchell ou du nouvel *Art Ensemble of Chicago*[2], de l'*Ethnic Heritage Ensemble* du percussionniste Kahil El'Zabar, autant de projets multi générationnels, voire multiculturels/transatlantiques à l'image du *Transatlantic Art Ensemble* de Roscoe Mitchell sur lequel figure les musiciens américains de son groupe *Note Factory* (dont le jeune trompettiste Corey Wilkes[3], Jaribu Shahid à la contrebasse et Craig Taborn au piano) et des pionniers du free jazz européens comme les britanniques Evan Parker et Barry Guy.

Ailleurs en Europe, des chefs de file comme Krzysztof Komeda [1931-1969] (qui a trouvé dans Thomasz Stańko, ancien trompettiste de sa formation un continuateur et relais de son œuvre [4]), en Pologne, Peter Brötzmann, Albert Mangelsdorf ou Manfred Schoof en Allemagne, Willem Breuker[5] et Han Bennink aux Pays-Bas ont polarisé une scène free

[1] La recontre entre Hann Bennink et le le groupe Radiation 10 eu lieu, en 2011, au festival de Jazz de Nevers (*D'Jazz Nevers Festival*).

[2] The Art Ensemble of Chicago, *Non cognitive aspects of the City : Live at the Iridium*, (Pi Recordings), 2006 avec le remplacement des members décédés Lester Bowie, Malachi Favors, respectivement par Corey Wilkes et Jaribu Shahid.

[3] Le trompettiste Corey Wilkes outre le groupe *Note Factory* de Roscoe Mitchell fait partie de *l'Ethnic Heritage Ensemble* de Kahil El'Zabar, et des *Ethnics* du même El'Zabar (déclinant le concept musical *d'avant-house* : fusion de l'avant-garde du jazz de Chicago et des musiques électroniques dansantes), et enfin, a pris la place prestigieuse de trompettiste au sein de *l'Art Ensemble of Chicago*).

[4] Thomasz Stańko, devenu, après son passage dans le groupe de Komeda, une figure du label munichois de Manfred Eicher ECM a réalise un projet aux thèmes de musiques de film de Komeda et à ses compositions de jazz *: Litania : The Music of Krzysztof Komeda*, ECM, 1997.

[5] Voir l'ouvrage de Jean et Françoise Buzelin, consacré au saxophoniste batave : *Willem Breuker*, Ed. Parenthèses, (Coll. Mood Indigo), 1992.

européenne, en cimentant autour d'eux des collectifs solides, qui ont aussi crée des liens réels et durables avec des musiciens américains dont Don Cherry, musicien voyageur par excellence. Le trio de Peter Brötzmann avec le batteur Hamid Drake, le contrebassiste William Parker, ainsi que son Chicago Tentet témoignent de cette capacité à créer des ponts entre les musiciens ayant pour expression privilégiée, l'improvisation libre et la *free music*. Au nord de l'Europe, un musicien comme le saxophoniste ténor et soprano norvégien Jan Garbarek très marqué par Coltrane et à ses débuts par le free-jazz d'Ayler ou de Pharaoh Sanders, a su profiter des rencontres marquantes avec Keith Jarrett (qui l'intégra à son quartette dit européen) et le producteur et fondateur d'ECM Manfred Eicher qui en a fait un des piliers de son label, pour exprimer un son au lyrisme profond, qui mêle générosité dans le timbre (jusqu'à la lisière de l'expressivité *free*), sens de l'espace et une approche modale et mélodique qui doit aussi au caractère propre aux musiques traditionnelles du Nord de l'Europe.

L'archivage minutieux des disques de cette mouvance du free-jazz en Europe, la constitution de festival spécialisés en Europe – à l'instar dans l'Est de la France du festival Météo de Mulhouse – a permis d'établir une respectabilité de cette tradition expérimentale tournée vers la recherche sonore et la rencontre entre musiciens, parfois de cultures différentes mais qui savent s'unir ponctuellement dans l'esthétique – autant que l'éthique – de l'improvisation libre.

Les traditions du jazz face à l'institution et à l'enseignement : le jazz, le free-jazz et l'improvisation libre enseignés

Une expérience ethnographique de plus de trois ans dans des institutions régionales (Conservatoire régional de Strasbourg) qui enseignent les musiques de jazz et improvisées m'ont fait prendre conscience du caractère mouvant et conflictuel des directions pédagogiques impulsées en terme de contenu des apprentissages. La conciliation ou la cohabitation entre les musiques improvisées et la tradition d'un jazz tonal ou modal enraciné dans une forme de propulsion rythmique propre au swing se réalise plus aisément sur scène qu'au sein des institutions qui doivent trancher sur le canal de diffusion principal de la tradition. Sans dénier aux institutions – grâce aux musiciens-pédagogues qui y enseignent – une volonté d'ouverture et le souhait d'offrir aux élèves une diversité dans un panel d'enseignements, la structure

hiérarchique, le calendrier contraignent les enseignants comme les étudiants dans leur pratique, en fonction de la finalité de l'examen. Ma position d'observateur participant, au titre d'étudiant au conservatoire, m'a permis d'observer les logiques institutionnelles à l'œuvre et les évolutions notables sur une période de quatre années. Le changement du nom du département d'enseignement, en apparence fait minime (passage de « Département Musiques à improviser » à « Département Jazz et musiques à improviser ») fut néanmoins un signal sémantique d'un infléchissement concret au niveau du noyau dur des programmes et contenus de l'enseignement. La réapparition du terme de jazz dans l'intitulé amena un rééquilibrage des contenus pédagogiques orientés vers la tradition d'une orthodoxie jazz post-bop, inspirée particulièrement du modèle américain (standards de *broadway* ou issus de musiciens-compositeurs du jazz) au détriment des pratiques autour de l'improvisation libre. Si le cours de formation de l'oreille existait déjà depuis plusieurs décennies au sein du département, ont été ajoutés des cours de relevés de solos de musiciens de jazz, ainsi que des ateliers destinés à emmagasiner et à mémoriser un répertoire de jazz sous forme de « listes de standards à connaître ». Les directives pédagogiques mises en pratique dans ce type d'établissement sont impulsées par une direction dont la tête n'est pas nécessairement liée aux mondes du jazz et de la musique improvisée. Il est de rigueur pour ce type d'établissement de se conformer par ailleurs aux schémas nationaux qui stipulent les objectifs de chaque institution, en rapport avec le statut administratif dont elles relèvent (Conservatoire à rayonnement communal, Départemental, Régional ou National) offrant une latitude assez faible dans le choix des épreuves débouchant sur la délivrance d'un diplôme. Les enseignants de ce type d'institution qui relèvent pour la majorité du régime salarial des fonctionnaires, doivent se conformer à leur fiche de poste, celle-ci encadrant leur enseignement sans exception bien sûr pour le domaine du jazz, musique par nature difficile à saisir. Ainsi, le changement d'orientation d'un département musical qui, fixé sur un programme tend à opposer quelque que peu, par la force des choses, la musique improvisée au jazz, oriente l'élève vers un *contenu* dont il sait par avance qu'il sera le plus valide, le plus rentable « *à travailler* », en vue de son examen. En outre, le retour des morceaux imposés pour chaque examen, le retour d'examens de contrôle de fin d'année en milieu de cycle, la mise en place d'une épreuve d'autonomie (morceau à jouer lors de l'examen, donné quelques jours seulement avant l'épreuve), de listes restrictives de morceaux au choix, voire de morceau imposé – et pour le département classique, de pièces à interpréter en déchiffrage –, tout cela encadre considérablement la pratique jazzistique au sein du conservatoire. Les enseignants s'adaptent à ces contraintes, inhérentes au fonctionnement d'une institution dispensant un enseignement artistique, soit en collant au plus

près des directives pédagogiques de la hiérarchie et des recommandations des instances culturelles de l'État, soit en les contournant implicitement ou indirectement par des stratégies qui pourraient être explicitées par une fidélité à l'esprit de la tradition du jazz faite de remises en question et de réappropriations d'un matériel déjà existant. Toute cette problématique de l'enseignement du jazz, de ses musiques voisines et des musiques improvisées pose bien sûr la question de la position (intermédiaire ? médiane ?) du jazz vis-à-vis de la tradition savante classique et contemporaine, et des musiques populaires, parfois catégorisées sous les termes génériques de musiques amplifiées ou de musiques actuelles. Quelle est la spécificité du jazz par rapport à la musique improvisée si tant est que l'on puisse établir une rupture esthétique et conséquemment une rupture pédagogique ? Des éléments de réponses apparaissent dans l'observation de ce basculement sur mon terrain, que d'aucuns appelleront un amoindrissement de la place de la musique improvisée au profit du jazz. La place de l'improvisation libre confère en termes d'évaluation une connivence et connexion plus forte avec l'écriture et l'interprétation d'un matériel issu de la musique contemporaine savante. En conséquence, un instrumentiste ayant opéré la passerelle du cursus classique vers le cursus jazz peut mobiliser son savoir faire technique pour le transposer dans une œuvre improvisée librement. Dans la musique librement improvisée, la capacité à manier la matière sonore est plus importante que la maîtrise d'un langage phraséologique de type mélodico-harmonique, dont les idées s'appuient sur un vocabulaire (jazzistique) en connexion avec un support harmonique donné (standard, composition d'un musicien de jazz). Dans l'optique du conservatoire, le jazz est aussi une musique de répertoire, c'est pourquoi on peut paradoxalement rapprocher le musicien de jazz et le musicien classique. Dans ce cadre institutionnel, le jazz apparaît aussi comme une musique mondialisée dont le répertoire d'origine américaine a été majoritairement accepté comme patrimoine commun, ce qui pose la question de l'identité d'un jazz européen, et de son originalité. Le jazz produit en Europe est-il *a priori* adossé à la culture américaine, en terme d'improvisation, de composition, de pédagogie ? Mes deux premières années en tant qu'observateur-participant se déroulèrent dans un cadre pédagogique où l'improvisation libre était fortement valorisée (vers 2011) et l'un des axes principal et pour ainsi dire prioritaire, du contenu transmis en vue de préparer les étudiants à leurs épreuves. En outre, la prépondérance de la venue d'intervenants issus du monde de la musique improvisée, sous la forme de *Master class* au cours des quatre dernières années indique une direction esthétique assez tranchée – citons Jacques Demierre (pianiste improvisateur et poésie sonore), Alfred Spirili, (percussionniste de l'A.R.F.I.), Benoît Delbecq (spécialiste du piano préparé, notamment), Henri Texier (improvisateur tout-terrain),

Régis Huby (violoniste, ayant participé à l'Orchestre National de Jazz Paolo Damiani), Samuel Blaser (qui collabore régulièrement avec le percussionniste, interprète de musiques contemporaines Pierre Fabre), Claude Tchamitchian (directeur artistique du label émouvances qui promeut l'improvisation au sein de la scène du jazz français), Lauren Newton (vocaliste et improvisatrice ayant collaboré avec le Vienna Art Orchestra).

La proximité du festival Jazzdor se déroulant généralement en novembre, dans lequel se produisent des étudiants du département Jazz et Musiques Improvisées dans des lieux au cœur de la ville (pour des sessions de concerts gratuits intitulés « Musiques en chantier ») permet de créer des passerelles entre les artistes se produisant au festival et les élèves qui ont régulièrement la possibilité de bénéficier de Masterclass de ces derniers. L'affiliation de Jazzdor comme SMAC (Scène Musiques Actuelles Conventionnée) et son inscription dans le réseau national des festivals de jazz « Jazzé Croisé » (anciennement AFIJMA), permet d'apporter une coloration résolument hexagonale au festival, de même que l'idée-force d'innovation et de création jazzistique que sous-entend l'affiliation à l'association Jazzé Croisé, débouche sur un plan esthétique sur un rapprochement vers la tradition des musiques improvisées européennes. La cartographie esthétique qui se dessine des pratiques et projets des élèves du conservatoire de Strasbourg prend forme sous l'influence des personnalités et styles des enseignants, et du climat esthétique jazzistique auquel contribue le festival jazzdor, à quoi il faut rajouter actuellement (depuis 2013 environ) un resserrement vers les fondamentaux de la tradition jazzistique issue des États-Unis. Ce resserrement a infléchi le contenu pédagogique vers des éléments pédagogiques plus généralistes, là où s'était imposé antérieurement, un surcroît de temps de suivi de « projets personnels » d'étudiants, souvent encouragés à se diriger vers un rapport plus libre à l'improvisation, allant dans le sens d'une déconstruction de la tradition jazzistique et d'une réappropriation distanciée. À la question, peut-on apprendre à *improviser librement* (au sens de pratiquer l'improvisation libre) au sein d'institutions, d'écoles de musique ou de conservatoire – pratique qui suppose une absence de règles formelles préétablies (harmoniques, métriques etc.) –, l'ethnographie de l'enseignement du jazz nous permet de répondre par l'affirmative au vue des ateliers proposés qui invitent les étudiants, quel que soit leur *background* culturel et musical à « se lancer » dans cette démarche. Peut-on dire pour autant qu'on enseigne le free-jazz comme toute autre discipline musicale ? La question sous-jacente qui apparaît étant : une musique reconnue comme se situant à l'avant-garde, perçue comme une expression novatrice de son temps, préserve-t-elle son caractère avant-gardiste et innovant, une fois transmise postérieurement via un apprentissage au sein d'un établissement de type conservatoire ? Et ne s'achemine-t-on

pas vers un nouvel académisme, une nouvelle forme de conservatisme artistique qui reléguerait les autres formes musicales (plus anciennes) comme d'un intérêt moindre. Si les ressorts socio-culturels du free-jazz sont enseignés brièvement dans le cadre de cours d'analyse et d'histoire du jazz, le cheminement qui conduit l'étudiant dans son parcours à se livrer à une forme d'improvisation héritée du free-jazz ne lui permet pas nécessairement de saisir la portée culturelle globale de l'acte improvisé et *a fortiori* le dépossède de sa capacité à procéder dans une indépendance totale à ses propres choix musicaux, esthétiques, culturels, sociaux.

Il faut néanmoins souligner la richesse de la tradition française, dans cet habile passage du free-jazz à l'improvisation libre, qui devient par ce basculement, une pratique musicalement et socialement acceptable au sein de l'institution musicale, car légitimée par l'accompagnement d'un enseignant au parcours institutionnel prestigieux, au-delà de tout soupçon. Les passerelles entre l'improvisation libre et la musique de création contemporaine ont d'ailleurs une existence tangible à Strasbourg, à travers les partenariats entre *Jazzdor* et le festival de musique contemporaine *Musica*, comme lors du passage du tentet de Joëlle Léandre en 2014 en « avant première » du festival Jazzdor (et en collaboration avec Musica[1]). Joëlle Léandre est une figure engagée de cet entre deux entre musique contemporaine, composition et improvisation libre, dans des formules allant du solo à la formation de dix musiciens ou plus. Joëlle Léandre a notamment collaboré, dans son parcours, avec des compositeurs comme Giacinto Scelsi et s'est produite avec l'Orchestre Intercontemporain. Cette tradition française qui mêle improvisation libre et culture musicale savante s'intéressant à des compositeurs comme John Cage, le théâtre musical de George Aperghis, on la retrouve particulièrement au sein de la tradition de la clarinette française, avec des musiciens comme Armand Angster (enseignant au conservatoire de Strasbourg) oeuvrant au sein du groupe *Passagio*, à la fin des années 90, comprenant notamment la chanteuse soprano Françoise Kubler[2], le batteur du Vienna Art Orchestra Wolfgang Reisinger, le contrebassiste Jean-Paul Céléa, et le pianiste François Couturier. Cette riche tradition de la clarinette française se singularise par la participation dans le champ de l'improvisation libre d'instrumentistes formés et/ou enseignant la musique classique dans des institutions d'élite comme Michel Portal, Sylvain Kassap, Jacques Di Donato, Jean-Marc Foltz (autre enseignant en musique

[1] Le 30 septembre 2014, à l'Auditorium de France 3 Alsace, pour sa suite intitulée *Can You Hear Me*.

[2] Françoise Kubler est également enseignante dans l'établissement strasbourgeois (Conservatoire Régional) et membre comme Armand Angster de l'ensemble de musique contemporaine Accroche Note.

classique et dans un cursus d'Improvisation au conservatoire de Strasbourg[1]), tradition de la clarinette à laquelle il faut ajouter Louis Sclavis, qui s'est formé d'expériences multiples notamment au sein du Workshop de Lyon dès 1975 puis au sein de formations de l'ARFI. Il s'illustre depuis lors comme un leader et improvisateur de premier plan notamment dans ses enregistrements pour le label ECM.

Aux États-Unis, cette branche savante du jazz, ayant recours à l'improvisation libre et la composition contemporaine comme modes d'expression complémentaires, est représentée par Anthony Braxton, proche de l'A.A.C.M. et qui joue aux États-Unis et en Europe[2], une musique ostensiblement savante (les morceaux sont numérotés et portent des titres comme « Composition n° X ») en étant souvent entouré d'étudiants ou ex étudiants à lui, à l'instar de la guitariste Mary Halvorson et du cornettiste Taylor Ho-Bynum. Au côté de Braxton on peut citer un de ses collaborateurs réguliers, le trompettiste Wadada Leo Smith qui élabore des partitions usant d'un système de notations graphiques qu'il nomme *Ankhrasmation* et qu'il enseigne dans des universités américaine ; ou encore Vijay Iyer, (né en 1971) – pianiste du Golden Quartet de Wadada Leo Smith – et qui poursuit actuellement une carrière en leader au sein de diverses formations identifiées pour leur style idiosyncrasique autant que représentatif d'une modernité savante du jazz tournée vers l'innovation – dans laquelle on perçoit chez lui l'empreinte de Steve Coleman chez qui il a joué autant qu'une culture marquée par des études scientifiques de haut niveau.[3]

Le groupe *Mostly Other Do The Killing* (MODTK) qui est allé jusqu'à reproduire le disque de Miles Davis, *Kind of Blue*, note à notes, solos compris[4], comprend dans ses rangs des musiciens qui sont représentatifs dans leur parcours institutionnel de cette excellence dans l'apprentissage *des* différents styles et formes jazzistiques allant jusqu'à la musique improvisée, ce qui leur permet de jouer avec l'enveloppe de la tradition pour en opérer une

[1] Pour une une vision plus précise du parcours de Jean-Marc Foltz et de la manière dont il envisage l'improvisation et le rôle d'interprète de musique contemporaine, voir son témoignage paru dans la revue musicologique *Filigrane* (Foltz, 2012, [en ligne]).

[2] Par exemple, Anthony Braxton s'est produit en septet au festival Jazzdor de Strasbourg en 2010, avec Taylor Ho Bynum au cornet, bugle, trompette-trombone / Jessica Pavone, violon, alto / Mary Halvorson, guitare électrique / Jay Rozen, tuba / Carl Testa, contrebasse, clarinette basse / Aaron Siegel, percussion, vibraphone.

[3] Vijay Iyer a notamment obtenu un doctorat interdisciplinaire en sciences cognitive musicale, à l'Université de Californie, *Bekerley* et enseigne régulièrement dans des universités renommées : *Manhattan school of music*, *New School* etc. (http://vijay-iyer.com/about/) [en ligne ; consulté le 6 juillet 2015].

[4] Sur le disque à la pochette entièrement bleue et au titre laconique *Blue*, 2014 (Hot Cup).

déconstruction méthodique. Dans une interview[1] du leader et contrebassiste Moppa Elliott, ce dernier raconte avoir été inspiré pour cette idée de « duplication » de l'album entier de Miles Davis *Kind of Blue*, du récital de fin d'étude du leur saxophoniste Jon Irabagon (Vainqueur de la *Thelonious Monk Competition* en 2008), qui joua une transcription intégrale de douze minutes d'une pièce solo de Steve Lacy. La présentation d'une transcription entière d'un morceau comprenant une improvisation étant une épreuve imposée dans l'institution dans laquelle il concourait. Cette pratique contrainte de la transcription puis de la ré-interprétation d'un matériau en partie improvisé, ces musiciens ont décidé de leur plein gré de la réinvestir dans le cadre d'un projet d'album, de surcroît en jetant leur dévolu sur une œuvre canonique du jazz (*Kind of Blue*). Cette démarche demeure à la fois ambivalente et symptomatique de la modernité jazzistique actuelle dans laquelle cohabite la spontanéité la plus grande dans l'improvisation, les passerelles avec les autres arts, et un souci formel de compréhension analytique de la tradition.

Cette première dans l'histoire du jazz, d'une reproduction *à l'identique*, *sur disque*, d'un *album complet*, – qui plus est bien ancré dans l'imaginaire de l'auditeur de jazz – questionne le phénomène de reproduction, de saturation d'un matériau, et de la perpétuation de la tradition (par le répertoire, les modes de jeu, par l'apprentissage [dans et hors des institutions]). Mais paradoxalement en procédant de la sorte ces musiciens n'entretiennent-ils et n'encouragent-ils pas cette pratique d'une reproduction forcenée (dogmatique ?) dans le jazz ? La question de la mémoire auditive survient également : qu'est-ce qui permet de distinguer l'original de sa reprise, et le cas échéant, une œuvre importante d'une copie, de son pastiche. Quel est le poids des conditions et de l'environnement socioculturels des interprètes dans le rendu sonore final d'une œuvre ? Les albums précédents de *Mostly Other Do The Killing* avançaient la couleur: le pastiche y était de mise, mais cette fois principalement à travers les pochettes de disque, dont les plus accrocheuses pour l'amateur de jazz sont sans doute celle de l'album The *Coimbra Concert* (2010) qui détourne la couverture originale du *Köln Concert de Keith Jarrett* et celle de leur disque dont les visages des membres du quartette historique d'Ornette Coleman sur le disque *This is Our Music* (1961) sont remplacés

[1]Interview de Moppa Elliott (publiée en mai 2014), contreabassiste et leader du groupe Mostly *Other Do The Killing* : http://the-attic.net/features/1303/mostly-other-people-do-the-killing-interview.html (consultée le 15 juin 2015).

par ceux des membres de MODTK, rebaptisant l'album *This is our Moosic* (2008) (du nom d'une ville des États-Unis, dans l'État de Pennsylvanie, dans lequel Moppa Elliott, le leader et contrebassiste a enseigné au cours des années 2000).

En France, les ONJ (Orchestre National de Jazz) qui se renouvellent depuis leur création en 1986, cultivent cette dimension d'une recherche musicale qui questionne le positionnement du jazz contemporain vis-à-vis d'autres genre musicaux comme le rock[1], et des figures inspiratrices périphériques au jazz comme Jimi Hendrix notamment (ONJ Claude Bathélémy[2] de 2002 à 2004); le groupe Led Zeppelin (ONJ Franck Tortiller de 2005 à 2008), des genres aussi variés que le Tango, la pop ou le rock progressif de Robert Wyatt[3], leader du groupe *Soft Machine* (ONJ de Daniel Yvinec de 2009 à 2013) pour ne prendre que quelques projets récents. Chaque nomination d'un nouveau directeur artistique suscite son lot de controverses et de débats autour de l'identité et de la créativité du jazz en France.
Le répertoire des ONJ est impulsé par un directeur artistique (qui joue le plus souvent dans le projet, à l'exception de Daniel Yvinec) dont la candidature passe par la formulation préalable d'un projet annonçant le traitement de thématiques originales mettant en valeur une dimension orchestrale innovante dans le jazz. On peut relever ses dernières années l'originalité de la composition des orchestres se distinguant clairement, en termes d'effectif du format du Big Band de jazz. Daniel Yvinec parle à cet égard de l'orchestre comme d'un

[1] Cette tendance se retrouve aussi chez des musiciens de jazz français comme le saxophoniste Pierrick Pédron (*Cheerleaders*, 2011 ; et *Kubic'c Cure*, 2014 dédié au groupe *The Cure*, les deux sur le label *Act Music*.) et le cornettiste Médéric Colllignon qui a été nourri dans son parcours par deux participations à l'ONJ (Paolo Damiani : 2000 à 2002, Claude Barthelemy : 2002 à 2005) qui s'attèle à réorchestrer la musique de King Crimson pour ensembe à cordes et sa fomation de jazz (intitulée *Jus de Bocse*) : Médéric Collignon, *À la recherche du roi frippé*, (Just Looking), 2012.

[2] Le propos de Claude Barthelemy, ci-dessous, résume assez bien l'esprit de recherche qui tend à definir son ONJ, nourri par un certain esprit d'aventure et une transversalité du jazz ouvert sur les traditions musicales du monde : « Le monde a beaucoup changé, l'heure est venue de proposer une véritable « planet music », savante et joyeuse, et sonorisée de façon à respecter le timbre des instruments non-européens. Je pense, je souhaite, j'espère, j'ai la folie de prétendre pouvoir faire vivre deux mondes sous le même toit d'un orchestre de chambre, de cour dit-on dans ces pays « là-bas », qui serait l'Onj. Un retour de l'idée de la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes. Au fond, le jazz n'est-il pas une manière de folklore urbain réinventé sans cesse par des gens venus de partout ? », Claude Barthelemy, [en ligne], voir http://www.citizenjazz.com/Claude-Barthelemy.html , entretien publié le 16 novembre 2002 par Sophie Chambon. [consulté le 10 juillet 2015].

[3] Orchestre National de Jazz Daniel Yvinec, *Around Robert Wyatt*, Bee Jazz, 2009. (Voir ANNEXES, fig. 57)

« objet-mutant » qui combine les possibilités d'un orchestre de chambre avec celui d'un groupe de musique électronique ou d'une formation de jazz. Les nominations sur projet sont prononcées pour deux ou trois ans en général, elles sont l'occasion d'un état des lieux sur les publics du jazz en France. Ces dernières années, les ONJ ont permis d'intégrer de très jeunes musiciens, encore peu connus sur scène et qui sont le produit de formations poussées dans les institutions d'élite du jazz en France[1]. La question d'une possible concentration des pouvoirs de certains acteurs du jazz en France peut survenir aussi au moment des candidatures, étant donné la forte concentration du nombre de musiciens et d'acteurs du jazz (producteurs, journalistes etc.) dans la région Île-de-France, encore que le directeur du mandat 2014-2017, Olivier Benoit soit parvenu à faire mentir en partie cette hypothèse, en s'imposant, en dépit d'une certaine centralisation parisienne de l' « actualité » du jazz en France, étant lui-même impliqué dans des collectifs d'improvisation musicale dans la région lilloise (le collectif La pieuvre), tout en ayant noué par ailleurs, de solides liens avec des musiciens majeurs de la scène parisienne dans laquelle il s'est installé durablement à partir de 1995.

La mise en perspective de l'Histoire par la tradition du jazz. L'Histoire du jazz et la Grande Histoire

Une lecture diachronique de la tradition du jazz nous permet de déceler une propension à entrecroiser son histoire (*l'Histoire du jazz*) à ce que nous pouvons appeler la *Grande Histoire (l'Histoire des sociétés et des événements qui les touchent)*. Les grandes évolutions de la société sont ainsi appréhendées musicalement par les créateurs de jazz et en particulier, le devenir de la communauté afro-américaine : depuis son arrivée sur le sol américain, en passant par les luttes pour une place dans l'industrie du spectacle, à la conquête des droits civiques et la bataille contre toutes les formes de ségrégation.

Mais la tradition du jazz ne se limite pas nécessairement à une dimension de l'Histoire, exclusivement afro-américaine, comme le montre l'exemple de John Zorn, musicien, compositeur et chef d'orchestre de l'avant-garde du *downtown* New-York, parfois considéré

[1] L'ONJ de Daniel Yvinec comptait dans ses rangs pour la plupart de très jeunes musiciens, dont certains comme Antonin Tri Hoang ou Ève Risser à peine sortis d'un cursus au sein du département de Jazz du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

comme un des chefs de file de la *new jewish culture (*nouvelle culture juive). L'œuvre de Zorn se caractérise par une forme d'exploration boulimique des traditions musicales du monde, sans renier ses origines culturelles ancrées dans la culture juive-new-yorkaise. Les sources d'inspirations de Zorn vont du klezmer, à la musique de cartoon et aux bandes originales de films (Ennio Morricone, bandes originales de films expérimentaux etc.), aux musiques contemporaines expérimentales de John Cage, au free-jazz d'Ornette Coleman (à qui il consacre un disque[1]) et musiciens européens partisans de l'improvisation libre avec qui il se réunit ponctuellement pour enregistrer (Derek Bailey[2]), jusqu'aux musiciens et compositeurs afro-américains de jazz *Hard Bop* disparus comme Kenny Dorham, Sonny Clark[3].

L'autonomie créative que s'octroie John Zorn est passée par la création de son propre label *Tzadik*, en 1995, qui édite également des ouvrages dans lesquels des musiciens s'expriment sur leurs concepts d'écriture et d'improvisation. En présentation d'une série de disques dénommée *Radical Jewish music series*, parlant aussi à son endroit de *Great Jewish Music* (faisant par là une analogie avec la *Great Black Music* de l'AACM), il revendique son héritage culturel juif, dont il assume une certaine radicalité :

> «La tradition, l'histoire et le passé ont toujours joué un rôle important dans les vie de la communauté juive, mais il est aussi important de penser au futur. Au fur et à mesure que nous nous grandissons en tant que personne, il semble naturel que notre culture puisse évoluer avec nous. Tout comme le jazz qui s'est développé du dixieland jusqu'au free-jazz et au-delà, en l'espace de quelques petites décennies, et la musique qui est passée de la tonalité à la musique chromatique et bruitiste, il m'est apparu évident que le même type de développement devait être possible – et est peut-être essentiel – pour la musique juive. Cela suscite diverses questions, qui ont besoin d'être *adressées en musique*. Les disques de la "*Radical Jewish Culture series*' [« Culture radicale juive »] sont une première tentative de répondre à certaines de ces questions. », (John Zorn[4])

[1] John Zorn, *Spy vs Spy : The music of Ornette Coleman*, (Elektra), 1989.

[2] Derek Bailey participe au Cobra : Game pieces Vol. 2, (Tzadik), 2002.

[3] John Zorn, en compagnie d'un trio atypique – avec Georges Lewis, tromboniste de l'AACM, [aussi chercheur et historien de ce collectif (Lewis, 2009)], et Bill Frisell, guitariste –, rend hommage à des musiciens et compositeurs du hard bop parfois mesestimés, sur les albums *News for Lulu* (1987) et *More News for Lulu* (1989), parus sur le label suisse Hat Hut Records, avant que Zorn ait lancé son propre label, Tzadik, en 1995.

[4] La citation de John Zorn extraite du site Internet de son Label Tzadik a été traduite par mes soins, voici l'original de son propos, en anglais dans le texte: "*Tradition, history and the past have always played a strong role in the life of the jews but it is also important to think about the future. As we grow as a people, it seems*

Cette affirmation de sa judaïté culturelle n'empêche nullement John Zorn de se tourner vers des musiciens afro-américains qui s'orientent vers une recherche sonore proche de la sienne, à l'instar de George Lewis, membre du trio de *News for Lulu* (1987), musicien issu de l'AACM, très intéressé par la recherche sonore émanant de machines électro-acoustiques, ce qui l'a conduit à séjourner à l'IRCAM (l'*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique,* de Paris, fondé par Pierre Boulez en 1969).

Par ailleurs, d'autres figures originales dans leur cheminement *à travers le jazz* incarnent cet enchevêtrement entre l'histoire du jazz et la Grande Histoire de la marche en avant des sociétés. Le trompettiste martiniquais Jacques Coursil, – expatrié new-yorkais pendant la grande période du free-jazz de 1965 à 1975, ayant suivi l'enseignement du trompettiste d'avant-garde Bill Dixon –, témoigne dans sa période actuelle d'une œuvre jazzistique qui confronte le matériau musical à l'histoire du colonialisme ayant touché la diaspora antillaise, ainsi qu'à l'ethnocide des peuples premiers aux États-Unis.

Jacques Coursil après son exil américain et sa participation à la scène du free jazz s'est ensuite impliqué dans une carrière de chercheur et d'enseignant en linguistique, avant d'être, pour ainsi dire, remis en selle sur le plan discographique par John Zorn qui fut son élève (en cours de français). Ainsi, Coursil sort *Minimal Brass* sur Tzadik le label de Zorn en 2005, œuvre en solo, sur laquelle Coursil use de sa virtuosité dans la technique de la respiration circulaire et du coup de langue pour interpréter une fanfare de trompettes grâce à la technique d'enregistrement du *re-recording*.

Wadada Leo Smith est un autre exemple d'un artiste afro-américain, proche de l'AACM mais dont l'indépendance de pensée a rendu possible la collaboration avec John Zorn sur de nombreux projets, dont un disque qui réunit un trio constitué des trois musiciens qui viennent d'être mentionnés : Wadada Leo Smith, John Zorn, et George Lewis, sur l'album *Sonic Rivers* (2014, Tzadik Records), sur lequel on peut notamment entendre la pièce virulente – dans le

---

natural that our culture should grow along with us. Just as jazz music has progressed from dixieland to free jazz and beyond in a few short decades, and classical music went from tonality to chromaticism, noise and back again, it has occurred to me that the same kind of growth should be possible—and is perhaps essential—for jewish music. Questions arose, as did the need to address them. The cds on the Radical Jewish Culture series is a first attempt at addressing some of these issues." (2006, texte de John Zorn [en ligne] *in* http://www.tzadik.com/ [consulté le 6 juillet 2015])

son et dans son titre – intitulée *The Culture of Gun Violence in the US* qui fustige explicitement la culture de la violence par les armes aux États-Unis. Ces enregistrements ainsi que les propos qui ont pu être recueillis, de Wadada Leo Smith sur John Zorn[1], témoignent d'un profond respect réciproque et d'une convergence au niveau de la philosophie de la tradition, au sein des musiques d'avant-garde apparentées au jazz.

Ces musiciens d'horizons culturels divers : Jacques Coursil (le Martiniquais, musicien de free-jazz, et chercheur en linguistique), Wadada Leo Smith (afro-américain converti au rastafarisme dans les années 1980, puis à l'Islam dans les années 1990, ayant étudié l'ethnomusicologie – en particulier l'usage d'instruments comme le *koto* joué dans la musique traditionnelle japonaise) ainsi que John Zorn, (d'origine new-yorkaise et juive, engagé dans le développement d'une musique juive-radicale qui tout en s'appuyant sur les traditions musicales juives [musique yidish etc.] s'inspire des traditions de l'expérimentation sonore du free-jazz et des musiques contemporaines savantes et *underground* [*noise*, *punk*]), ont en commun de mener des travaux de leaders qui mettent en perspective de manière engagée – sans aucune compromission pour l'individualité de leur concept musical particulier – la « Grande histoire », celle des sociétés dans lesquelles ils vivent.

Chez Wadada Leo Smith, cette mise en perspective par le médium musical de la « Grande Histoire » américaine, se porte sur le mouvement des droits civiques aux États-Unis, en remontant jusqu'à l'histoire des luttes émancipatrices des esclaves et des premiers militants abolitionnistes. Ainsi, dans la fresque musicale monumentale que représente *Ten freedom summers (2012)*[2], – œuvre qui tient sur quatre disques et dont son travail de compositeur a

---

[1] Wadada Leo Smith marque sa reconnaissance envers John Zorn pour avoir sorti sur son label Tzadik, un nombre très varié de formations instrumentales de sa conception, à un moment où il devait s'accomoder de beaucoup de refus et de « portes fermées » : "I think John Zorn and Tzadik started it. Because they were the first people to seriously put my music out. Any project I did, they put it out there. For that, I thank John Zorn, not many would do that. At that time, I was getting rejections upon rejections upon rejections. For him to have the foresight to put my music out was a big blessing for me. So he started it. If you look at his label he put out a vast variety of my music—from chamber music for contemporary ensembles, to classical ensembles, to creative ensembles, to large ensembles for creative music, like the one I did for orchestra— that all started the thing to move." *in* « Wadada Leo Smith : The Teacher », Franz A. Matzner, publié le 14 mars 2011, [en ligne]: http://www.allaboutjazz.com/wadada-leo-smith-the-teacher-wadada-leo-smith-by-franz-a-matzner.php?&pg=3 (consulté le 6 juillet 2015).

[2] Voir en ANNEXES/ Sélection de pochettes de disques/ Fig. 90.

débuté en 1977 – Wadada Leo Smith transcrit émotionnellement « l'expérience américaine », à travers des événements historiques majeurs pour les États-Unis ou des grandes figures des luttes pour une citoyenneté américaine plus juste pour tous, et en particulier pour les afro-américains. Parmi les grandes figures qui inspirent à la musique son architecture et sa puissance émotionnelle, sont évoqués – à travers les titres des morceaux – Dred Scott (1795-1858) esclave né en Virginie, qui se lança dans un long combat judiciaire pour défendre son droit à la liberté, combat juridique qu'il perdit en 1857, peu avant sa mort, avant d'être finalement remis à son ancien propriétaire qui le libéra. Rosa Parks, Martin Luther King, l'assassinat de J-F. Kennedy, la guerre au Vietnam, les *Freedom Riders*[1], la ségrégation entre blancs et noirs dans les écoles sont autant de sujets et de personnalités du « destin américain » qui sont abordés par Wadada Leo Smith. La précision des titres donnés aux morceaux[2] – tous de sa composition – faisant chacun référence à un personnage ou un événement bien spécifique, démontre le travail d'anthropologie-historique voire d'historiographie-jazzistique qu'a entrepris le trompettiste *à travers* sa musique.

---

[1] Militant des droits civiques, blancs et noirs aux États-Unis qui prenaient des bus circulant à travers les États, afin de défier la ségrégation instituée dans le sud à l'intérieur des transports en commun. Le batteur Art Blakey, à la tête de ses Jazz messengers leur dédia un album (*The Freedom Rider*, 1961, Blue Note). Jonathan Glusman dans la revue Jazz Magazine décrit cette œuvre d'Art Blakey et son contexte en ces termes : « Un solo de batterie de sept minutes et vingt-cinq secondes, tout à la fois narratif et d'une grande violence, en s'inspirant d'un événement bien précis. Commencé en février 1960, grâce à un vaste mouvement de *sit-ins* emmené par des étudiants noirs, le combat était encore loin d'être gagné lorsqu'il entra en studio en mai 1961 avec Lee Morgan, Wayne Shorter et consorts. En effet, alors que la ségrégation avait été abolie dans les gares et les restaurants, les discriminations persistaient. Des activistes noirs et blancs décidèrent alors de les mettre à l'épreuve en traversant ensemble plusieurs États du Sud en bus. On les appela Freedom Riders (c'est le titre que le batteur donna à son morceau et au disque. Rarement les Messengers n'avaient aussi bien porté leur nom. » *in* Jazz Magazine, « 1960-2010 : 50 ans de musiques noires en 150 CD ».

[2] Il est à cet égard intéressant de citer l'ensemble des titres des quatre disques de l'album *Ten freedom Summers* de Wadada Leo Smith qui chacun évoquent un morceau significatif de cette Grande Histoire, aux États-Unis : Disque 1: *Dred Scott : 1857* ; *Malik Al Shabazz and the People of th Shahada* ; *Emmett Till: Defiant, fearless*; *Thurgood Marshall and Brown vs. Board of Education: A Dream of Equal Education, 1954*; *John F. Kennedy's New Frontier and the Space Age, 1960*. Disque 2: *Rosa Parks and the Montgomery Bus Boycott, 381 Days*; *Black Church*; *Freedom Summer: Voter Registration, Acts of Compassion and Empowerment, 1964*; *Lyndon B. Johnson's Great Society and the Civil Rights Acts of 1964*. Disque 3: *The Freedom Riders Ride; Medgar Evers: A Love-Voice of a Thousand Years Journey for Liberty and Justice*; *The D.C. Wall: A War Memorial for All Times*; *Buzzsaw: The Myth of a free Press; The Little Rock Nine: A force for Desegregation in Education, 1957*. Disque 4: *America, Pt 1, 2 and 3*; *September 11th, 2001: A Memorial*; *Fannie Lou Hamer and the Mississippi Freedom Democratic Party, 1964*; *Democraty*; *Martin Luther King, Jr: Memphis, The Prophecy*.

Chez John Zorn c'est un événement historique d'ampleur mondial, mais qui touche en particulier la mémoire de la diaspora des juifs états-uniens qui est évoqué dans l'album *Kristall Nacht* (1993, Tzadik Records) : la nuit de Cristal (nuit du 8 au 9 novembre 1938), pogrom qui fut perpétré sur tout le territoire du Reich allemand, ordonné par Adolphe Hitler et organisé par Joseph Goebbels, détruisant résidences et commerces juifs ainsi que des synagogues dans tout le pays. John Zorn parvient à retranscrire ce drame par des ambiances sombres et mélodies fragiles, enchaînées à des pièces bruitistes plus violentes qui évoquent le chaos et la rage autant que le silence assourdissant après de tels massacres.

Jacques Coursil, jazzman et chercheur, homme du son et des mots[1] a construit son parcours autour d'une identité singulière vis-à-vis de la tradition du jazz. Musicien noir né à Paris, d'une famille originaire de Martinique. Expatrié aux États-Unis, il devient un participant de la scène du free-jazz au cours des années 1960, puis à nouveau vers 1970. Il publie deux disques de *free-jazz* sorties en 1969[2], en compagnie de musiciens européens et américains de premiers plans de cette mouvance, dont sort du lot le saxophoniste et multi-instrumentiste Anthony Braxton (sur le disque de Coursil, *Black Suite*, 1969). Après une longue éclipse marquée par une brillante carrière d'enseignant en linguistique (spécialiste de Saussure), en métropole, en Martinique puis aux États-Unis, Coursil réapparaît sur disque, en 2005 grâce aux encouragements de John Zorn, et est à nouveau programmé régulièrement dans les festivals en France, son retour étant bien relayé dans la presse spécialisé. Les deux albums récents de Jacques Coursil marquent un *retour aux sources* de l'intéressé, dans la mesure où les questions de l'antillanité et du colonialisme débordent largement de la problématique de l'intégration de l'œuvre du trompettiste au sein du champ jazzistique. *A fortiori*, on peut lire la carrière de Jacques Coursil comme le passage par différents états d'une négritude, marquée dès le début par une forme de *conscience dédoublée* dont parle W.E. Dubois dans *Les âmes du peuple noir* [3] (*Souls of Black Folk*, [1903]). Perçu comme Noir dans un monde essentiellement blanc à Paris et en France, le passage transatlantique en direction des États-

[1] Jacques Coursil parviendra finalement à réunir ces deux mondes, celui des sons (par l'entremise du son de sa trompette) et celui des mots (en mobilisant des textes et extraits de poèmes – en français et en créole – de Frantz Fanon, Edouard Glissant et du poète Martiniquais Monchoachi), sur l'album *Clameurs*, 2007, (Sunnyside).

[2] *Black Suite* (BYG), 1969, [enregistré le 10 juin 1969] et *Way Ahead* (Sunspots), 1969, [enregitré le 8 juillet 1969].

[3] « C'est une sensation particulière que cette double conscience, cette manière de toujours se percevoir soi-même à travers le regard des autres, de considérer sa propre âme à l'aûne d'un monde qui vous toise avec la condescendance d'un mépris amusé. » (Dubois, 1903), in Béthune (2008 : 315)

Unis le relie à la communauté afro-américaine, alors que la langue lui confère une identité afro-européenne, celle d'un antillais né en Europe, de culture fancophone. C'est cette réflexion autour de cet entrecroisement identitaire qu'aprofondira Jacques Coursil à partir de son retour sur le chemin du jazz au tournant des années 2000. La question de l'esclavage et de ses conséquences sociétales et culturelles (le jazz notamment) sont abordés tout au long de l'album *Clameurs* (2007). Les textes de Frantz Fanon qui y sont scandés, dialoguent avec des lignes de trompettes hypnotiques par leur sérénité, sur des nappes de synthétiseurs conférant à l'ensemble un caractère à la fois ancestral et futuriste. Le morceau intitulé *Frantz Fanon 1952*, mobilise un extrait de *Peau Noire Masques Blancs (1952)*, les questions qui y sont posées résonnent avec une actualité particulièrement criante quant à la question des réparations de la traite et de ses conséquences. Jacques Coursil se rattache par cette œuvre à la tradition jazzistique d'une anthropologie historique *en musique*, tout en se détachant du son du free-jazz de la fin des années 1960, pour se diriger vers une musique incarnant cette notion de tout-monde dont parle Edouard Glissant, et qui se rapproche, *en musique* de ce que Christian Béthune appelle la « musique globale [1]» (Béthune, 2008 : 316)

Sur son site Internet, Jacques Coursil livre l'extrait complet issu de *Peau Noir Masques Blancs*, figurant sur le morceau intitulé « Frantz Fanon, 1952 » ; en voici un large extrait que je choisis de citer en ce qu'il me semble éclairer l'aptitude du jazz à questionner en musique (avec l'appui de la prose et de la littérature chez Jacques Coursil), la problématique de l'identité de l'homme noir dans une modernité postcoloniale. Les chantiers de la réflexion autour de la réparation de l'esclavage et de la traite négrière y sont livrés et mis en exergue par cette mise en son pleine de conviction.

Livret Jacques Coursil tiré de *Peau Noire Masques Blancs* par Frantz Fanon Éditions du Seuil Paris, 1952, (English translation, Natalie Melas)[2] :

> « Mais je n'ai pas le droit de me laisser ancrer.
> Non !

[1] Christian Béthune attribue au jazz cette capacité à s'être développé à l'échelle planétaire gâce à la particularité de cette musique, de parvenir à transcender cette « déflexion de la conscience de soi à travers le regard de l'autre ». Béthune parle du jazz comme de « la première musique globale », définition qu'on ne saurait amalgamer à la définition d'une « musique de masse » : musique qui intègre des éléments musicaux divers mais conduisant au final à une uniformisation de la production, au profit d'une diffusion massive.

[2] Cf. Site Internet de Jacques Coursil, [en ligne] : http://www.coursil.com/2_music%20clameurs.htm, [consulté le 7 juillet 2015].

je n'ai pas le droit de venir et de crier ma haine.
- pas le droit,
de souhaiter la cristallisation
d'une culpabilité
envers le passé de
ma race -
Dois-je me confiner
à la répartition raciale de la culpabilité,
Non, je n'ai pas le droit d'être un Noir.
- je n'ai pas le droit d'être ceci ou cela…
Le Nègre n'est pas, pas plus que le Blanc.
Je demande qu'on me considère à partir de mon Désir.
Je me reconnais un seul droit :
celui d'exiger de l'autre
un comportement
humain.

Le malheur et l'inhumanité du Blanc
sont d'avoir tué l'humain
quelque part.
Le malheur du nègre
est d'avoir été esclave.
Mais je ne suis pas esclave
de l'esclavage
qui déshumanisa mes pères. »

Jacques Coursil a prolongé cette voie d'une anthropologie musicale-historique sur son album suivant *Trail of tears* (2011). Il y aborde la déportation en 1838 de dizaine de milliers d'indiens *Cherokees* aux États-Unis, de la Géorgie aux terres de l'Oklahoma, périple qu'ils finirent par nommer le sentier des larmes (traduction de *Trail of tears*), plusieurs milliers d'entre eux n'arrivant jamais. Le postulat tout entier, de la naissance du jazz repose sur l'idée du basculement du monde à partir du fait colonial, qui est tout entier questionné à travers la thématique des *natives americans* et de ce fait historique sur la déportation des *Cherokees*.

Le jazz continue aujourd'hui d'irriguer cette tradition d'anthropologie musicale *en action*/ d'anthropologie *par la musique*, à travers des foyers jazzistiques divers, à l'instar de la scène chicagoane qui fructifie l'héritage de la *Great Black Music*. La saxophoniste alto et artiste pluridisciplinaire Matana Roberts issue de cette scène de Chicago a déjà entrepris à ce jours les trois premiers volets d'une série ambitieuse de disques, tournée autour d'un travail sur la

mémoire et l'histoire du personnage de "Coin Coin" (Marie Therese Metoyer, esclave émancipée qui fonda une des premières Église noire)[1]. Son approche combine dans un dosage différent à chaque album, des types d'instrumentation tirés de la tradition du jazz et du champ de l'expérimentation sonore (usage de samples de discours historiques : sample de la voix de Malcolm X ou d'anonymes[2]), des éléments du *free-jazz*, du *gospel* et du *spoken word*. Le fil narratif historique procède ici par une forme de collage esthétique qui tient à travers le développement de l'histoire et de ses personnages. L'abstraction des éléments empruntés à l'héritage du free-jazz est intégrée et happée dans la trame narrative. Outre les aspects poétiques de l'œuvre, apparaissent ici un travail mémoriel, autour de l'esclavage et des ramifications complexes de son histoire aux États-Unis.

Duke Ellington lui-même au cours de son œuvre, s'est évertué à concilier : *succès*, une *large diffusion* de sa musique, l'*appel à la danse*, à une *élévation de l'image donnée du citoyen noir au sein de la société américaine.* De 1927 à 1931, Duke Ellington va se produire au Cotton Club qui, en plus d'apporter une stabilité professionnelle à ses musiciens constituera un laboratoire musical incomparable pour lui et son orchestre. Le nom du club, le *Cotton Club*, rappelle par ailleurs, une frange sombre de l'histoire des États-Unis, avec une référence directe au travail dans les plantations et à la traite transatlantique. Les noms des autres clubs dans lesquels se produira Duke Ellington ou d'autres musiciens de son époque font souvent appel à un imaginaire fait d'un exotisme primitiviste, dépeignant un Sud mythifié, voire une évocation de l'Afrique, qui concourra au développement et au succès du style « *jungle* ». Outre le Cotton Club, on recense ainsi nombre de lieux de spectacle aux noms évocateurs :

- le club *Alabama* près de Time Square où se produisit Fletcher Henderson en 1923-1924, dans le downtown New York – le *Plantation Café* et le *Kentucky Club* où se produisit Ellington, avant d'arriver *uptown* dans le *Harlem Cotton club* (en décembre 1927).[3]

---

[1] Matana Roberts, *Coin Coin chapter one : Gens de couleur libres*, (Constellation) 2011 ; *Coin Coin Chapter two : Mississipi Moonchile*, (Constellation) 2013 ; Matana Roberts, *Coin Coin Chapter Three : River Run Thee*, (Constellation), 2015.

[2] Ces éléments apparaissent sur le le troisième volet de ses disques consacré à l'esclave émancipée Marie Therese Metoyer, surnommée « Coin Coin » : Matana Roberts, *Coin Coin Chapter Three : River Run Thee*, (Constellation), 2015. Matana Roberts s'y produit en solo, au saxophone alto, à la voix, aux effets et divers *sample*. Elle y sample notamment des voix de personnes sans-abri qu'elle mêlent à la musique.

[3] Il faut signaler parmi les clubs de jazz, l'exception notable du *Café Society*, ouvert fin 1938 à Greenwich Village et où Billie Holiday chanta publiquement *Strange Fruit* pour la première fois. Ce club se fit connaître à travers son ouverture au mélange entre Noirs et Blancs et à la possibilité pour les chanteuses comme Billie Holiday de chanter une chanson aux paroles engagées fustigeant le lynchage des noirs-américains au sud des

Le décor de ces lieux rappelle souvent ostensiblement une forme de nostalgie de la plantation. En dépit, de son inclusion à l'industrie du spectacle musical américain qui continua longtemps à relayer ce type de stéréotypes, Duke Ellington sut faire preuve d'opportunisme en acceptant certaines catégories qu'on lui assigna pour mieux les défaire en musique par la subtilité de son œuvre. Parmi les compromis fait par Ellington, on sait qu'il accepta pour des raisons de contrats de se produire sous d'autres noms que son indicatif de groupe habituel, le *Duke Ellington and his famous Orchestra*. Parmi ces noms, certains font référence à une négritude tournée en dérision comme les *Hot Chocolate* ou le *Jungle Band* (Maggee, 2014 : 86-87), le stéréotype *Jungle* étant réapproprié par Ellington, pour constituer un style orchestral novateur qui exploite l'expressivité des timbres (jeu de sourdines des cuivres, *growl*, vocalité et expressivité dans les effets caractérisant ce style). Mais chez Ellington, nous sommes bien en droit de nous demander si la jungle qu'il figure musicalement n'est pas davantage une jungle urbaine – celle dans laquelle les citoyens afro-américains se meuvent – qu'une jungle africaine mythifiée.

Duke Ellington se démarque dans son aptitude à concilier les compétences de chef d'orchestre (leader), de compositeur, et de pianiste. Il est un compositeur prolifique, leader attentif et discret, qui a su insuffler une image de professionnalisme (il vire Sidney Bechet après qu'il ait manqué deux engagements) et de raffinement dans le jazz (il met en valeur ses musiciens en écrivant spécifiquement pour la personnalité de chacun). Un souci d'originalité dans les compositions et le son de l'orchestre apparaît nettement, il a, de plus, su s'approprier les codes de la culture occidentale pour promouvoir une identité afro-américaine cultivée (à l'instar des écrivains de la *Harlem Renaissance*). Duke Ellington, au cours de son œuvre, s'est attelé à hisser la culture afro-américaine artistique à l'égal de la musique classique, comme lorsqu'il réarrange pour son orchestre « Casse noisette », le ballet de Tchaïkovski, et « Peer Gynt » de Grieg (1960), tout en étant fidèle à son identité qui le distingue en tant qu'orchestrateur de jazz.

États-Unis : « Le *Café Society*‘ ‘une boîte de nuit destinée à décoincer les gens guindés", était un endroit hors normes, même pour New York, le *Café Society* raillait l'adulation stérile des célébrités, la politique de droite, la morgue, et la ségrégation raciale pratiquée dans les établissements new-yorkais à la mode, au *Stork Club*, par exemple. » (Margolick, 2009 : 33). Voir aussi Jonathan Glusman, « New York, sur la trace des clubs disparus », in *Jazz Magazine* n° 674, Juillet 2015, pp. 50-51.

Les titres de plusieurs œuvres d'Ellington évoquent une fascination pour la couleur, et le mélange interracial que l'on trouve également dans les romans de Faulkner[1]. Les morceaux *Creole Love* (1927), *Black and Tan Fantasy* (1927) et surtout la suite *Black Brown and Beige* (1944) témoignent de l'emphase mise sur cette gradation de couleur qui illustre, d'une certaine manière, une volonté d'intégration de plus en plus forte comme citoyen afro-américain. Celle-ci passe par le rapprochement vers une forme de « blancheur », loin de la philosophie du *Black is beautiful*, négritude qui retrouve alors son caractère absolu dans les années 1970. Le rapport à la tradition du jazz de Duke Ellington est exemplaire en outre, d'une volonté de rester en contact avec la pointe de la modernité du jazz. Lui qui pourrait être considéré comme le garant de la tradition a su s'adapter dans son jeu de piano à des musiciens appartenant aux générations ultérieures, en particulier en petite formation, (avec Coltrane en 1963, et avec le trio qu'il forme avec Charles Mingus et Max Roach[2] pour le disque *Money Jungle,* en 1962). Duke Ellington traverse donc sans tapage et avec le raffinement qui le caractérise une bonne part de la tradition du jazz : collaborant avec Louis Armstrong[3] mais aussi Charles Mingus, Dizzy Gillespie – le temps d'un morceau [4] – et John Coltrane.

Wynton Marsalis, dans les années 1980, devenu par sa notoriété l'un des porte-voix du jazz, prolongera l'héritage de Duke Ellington, dans le soin apporté à l'orchestration en grand ensemble et son goût pour revisiter l'histoire de la communauté afro-américaine depuis l'arrivée des esclaves africains sur le sol américain comme dans *Blood on the field*, qui lui valut l'obtention du prix Pulitzer en 1997 (date qui marque l'entrée des œuvres de jazz concourant pour ce type de prix). Wynton Marsalis admiré mais aussi critiqué vertement pour son approche classieuse du jazz, la perfection luxuriante, presque tapageuse de son phrasé de trompette, a régulièrement montré son engagement non seulement à honorer la tradition du jazz dans ce qu'il estime être sa quintessence (Ellington, le blues, la musique néo-orléanaise, Jelly Roll Morton, Thelonious Monk), mais aussi pour pointer les dérives de la société

[1] Voir l'analyse de Jean Jamin des relations interaciales dans la littérature américaine, et en particulier dans les romans de Faulkner (Jamin, 1998).

[2] Christian Béthune, citant entre autre une rencontre sur disque entre Martial Solal et Sidney Bechet (en 1957) et quelques autres rencontres, fit justement remarquer que les rencontres qui relèvent en apparence «d'incongruités stylistiques » ne sont pas rares dans l'histoire enregistrée du jazz (Béthune, 2008, 317-318)

[3] *The Complete Louis Armstrong and Duke Ellington sessions*, Roulette Jazz Records, 1961.

[4] Duke Ellington*, Jazz Party*, (Columbia), 1959, avec la présence de Dizzy Gillespie sur la composition de Billy Strayhorn U.M.M.G. (*Upper Manhattan Medical Group*).

américaine selon lui, comme l'émergence du *gangsta Rap* et à l'intérieur de celui-ci certains discours qu'il juge misogynes et en rupture avec les aspects éducatifs et respectables qu'il appelle de ses vœux au sein de la tradition musicale afro-américaine. Cette thématique d'une critique du renoncement et de la facilité apparaît dans le disque *From the Plantation to the penitentiary* (Blue Note, 2007), dont le titre à la teneur historique pessimiste fustige la *ghettoïsation* d'une partie de la communauté afro-américaine, par un manque de connaissance et d'attachement à sa propre culture et aux arts d'origines afro-américaines, dont le jazz, au premier chef. Il est intéressant de relever que Marsalis consacra aussi l'écriture d'une musique illustrant la vie du champion de boxe noir Jack Johnson (1878-1946, premier champion du monde poids lourd de couleur) qui dût braver les interdits d'une société ségréguée qui déniait la domination d'un homme noir dans un monde globalement sous contrôle de la société blanche. Il est surprenant à certains égards, de relever que Miles Davis qui s'opposait à son cadet Wynton Marsalis par une approche progressiste du jazz allant notamment vers le rock et les musiques populaires noires, sortit lui aussi un album hommage à Jack Johnson[1] dont la musique incisive franchit allègrement la frontière entre jazz et rock, créant une atmosphère électrique tendue, là où l'hommage de Wynton Marsalis à Jack Johnson[2] s'apparente davantage à une plongée dans la bande son de l'époque, au temps du boxeur.

Le jazz ne semble pas près d'en avoir fini de revisiter son histoire et à travers elle ce que nous avons nommé la Grande Histoire[3], celle de la communauté afro-américaine comme de celle des sociétés humaines dans leur mouvement global et mondialisé. Les nombreuses entreprises discographiques au cours des années 2000 et 2010, qui parfois rassemblent des musiciens ou producteurs des deux côtés de l'Atlantique en témoignent[4], à l'instar de l'album

[1] Miles Davis, *A tribute to Jack Johnson*, (Columbia), 1971.

[2] Wynton Masalis, *Unforgivable Blackness : The Rise and fall of Jack Johnson*, Blue Note, 2004.

[3] L'œuvre contemporaine du pianiste de jazz Bill Carrothers est l'une de celle qui affiche un intérêt explicite pour l'histoire à travers sa lecture musicale des grands conflits qu'il mobilise comme point de départ de foisonnantes embardées jazzo-anthropologiques : Bill Carrothers, *Armistice 1918*, (Sketch, 2004), *Civil war diaries*. Piano solo, (Illusions, 2005).

[4] Les collaborations transatlantiques entre la France et les États-Unis ont été à l'honneur en 2015, dans cette mise en perspective de l'Histoire à travers le médium de la musique de jazz : le disque *The Lafayette suite* du pianiste français Laurent Coq et du saxophoniste afro-américain Walter Smith III (Voir ANNEXES, fig. 38) rend hommage à l'esprit de liberté et de fraternité entre la France et les États-Unis, incarné par le marquis de La Fayette, à travers une musique ancrée dans la contemporanéité d'un jazz nourri par des compositions originales.

de piano solo de Stanley Cowell, *Juneteenth*[1] (Vision Fugitive, 2015) qui pose une brique de plus dans ce travail de mémoire jazzologique en évoquant le cent cinquantenaire de la fin de l'esclavage des afro-américains en 1865, comme une façon pour le jazz de continuer cette boucle de la musicalisation du monde et de *dire* que son entreprise tenace d'anthropologie appliquée en musique n'est pas encore prête de s'arrêter.

[1] La date hautement symbolique du 19 juin 2015, date de sortie du disque de Cowell représente le cent cinquantenaire de l'abolition de l'esclavage. Stanley Cowell (co-fondateur du label indépendant noir-américain Strata East en 1971) publie *Juneteenth*, album solo (qui évoque cette fête de l'émancipation célébrée chaque année par la communauté afro-américaine), sur le jeune label français Vision Fugitive, dirigé par le producteur Philippe Ghielmetti, et les deux musiciens Jean-Marc Foltz et Philippe Mouratoglou, (en charge de la direction artistique). *Juneteenth* est aussi le titre d'un roman inachevé de Ralph Ellison paru à titre posthume en 1999.

Conclusion

Le jazz qui dépasse aujourd'hui allègrement le siècle d'existence se trouve à un moment charnière de son histoire, de par son caractère mondialisé et sa capacité à durer et à exister à travers diverses familles de musiciens manifestant chacune différentes *manières d'être au jazz*. Plusieurs éléments ont pu être abordés au cours de cette thèse qui accréditent l'idée d'une vitalité du jazz et confirment son aptitude à la réflexivité et à l'auto-critique. Peut-être plus que toute autre musique, le jazz mobilise une pratique instrumentale ou vocale comme un *analyseur* puissant des éléments conflictuels au sein de la société qui l'environne. Il revient à l'anthropologue des phénomènes jazzistiques de se mettre intensément à l'écoute de cette vie du jazz fait de disques enregistrés, de concerts donnés mais aussi d'actions pédagogiques et d'un enseignement de cet art musical.

Sa propre tradition, les héritages multiples qu'il porte, le jazz les interrogent à travers une mise en son qui incorpore le facteur du risque et de l'incertitude, à travers la problématique de l'improvisation. S'agissant du jazz, la notion de tradition nécessite d'être appréhendée par des outils méthodologiques adaptés au caractère hybride de son expression musicale. Cette hybridité qu'on lui a souvent déniée au profit d'une identité fixe limitante, est ce qui permet au jazz d'aujourd'hui d'évoluer en de multiples directions dont chacune se rattache de manière parcellaire à la tradition.

Le continuum de la tradition du jazz oscille entre les deux pôles que nous nommons l'attitude patrimoniale et l'attitude déconstructiviste. La notion de continuum pour la tradition, introduit la possibilité et la nécessité d'évolution pour le jazz. Le continuum de la tradition du jazz témoigne dans sa dimension historique, de cette aptitude au renouvellement à l'intérieur d'un agrégat défini par le terme de jazz, ce dernier résistant de manière insubmersible au passage du temps. Les polémiques autour du terme de jazz, ou des différents sous-genres et catégories qui s'y rattachent, attestent de la persistance du musical et du culturel comme centre des débats intellectuels autour du jazz. Même à travers la sur-abondance des disques, le jazz est toujours demeuré bien plus qu'un simple objet de consommation marchand.

Les pratiques discursives du jazz, la manière dont « on parle » du jazz reviennent elles à fixer le jazz dans des définitions qui donnent à penser ses évolutions et les stabilisent dans une herméneutique du texte et de l'écrit. Paradoxalement, l'histoire du jazz, dans son versant écrit, permet de repenser la pratique musicale et alimente la tradition en action d'une *musicalisation*

du monde et d'une *anthropologie appliquée en musique*. D'ailleurs ce travail d'anthropologie, lui-même, ne contribue-t-il pas modestement, peut-être, à alimenter l'intérêt à l'encontre du jazz, en cherchant à renouveller la réflexion autour de traditions aujourd'hui multiples, dont l'entrecroisement constitue en soi une forme de définition de ce genre musical. La perméabilité du jazz vis-à-vis des traditions musicales du monde, et l'arrivée de nouvelles générations d'artistes qui questionnent la tradition dans un respect de son caractère multiforme, doivent mobiliser l'anthropologie autour de cet art musical. Quelle place va-t-il prendre durant les décennies à venir ? Quelles nouvelles traditions vont-elles être révérées, vilipendées ou étudiées ?

Cette question du devenir du jazz déborde probablement la compétence du seul anthropologue, car pour que le jazz continue à s'extraire du statut quo, il convient aussi de s'intéresser au financement et à la visibilité (médiatique) donnés à cet art, point à peine esquissé dans cette thèse. Le lien qui unit la discipline anthropologique et le jazz dans leur engagement à demeurer une porte d'entrée à la compréhension de l'autre, mérite d'être entretenu, dans un esprit qui comme le jazz, cultive cet équilibre entre liberté d'invention et rigueur formelle. Cet élan permettra, je l'espère, de continuer à rendre le jazz vivant et non une expression prompte à subir un processus de muséification mortifère. Dans le champ de la musique, celui-ci apparaît quand est érigée comme norme l'évitement de la confrontation avec d'autres expressions musicales. Puisse le jazz continuer à participer à ce dialogue ininterrompu qui constitue la vie culturelle de nos sociétés à l'ère de la mondialisation.

Bibliographie

Aboucaya (Jacques), **Peyrebelle (Jean-Pierre)**, *Du Be Bop au free jazz. Formes et techniques d'improvisation chez Charlie Parker, Miles Davis et Ornette Coleman*, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Allizart (Mark), *Stuart Hall*, Amsterdam Éditions, (Coll. Méthéoriques), 2007.

Anderson (Jervis), *This Was Harlem 1900-1950*, New York, Farrar Strauss Giroux, 1983 [1981].

Angelou (Maya), *Tant que je serai noire*, Allusifs Eds., 2008. [récit de sa vie à partir de 1957].

Appadurai (Arjun), *Après le colonialisme. Les conséquences de la globalisation*, Payot, (Coll. Petite Bibliothèque Payot), 2005.

Aptheker (Herbert), *Afro-American History: The Modern Era*, Secausus, NJ, Citadel, 1971.

Armstrong (Louis), *Ma vie à la Nouvelle-Orléans*, Coda, 2006.

Arnaud (Gérald), **Lecomte (Henri)**, *Musiques de toutes les Afriques*, Paris, Fayard, 2006.

Aubert (Laurent), *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève-Paris, Georg, 2001.

Averty (Jean-Christophe), « Les Minstrels », *Jazz Hot*, n° 79, Juillet- Août 1953.

Baker (Chet), *Comme si j'avais des ailes*, 10/18, (Coll. 10/18 Musiques & Cie, n° 3358), 2001.

Baker (Dorothy), *Le jeune homme à la trompette*, Paris, Gallimard, (Coll. Folio, n° 1384), 195. (trad. Boris Vian ; 1938 pour l'édition originale) [Biographie romancée – à travers le personnage de Rick Martin – du trompettiste Bix Beiderbecke]

Baker (Ross K.) (sous la dir.), *The Afro-American. Readings*, Van Nost. Reinhold, 197ç0.

Balandier (Georges), « Le Noir est un homme », *Présence africaine*, n° 1 : 31-36, 1947

– *Anthropo-logiques*, Librairie Générale Française, (Coll. Le livre de poche), 1985

– *Conjugaisons*, Paris, Fayard, 1997.

Baldwin (James), *Le racisme en question*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

Balen (Noël), *Billie Holiday corps et âme*, Mille et une nuits, 2000 **;** *Histoire du Gospel et du Negro Spiritual*, Paris, Fayard, (Coll. Musique), 2001 **;** *Django Reinhardt. Le génie vagabond*, Éditions du Rocher, (Coll. Biographie), 2003 **;** *L'Odyssée du Jazz*, Liana Lévi, (Coll. Histoire), 2007. (5ème Edition).

Bardin (Desdémone), « Le rap, Blues des années 80 ? », *Jazz Hot*, n° 480, déc. 1990, pp. 26-27.

Barnhart (Scotty), *The world of jazz trumpet. A comprehensive history & practical philosophy*, Hal Leonard, 2005

Bartok (Bela), « La pureté raciale en musique » [1942] in *Écrits*, Éditions Contrechamps, 2006.

Bastide (Roger), *Le prochain et le lointain*, Paris, Cujas, 1970.

– *Art et société, Paris*, L'Harmattan, (Coll. Logiques Sociales), 1997.

– *Les Amériques Noires, Paris, L'Harmattan, 2000.*

Baudoin (Philippe), *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*, Outre Mesure, (Coll. Théories), (2 Volumes), 1992.

– *Une chronologie du Jazz*, Outre Mesure, 2005.

Becker (Howard S.), **Faulkner (Robert R.)**, « Le répertoire de jazz », in *Enonciation artistique et socialité*, L'Harmattan, 2006, Sous la dir. de : **Sylvain Fagot** et **Jean-Philippe** Uzel).

– « Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? ». *Le répertoire du jazz en action*, Éditions La Découverte, 2011.

Berendt (Joachim-Ernst), *Le Grand Livre du Jazz. De New Orleans jusqu'au jazz rock*, Monaco, Editions du Rocher, 1986.

Bergerot (Franck), *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Le Seuil, 1998 **;** *Le jazz dans tous ses états. Histoires, styles, foyers, grandes figures*, Paris Larousse, 2006.

Bergerot (Franck), **Merlin (Arnaud)**, *Du blues au Bop. L'épopée du jazz*, Tome 1, Gallimard, (Coll. Découvertes Gallimard Arts), 2003 **;** *Au-delà du bop. L'épopée du jazz*, tome 2, Gallimard, (Coll. Découvertes Gallimard Arts), 2003.

Béthune (Christian), *Charles Mingus*, éditions du limon, 1988.

– *Le Jazz comme critique des catégories de l'esthétique*, thèse, Paris, Université de Paris I-Sorbonne, UFR de Philosophie, 1992 **;**

– *Sidney Bechet*, Éditions Parenthèses, 1997.

– *Adorno et le jazz*, Klincksieck, (Coll. Esthétique), 2003

– « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 171-172, Musique et anthropologie, 2004

– « Minstrelsy », *L'Homme*, 183, pp. 147-162, 2007.

– *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, (Coll. Esthétique, n° 72), 2008.

Bienville (Arnaud), *New Orleans*, Éditions Jazz Hot/ L'Instant, (Coll. Encyclopédie Jazz Hot), 1989.

Billard (François), *Lennie Tristano,* Éditions du Limon, 1988.

– *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Hachette, 1989.

– *Les chanteuses de jazz*, Ramsay, 1990

– *Jazz Anthology 1918-1939*, EPM/ GUFO DEL TRAMONTO, 1991.

Billard (François), **Billard (Yves)**, *Histoires du saxophone*, Climats, (Coll. Musicales), 1995.

Billard (François), **Antonietto (Alain)**, *Django Reinhardt*, Fayard, 2004.

Blackburn (Julia), *Lady in Satin. Billie Holiday, portrait d'une diva par ses intimes*, Rivages, 2015.

Blacking (John), *Le sens musical*, Minuit, (Coll. Le sens commun), 1980.

Blassingame (John W.), *Black New Orleans 1860-1880*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.

Bonnerave (Jocelyn), *Donner à voir et faire entendre. Jazz et musique improvisée. Pour une anthropologie de la performance musicale*, 2008, [thèse, sous la dir. de Francis Marmande].

Bonniol (Jean-Luc) (dir.), *Paradoxes du métissage*, (Actes du 123ème Congrès national des sociétés historiques et scientifique, section d'anthropologie et d'ethnologie française, Antilles-Guyane 6-10 avril 1998), 2000. (400 p.).

Boulez (Pierre), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, (Coll. Tel, n° 124), 2001.

Bourmeau (Sylvain), **Heurtin (Jean-Philippe)**, « La carrière déviante du professeur Becker. Entretien avec Howard Becker », *Politix*, Vol. 10, n° 37, pp. 155-166, 1997.

Braîloiu (Constantin), *Problèmes d'ethnomusicologie*, (textes réunis par G. Rouget), Genève, Minkoff, 1973.

Brierre (Jean-Dominique), *Le jazz français de 1900 à aujourd'hui*, Paris, Hors Collection, 2000. [Biographe de beaucoup de chanteurs de variété française aussi ; auteur d'une histoire du Rock…].

Broker (Xavier), *Le roman vrai du jazz en Lorraine (1917-1991)*, Éditions Prestige de l'Est, 1991 [sur le « Nancy Jazz Pulsations »].

Broonzy (William Lee Conley), **Bruynoghe (Yannick)**, *Big Bill Blues*, Paris, Ludd, 1987. [récit du bluesman Big Bill Broonzy].

Buin (Yves), *Thelonious Monk*, Le Castor Astral, 2002, [1988].

– Barney Wilen, *Blue Melody*, Le Castor Astral, 2011.

Buscatto (Marie), *Femmes du jazz: Musicalités, féminités*, marginalités, Ed. du C.N.R.S., 2007.

Capone (Stefania), *Les Yorouba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis*, Karthala, (Coll. Religions contemporaines), 2005.

Carles (Philippe), **Clergeat (André) (Sous la dir.)**, *Jazz, les incontournables*, Filipacchi, (Coll. Jazz Magazine), 1990.

Carles (Philippe), Comolli (Jean-Louis), *Free jazz/ Black Power*, Paris, Gallimard, (Coll. Folio, n° 3400), 2000.

Carles (Philippe), **Clergeat (André)**, **Comolli (Jean-Louis) (sous la dir.)**, Le Nouveau *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988. (réédité et augmenté pour la 2ème fois en 2011).

Carr (Ian), *Miles Davis*, Parenthèses, (Coll. Epistrophy), 1991.

Castanet (Pierre Albert), *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Éditions Tum/ Michel de Maule, 1999.

Certeau (De), (Michel), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, (Folio Histoire), 2002.

Césaire (Aimé), *Œuvres complètes* (trois volumes), Fort-de-France, Desormeaux, 1976 **;** *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, (Coll. Poche), 1939 [2001].

Chailley (Jacques), *La musique et son langage*, Paris, Zurfluh, 1978.

Charters (Samuel B.), *Jazz New Orléans – 1885-1963*, Oak Publications, 1963.

Cheyronnaud (Jacques), « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie française*, XXVII, n° 3, pp. 382-393, 1997.

Clarke (Laurent), **Verdun (Franck)**, *Dizzy Atmosphere*, Actes Sud, 1993. [Entretiens avec Dizzy Gillepsie].

Clayton (Martin), **Herbert (Trevor)**, **Middleton (Richard) (Édition)**, *The cultural study of music: a critical introduction*, New York-London, Routledge, 2003.

Clément (Raymond), *Jazz expressions*, (préface de Philippe Adler), RTL Édition, 1980. [livre de photographies]

Coeuroy (André), *Histoire générale du jazz*, Paris, Denoël, 1942.

Colard (Pascal), « L'oreille tenue à l'œil. Portraits passionnés de quelques musiciens », *L'Homme*, 158-159, 2001

Collectif, Musurgia Volume II – N° 3 : *Le jazz est-il un objet d'analyse ?*, Eska, (Coll. Musurgia), 1995.

Les Cahiers du jazz, Outre Mesure, tome 1 (2004), tome 2 (2005), tome 3 (2006).

Une anthropologie du jazz, CNRS Editions, Paris, 2010.

Coleman (Bill), *(1904-1981), De Paris Kentucky à Paris France, ma trompette sous le bras (1904-1981)*, Aubais, 2004.

Collier (James Lincoln), *Louis Armstrong. Un génie Américain*, Denoël, 1986.

Cosson (Guy), *Roland Kirk, 1935-1977*, Éditions du Layeur, 2006.

Cotro (Vincent), *Chants libres. Le free jazz en France 1960-1975*, Outre Mesure, 2000.

– *John Coltrane : L'œuvre et son empreinte*, (dir.), Outre Mesure, 2011.

– *Miles Davis, Tutu*, Canopé, 2013.

Cotro (Vincent), **Cugny (Laurent)**, **Glumplowicz (Philippe)**, *La catastrophe apprivoisée. Regard sur le jazz en France*, Outre Mesure, 2013.

Coulibaly (Bassidiki), *Du crime d'être Noir. Un milliard de « Noirs » dans une prison identitaire*, Homnisphères, (Coll. Latitudes Noires), 2006.

Cressey (Paul G.), *The Taxi-Dance Hall*, Chicago, Chicago UP, 1932.

Cugny (Laurent), *Las Vegas Tango. Une vie de Gil Evans*, P.O.L., 1990.

– *Une histoire du jazz en France. Tome 1 : du milieu du XIXè siècle à 1929*, Outre Mesure, 2004.

– « L'idée de forme dans le jazz », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17 | 2004, 143-160.

– *Electrique Miles, 1968-1975*, André Dimanche, 2005.

– *Analyser le jazz*, Outre Mesure, 2009.

Cuney-Hare (Maud), *Negro Musicians And Their Music*, New York, Da Capo, 1974.

Collectif, *Les Cahiers du jazz*, Outre Mesure, tome 1 (2004), tome 2 (2005), tome 3 (2006).

Daverat (Xavier), « Sur des erres de jazz », *L'Homme*, 158-159 | 2001, 201-216.

Davis (Miles), [avec **Troupe (Quincy)**], *Miles, l'autobiographie*, Infolio, 2007, (la 1ère Édition a paru la même année que l'Éd. Américaine, en 1989, aux Presses de la Renaissance).

Dawson (Warrington), « Le caractère spécial de la musique nègre en Amérique », *Journal de la Société des Américanistes*, 1932, n° 24-2- pp. 273-286.

Delaunay (Charles), *Hot Discographie Encyclopédique*, Jazz Disques, 1951 [1936].

– *Delaunay's Dilemme. De la peinture au Jazz*, Éditions W, 1985.

Deliège (Célestin), *Invention musicale et idéologies*, Tome 2 : Mutations et modernité, Mardaga, (Coll. Musique Musicologie), 2007.

Delorme (Michel), *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible. Entretiens de John Coltrane réalisés et présentés par Michel Delorme*, L'éclats/ éclats, 2011.

Descola (Philippe), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

De Wilde (Laurent), *Monk*, Paris, Gallimard, (Coll. Folio, n° 3009), 1997.

Digard (Jean-Pierre), « Entre le jazz et les *gilia* Django Reinhardt », *L'Homme*, Vol. 39, n° 149, 1999.

Douglass (Frederick), *Mémoires d'un esclave américain*, Paris, Maspero, 1982. [*Narrative of The Life of Frederick Douglass An American Slave by Himself*, 1845].

Dubois (W.E.B.), *The Souls of Black Folk* (trad.: L'Âme des Noirs), New York, Dover Publications, 1994 [pour l'original: 1903, Chicago, A. C. McClurg and Co.].

Duvignaud (Jean), *Sociologie de l'art* Paris, Puf, 1973

Eliade (Mircea), *La nostalgie des origines*, (Coll. Folio Essais, n° 164), Paris, Gallimard, 1991.

Elias (Norbert), *Mozart. Sociologie d'un génie*, Seuil, (Coll. Librairie du XXè siècle), 1991.

Ellison (Ralph), *Going to the territory*, Vintage books, 1985 [17 essays].

– *Trading Twelves*, Vintage books, 2001

– *Living with the Music: Ralph Ellison's jazz writtings*, Modern Library Inc, 2002

– *L'Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Grasset, 2002.

Elsdon (Peter), *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Oxford University Press, 2012.

Emery (Lynne Fauley), *Black Dance: From 1619 to Today*, Princeton Book Company Publishers, 1988.

Esquenazi (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, (Coll. Colin U), 2007.

Fabre (Michael), *Les Noirs américains*, Armand Colin, 1967.

Fanelli (André), *Blues*, L'Instant, (Coll. Encyclopédie Jazz Hot), 1989

Fanelli (Marc), *Black music, une histoire de rythmes et de blues*, Chiron, 2006.

Fanon (Frantz), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, (Coll. Esprit), 1952 **;** *Sociologie d'une révolution*, La Découverte, 1968 **;** *Les Damnés de la terre*, La Découverte, 2003 [1961], *Pour la révolution africaine*, La Découverte, 2001 [1964] [penseur de « l'Atlantique noire »].

Ferro (Marc), **(dir.)** Le *livre noir du colonialisme. De l'extermination à la repentance. XVIès – XXè siècle*, Hachette, (Coll. Pluriel), 2004 **;** *Le ressentiment dans l'histoire. Comprendre notre temps*, Odile Jacob, (Coll. Histoire), 2007.

Foltz (Jean-Marc), «Geste et mémoire chez l'interprète le compositeur et l'improvisateur», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [En ligne], Numéros de la revue, Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines, mis à jour le : 26/01/2012, URL : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=347.

Fonkua (Romuald-Blaise), « Edouard Glissant. Naissance d'une anthropologie antillaise au siècle de l'assimilation », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 35, n° 140.

Foucault (Michel), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Francis (André), *Jazz. L'histoire, les musiciens, les styles, les disques*, Seuil, 1982.

Gailly (Christian), *Be-Bop*, Paris, Minuit, 1995 **;** *Un soir au club*, Paris, Minuit, 2006 [romans].

Garrait-Bourrier (Anne), *L'esclavage aux États-Unis. Du déracinement à l'identité*, Ellipses, (Collect. Les essentiels : civilisation anglo-saxonne), 2001.

Gerber (Alain), *Miles Davis et le Blues du Blanc*, Fayard, 2003 **;** *Miles*, Fayard, 2007. [Romans qui puisent librement dans des éléments biographiques chez Gerber]

Giddins (Gary), *Satchmo*, Denoël, 1991. [New York, Doubleday, 1988.].

Gillepsie (Dizzy), **Fraser (Al)**, *To Be Or Not To Bop*, Presses de la Renaissance (traduction Mimi Perrin), 1981. [autobiographie].

Gilroy (Paul), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Éditions de l'Éclat, (Coll. Kargo), 2003. [*The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, 1993].

Gitler (Ira), *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940*, Oxford University Press, 1987.

Glissant (Edouard), *Le discours antillais*, Gallimard, (Coll. Folio Essais, n° 313), 1997

Glumplowicz (Philippe), *Le roman du jazz*, première époque, 1893-1930, Fayard, 1991.

– *Le roman du jazz*, deuxième époque, 1930-1942, Fayard, 2000.

– *Les travaux d'Orphée : Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) : harmonies, chorales, fanfares*, Aubier Montaigne, (Coll. historique), 2001.

Goffin (Robert), *La Nouvelle-Orléans capitale du Jazz*, New York, Éditions de la Maison Française, 1946 **;** *Jazz from Congo to Swing*, London, Musicians Press LTD, 1946 **;** *Louis Armstrong le roi du jazz*, Paris, Seghers, 1947.

Goody (Jack), *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Minuit, 1979 **;** *Entre l'oralité et l'écriture*, PUF, 1994 **;** *Pouvoirs et savoirs de l'écriture*, La Dispute, (Coll. Essais), 2007.

Gousset (Claude), *Une approche de l'improvisation jazz*, Paris, Paul Beuscher, 1983.

Gosset (F. Thomas), *Race : The History of an Idea in America*, Oxford (U.K.), Oxford University Press, 1963.

Gourse (Leslie), *Madame Jazz : Contemporary women instrumentalists*, Oxford University Press, 1996.

Grant (Joanne), *Black Protest : History, Documents and Analyses, 1619 to the Present*, New York, Fawcett Premier, 1986 [1968].

Grégoire (Henri) [Abbé], *De la traite et de l'esclavage des Noirs*, (Préface d'Aimé Césaire), Arléa, (Coll. Arléa Poche), 2007.

Guillon (Roland), *L'Afrique dans le jazz des années 50-60*, L'Harmattan, 2009.

Hall (Stuart), *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, 2007.

Halbwachs (Maurice), *La mémoire collective*, Albin Michel, (Coll. Bibliothèque Évolution Humanité), 2000 **;** *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, (Coll. Bibliothèque Évolution Humanité) 2000.

Hart (Mickey), **Lieberman (Fredric)**, *Planet Drum : A Celebration of Percussion and Rhythm*, Acid Test Productions, 1998.

Haudrère (Philippe), **Vergès (Françoise)**, *De l'esclave au citoyen*, Paris, Gallimard, (Coll. Découvertes Texto), 1998.

Hediguer (Max), Conceptualisation *et esthétique de l'improvisation dans le jazz. Ses relations avec les systèmes musicaux, les dénominations, les nomenclatures et les notations harmoniques ou mélodiques en usage*, atelier national de reproduction des thèses ; (thèse sous la direction de Eveline Andreani), 1997.

Hein (Fabien), *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Éditions Le passager clandestin, 2012.

Hennion (Antoine), *Comment la musique vient aux enfants : une anthropologie de l'enseignement musical*, Anthropos-Economica, 1988.

– « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, propos recueillis par Pierre Floux, Olivier Schinz, *Ethnographiques.org*, avril 2003 [en ligne].

– *La passion musicale*, Métailié, (Coll. Sciences humaines), 2007.

Hennion (Antoine), **Maisonneuve (Sophie)**, **Gomart (Émilie)**, *Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Documentation française, (Coll. Questions de culture), 2000.

Herskovits (Frances) (Éds.), *The New World Negro*, Bloomington, University of Indiana Press, 1966.

Herskovits (Melville Jean), *The Myth of Negro Past*, New York, Harper Brothers, 1941. [trad.: *L'héritage du Noir: mythe et réalité*, Paris, Payot, 1966.]

– *Cultural Anthropology*, New York, A. Knopf, 1955 [trad : *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1967].

Herzhaft (Gérard), *La Nouvelle Encyclopédie du Blues*, Paris, Grancher, 1984.

– *Le blues*, Puf, (Coll. Que-Sais-Je, n° 1956), 1999.

– *Americana. Histoire des musique de l'Amérique du Nord*, Fayard, 2005.

Herzhaft (Gérard), **Arniac (Jean-Pierre)**, *La grande encyclopédie du blues*, Fayard, (Coll. Musique), 1997.

Hess (Jacques B.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985.

– *Le ragtime*, Puf, (Coll. Que-sais-je), 1992.

– *Hess-o-Hess : Chroniques 1966-1971*, Éditions Alter Ego, 2013.

Hippenmeyer (Jean-Roland), *Jazz sur films*, Éditions de la Thièle, 1973.

Holiday (Billie), *Lady sings the Blues*, Parenthèses, (Coll. Europalinos), 2003. [autobiographie de Billie Holiday].

Hobsbawn (Eric), *The Jazz Scene*, Pantheon, 1993 [1959].

– *Uncommon People, Resistance, Rebellion and Jazz*, New York, The New Press, 1998.

Hobsbawn (Eric), **Ranger (Terence)**, *L'invention de la tradition*, Paris, Amsterdam, 2006. [*The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983].

Hodeir (André), *Le jazz cet inconnu*, Paris, France-Empire, 1945.

– *Introduction à la musique de jazz*, Larousse, 1948.

– *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Flammarion, 1954 [Marseille, Parenthèses, 1981 pour une réédition].

– *Toward Jazz*, New York, Da Capo, 1986.

– *Les mondes du jazz*, Paris, U.G.E., 1970.

– *Jazzistiques*, Parenthèses, (Coll. *epistophy*), 1984.

Le B.A..B.A. du Bop, Rouge Profond, 2003.

Hughes (Langston), *Une introduction au jazz*, Nouveaux Horizons, 1962.

Hughes (Langston), **Meltzer (Milton)**, *Black Magic : A Pictoral History of Black Entertainers In America*, New York, Bonanza, 1967.

Huret (Jules), *De New York à La Nouvelle Orléans*, Fasquelle, 1909.

Imbert (Raphaël), *Jazz Supreme. Initiés, mystiques & prophètes*, L'Éclat Éditions, 2014.

Jackson (Jean-Pierre), *Charlie Parker*, Actes Sud/ Classica, 2005 **;** *Miles Davis*, Actes Sud/ Classica, 2007.

Jamin (Jean), « Introduction », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1996 [sur le rapport au jazz de Leiris].

– « Fausse erreur », *L'Homme*, Vol. 38, 1998.

– « Une société cousue de fil noir », *L'Homme*, n° 145 : 205-220.

Jamin (Jean), **Williams (Patrick)**, « Jazzanthropologie », *L'Homme*, 158-159, « Jazz et anthropologie », 2001.

– *Une anthropologie du jazz*, CNRS Editions, Paris, 2010.

Jankélévitch (Vladimir), *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, Paris, 1961 [réédition 2015].

Jones (Arthur Morris), *Studies In African Music*, New York, Oxford University, 1959, 2 vol.

Jones (LeRoi) [Amiri Baraka], *Musique noire*, Paris, Buchet Chastel, 1969 [Black Music, 1967].

– « Entretien avec Amiri Baraka », *Les temps modernes*, n° 485, déc. 1986.

– *Le peuple du blues*, Gallimard, (Coll. Folio), 1997 [Titre original : *Blues People*, 1963].

Kahn (Ashley), *The House that Trane Built. The story of Impulse Records*, Norton, 2006.

Kaspi (André), *La guerre de Sécession. Les États désunis*, Gallimard, (Coll. Découvertes, n° 157), 1992.

– *États-Unis. 68 l'année des contestations*, Complexe, (Coll. Mémoire du siècle), 1999.

– *Les Américains. Tome 1 : 1607-1945 Naissance et essor des États-Unis*, Points, (Coll. Points Histoire), 2001.

– *Les Américains. Tome 2 : Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Points, (Coll. Points Histoire), 2008.

Kaspi (André), **Bertrand (Claude-Jean)**, **Heffer (Jean)**, *La civilisation américaine*, Puf, (Coll. Le monde anglophone), 1979.

Kemble (Frances Anne), *Journal of a Residence on Georgia Plantation in 1838-1839*, New York, Alfred A. Knopf, 1961.

King (Martin Luther), *Révolution non violente*, Payot, (Coll. Petite Bibliothèque Payot), 2006.

Kmen (Henry A.), *Music in New Orleans : The Formative Years – 1751-1841*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1966.

Koechlin (Stéphane), *Le Blues*, Librio, (Coll. Libro Musique, n° 359), 2005.

Kuhn (Thomas), *La Tension essentielle : Tradition et changement dans les sciences*, Gallimard, 1990 [1977].

– *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 2008 [1962].

Kummer (Ida), « Aspects de la protestation noire dans la musique afro-américaine », thèse sous la direction de Michel FABRE, 1979, 3ème cycle, Études Nord-Américaines.

Lacoue-Labarthe (Philippe), *Le chant des muses. Petite conférence sur la musique*, Bayard, (Coll. Petites Conférences), 2005.

Lapassade (Georges), **Rousselot (Philippe)**, *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1996.

Langel (René), *Le jazz, orphelin de l'Afrique*, Payot, 2001.

La Polla (Franco) (dir.), *All that jazz : un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Cahiers du cinéma/ Festival International du Film de Locarno, 2003.

Larousse (Pierre), *Nègre-Négrier – Traite des Nègres : trois articles du Grand dictionnaire universel du XIXè siècle de Pierre Larousse*, (préface Françoise Vergès), Bleu autour, 2007.

Leblon (Bernard), *Musiques tziganes et flamenco*, L'Harmattan, 1990.

Leloir (Jean-Pierre), *Du Jazz plein les yeux*, Edica, (préface d'Alain Gerber), 1983. [livre de photographie].

Le Goff (Jacques), *Histoire et mémoire*, Gallimard, (Coll. Folio Histoire), 1988.

Legrand (Anne), « Index des travaux universitaires en France », *Jazzman*, n° 50, sept. 1999, pp. 28-31. [recensement des travaux universitaires sur le jazz en France].

– *Charles Delaunay, sa place et son rôle dans le jazz en France dans les années 30 et 40*, Éditions du Layeur, 2007.

Lehmann (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, La Découverte, 2005.

Leonard (Neil), *Jazz and the white americans*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

Lerner (Gerda), *De l'esclavage à la ségrégation, les femmes Noires dans l'Amérique des Blancs*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1975.

Levaillant (Denis), *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattiès, 1981.

Levet (Jean-Paul), *Talking that talk, le langage du blues et du jazz*, Éditions de l'Éclat, (Coll. Kargo), 2003 [1986].

– *Rire pour ne pas pleurer, le Noir dans l'Amérique blanche*, Parenthèses, 2002.

Levine (Lawrence W.), *Black Culture And Black Consciousness : Afro-American Folk Thought From Slavery To Freedom*, New York, Oxford University, 1977.

Levinson (Peter J.), *Trumpet Blues : The life of Harry James*, Oxford University Press, 2001.

Lévi-Strauss (Claude), « Race et culture », in *Anthropologie structurale 2*, Plon, (Coll. Agora), 1996, pp. 377-422.

Lévy (Claude), *Les minorités ethniques aux États-Unis*, ellipses, 1997

Lewis (George E.), *A power stronger than itself: The AACM and American experimental music*, University of Chicago Press, 2009.

Leymarie (Isabelle), *Dizzy Gillepsie*, Buchet-Chastel, 2004.

Lhamon Jr. (William T.), *Peaux blanches, masques noirs*, Éditions de l'Éclat, 2008.

Lion (Jean-Pierre), *Bix. Bix Beiderbecke, une biographie*, Outre Mesure, 2004.

Litweiler (John), *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*, Da Capo, 1994.

Lomax (Alan), *Mister Jelly Roll. Les aventures de Jelly Roll Morton, créole de la Nouvelle-Orléans et "inventeur du jazz"*, (traduit de l'Américain par Henri Parisot ; préface Sim Copans), Flammarion, 1964

– *Hard hitting songs for Hard Hit people*, Music Sales Corp, 1967.

– *The Land where the Blues began*, New Press, 2002 [1993].

– *Alan Lomax : Selected writtings, 1934-1997*, (sous la dir. de) Ronald Cohen, Routledge, Pap/Com, 2005.

Lomax (John Avery), *Cowboy Songs and other Frontier ballads*, Kessinger Publishing, 2007.

Lomax (John Avery), **Lomax (Alan)**, *American Ballads and Folk Song*, Dover Publication, 1995.

Lortat-Jacob (Bernard), (Édition), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, « Société d'Etude Linguistique et Anthropologiques de France », Éditions Selaf, 1987.

Lubat (Bernard), *La musique n'est pas une marchandise*, Golias, 2001.

Magee (Jeffrey), « Ellington's Afro Modernist vision in 1920's », in Green, (Edward), dir., *Duke Ellington*, (pp. 85 à 105), Cambridge University Press, 2014.

Malson (Lucien), « Musique et couleur de peau », *Jazz Hot*, n° 29, janvier 1949 : 6-7.

– *Des musiques de jazz*, Parenthèses, (Coll. Epistrophy), 1983.

– *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, 2005.

– *Les maîtres du jazz*, Buchet-Chastel, (Coll. Documents), 2006.

Malson (Lucien), **Bellest (Christian)**, *Le Jazz*, Puf, (Coll. Que-sais-je : n°2392), 2007.

Marbru (Lothaire), « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de 'musique traditionnelle' », *Ethnographiques.org* [en ligne], février 2007.

Margolick (David), *Strange Fruit*, Allia, 2009.

Marmande (Francis), « Une réédition : *Le Jazz*, d'André Schaeffner », *Le Monde*, 26 avril 1988.

– *La chambre d'amour*, Éditions du Scorff, 1997.

Martin (Denis-Constant), *L'Amérique de Mingus (avec Didier Levallet)*, POL, 1991.

– *Le gospel afro-américain : des spirituals aux raps religieux, Actes Sud, 1998.*

– « De l'excursion à Harlem au débat sur les « Noirs » », *L'Homme*, 158-159 | 2001, 261-278.

Martin (Denis-Constant), **Roueff (Olivier)**, *La France du Jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XXè siècle*, Parenthèses, 2002.

Mazzolini (Florent), *L'épopée de la musique africaine*, Hors Collection, 2013.

McAdams (Stephen), **Bigand (Emmanuel)**, *Penser les sons*, Paris, Puf, 1994.

McMillan (Jeffery), *Delightfulee. The life and music of Lee Morgan*, University of Michigan Press, 2008.

Médioni (Franck), (Dir.), *Alber Ayler. Témoignages sur un holy ghost*, Le Mot et le reste, 2010.

Meier (August), **Rudwick (Elliott)**, *From Plantation to Ghetto*, Hill and Wang, 1976.

Menger (Pierre-Michel), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, L'Harmattan, 2003.

– *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil, (Coll. La République des idées), 2003.

Mercier-Faivre (Anne-Marie), **Séité (Yannick)**, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L'Homme*, 158-159, 2001. pp. 35 à 52.

Merriam (Alan P.), *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964.

Meyer (Jean), *Esclaves et négriers*, Paris, Gallimard, (Coll. Découvertes Gallimard histoire), 1986.

Meyran (Régis), « Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma* », *L'Homme*, 158-159 | 2001, 393-395.

– « Herman Leonard, *L'Œil du jazz* », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007.

Meyran (Régis), **Rasplus (Valery)**, *Les pièges de l'identité culturelle*, Berg International, 2014.

Mezzrow (Milton, dit "Mezz"), **Wolfe (Bernard)**, *La rage de vivre*, Buchet/ Chastel, 1972 [*Really the blues*, 1946], (*autobiographie*).

Michel (Pierre), «Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2012 [En ligne], Numéros de la revue, Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines, mis à jour le : 26/01/2012, URL : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=344.

Michel (Pierre), **Bosseur (Jean-Yves)**, *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques*, Minerve, 2007.

Mingus (Charles), **King (Nel)**, *Moins qu'un chien*, Parenthèses, 1973. [autobiographie].

Mongan (Norman), *Histoire de la Guitare dans le Jazz*, Filipacchi, 1986.

Morin (Edgar), *Les stars*, Seuil, (Coll. Points), 1972.

Morris (Ronald L.), *Le Jazz et les gangsters 1880-1940*, Le passage, 2002 [*Wait Until Dark : Jazz and the Underworld*, 1880-1940, 1980]

Morrison (Toni), *Sula*, 10/18, 1993 **;** *Jazz*, 10/18, 1995 **;** *Beloved*, 10/18, 2004 [Toni Morrison : romancière Noire-américaine].

Mouëllic (Gilles), *Le jazz. Une esthétique du XXè siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

– *Jazz et cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, (Coll. Essais), 2000.

Moutal (Patrick), *Hindustani Raga Sangita : Mécanismes de base de la musique classique du Nord de l'Inde,* Patrick Moutal Editeur, 2012.

Murray (Albert), *Good Morning Blues. Count Basie*, Filippachi, 1988. [Biographie de Count Basie].

Myrdal (Gunnar), *An American dilemma : the negro problem and modern democracy*, New York/ Londres, Harper & Brothers, 1944.

Nattiez (Jean-Jacques), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 10 / 18 UGE, 1975.

– *Le combat de chronos et d'Orphée*, Christian Bourgois, 1993.

– *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIè siècle.* (5 tomes ; 2005-2007).

– *Profession musicologue*, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

Ndiaye (Pap), *Les Noirs américains. En marche pour l'égalité*, Gallimard, (Coll. Découvertes Histoire), 2009.

Nettl (Bruno), *Si l'Amérique m'était chantée*, Paris, Nouveaux horizons, 1978.

– *The Study of Ethnomusicology. Twentynine Issues and concepts*. Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1983.

Nettl (Bruno), **Bohlman (Philip Vilas)** (Édition), *Comparative musicology and anthropology of music. Essays on the History of Ethnomusicology*, University of Chicago Press, 1991.

Newton (Francis), *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966 [*The Jazz Scene*, 1959].

Nisenson (Eric), *'Round About Midnight. Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, (trad. de l'américain par Mimi Perrin), 1983 [1982].

O'Neal (Hank), *Ghosts of Harlem : l'histoire du quartier mythique du jazz*, Filipacchi, 1997.

Oliver (Paul), *Bessie Smith*, Cassell, 1959.

– *Le monde du Blues*, Paris, Arthaud, 1962 (Ed. 10/18, 2002) [Blues Fell this Morning, 1960].

– *Conversation with the Blues*, New York, 1965.

– *Aspects of the Blues Tradition*, Cassell, 1968 **;** *Savannah Syncopators, African Retentions in the Blues*, Londres, Studio Vista, 1970.

Ollivier (Stéphane), *Charles Mingus*, Vade Retro, 1997.

Paczynski (Georges), *Rythme et geste : Les racines du rythme musical*, Zurfluh, 1988.

– *Une histoire de la batterie de jazz, Tome 1 : Des origines aux années Swing*, Outre Mesure, 1997.
– *Une histoire de la batterie de jazz, Tome 2 : Les années Be bop, la voie royale et les chemins de traverse*, Outre Mesure, 2000.
– *Une histoire de la batterie de jazz, Tome 3 : Elvin Jones, Tony Williams, Jack DeJohnette : Les racines de la modernité*, Outre Mesure, 2005.
Pailler (Alain), *Plaisir d'Ellington. Duke et ses hommes*, Actes Sud, 1998.
Palmer (Richard), *Oscar Peterson*, Garancière, 1986.
Panassié (Hugues), *Le jazz Hot*, Editions Corrêa, 1934 **;** *144 Hot Jazz Records*, édité par la RCA-Victor, Camden, New Jersey, 1939 **;** *La musique de jazz et le swing*, Paris, Éditions Corrêa, 1943 **;** *Les Rois du Jazz*, Genève, Éditions Ch. Grasset, 1944 **;** *La véritable musique de jazz*, Robert Laffont, 1946 [1952, pour l'édition revue et augmentée] **;** *Douze Années de jazz (1927-1938)*, Editions Corrêa, 1946 **;** *Cinq mois à New York (octobre 1938- février 1939)*, Éditions Corrêa, 1947 **;** *Louis Armstrong*, Paris, Éditions du Belvédère, 1947 **;** *Jazz Panorama*, Éditions des Deux-Rives, 1950 **;** *Quand Mezzrow enregistre*, Robert Laffont, 1952 **;** *Petit guide pour une discothèque de jazz*, Robert Laffont, 1955 **;** *Discographie critique des meilleurs disques de Jazz*, Robert Laffont, 1958 **;** *Histoire du vrai jazz*, Robert Laffont, 1959 **;** *La bataille du Jazz*, Albin Michel, 1965.
Panassié (Hugues), **Gautier (Madeleine)**, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954.
Parent (Emmanuel), *Great Black Music*, Catalogue Cité de la Musique/ Actes Sud, 2014.
– *Jazz power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS Éditions, 2015.
Pasztory (Esther), *Thinking with Things. Toward a new vision of Art*, Austin, University of Texas Press, 2005.
Paudras (Francis), *La danse des infidèles*, L'Instant, 1986. [Sur le pianiste (Bop), Bud Powell].
Pepper (Art), **Pepper (Laurie)**, *Straight Life*, Parenthèses, 1989. [autobiographie]
Péquignot (Bruno), *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, L'Harmattan, (Coll. Logiques sociales), 2007.
Perrenoud, (Marc), *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, (Collect. « Textes à l'appui »), 2007, 318 p.
Pétré-Grenouilleau (Olivier), *Les négoces maritimes français. XVII-XXème siècle*, Belin, 1997.
– *La traite des Noirs*, Puf, (Coll. Que-Sais-je, n° 3248), 1998.

– *L'argent de la traite. Milieu négrier, capitalisme et développement : un modèle*, Aubier, 1998.
– *Les traites négrières. Essai d'histoire globale*, Paris, Gallimard, 2004.
– *Les traites négrières*, Gallimard, (Coll. Folio Histoire), 2006.
– *Nantes au temps de la traite des Noirs*, Hachette Pluriel Référence, (Coll. Pluriel), 2007.
– *L'histoire de l'esclavage*, Plon, 2008.
Pieranunzi (Enrico), *Bill Evans*, Rouge Profond, 2004.
Pierrepont (Alexandre), *Le champ jazzistique*, Parenthèses, 2002.
– *La Nuée. L'AACM : un jeu de société musicale*, Parenthèses, 2015
Pirenne (Christophe), *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Minerve, (Coll. Musique Ouverte), 1994.
Porterfield (Nolan), *Last Cavalier : The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*. [*biographie d'un des premiers ethnographe du Blues et de la musique populaire américaine*].
Porter (Lewis), *John Coltrane, sa vie sa musique*, Outre Mesure, (Coll. Contrepoints), 2007.
– *Le jazz des origines à nos jours*, Outre Mesure, 2009.
Raben (Erik), *A discography of free jazz: Albert Ayler, Don Cherry, Ornette Coleman, Pharaoh Sanders, Archie Shepp, Cecil Taylor*, Karl Emil Knudsen, 1969.
Rao (Savarnalata), *The Raga Guide: a survey of 74 Hindustani Ragas*, Wyastone Estate, 2002.
Regent (Frédéric), *Esclavage, métissage, liberté, la Révolution française en Guadeloupe*, Grasset, 2004.
– *La France et ses esclaves. De la colonisation aux abolitions*, Grasset, 2007.
Reynolds (Simon), *Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Le Mot et le Reste, 2012.
Ricoeur (Paul), *Histoire et vérité*, Points, (Coll. Points Essais, n° 468), 2001.
– *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Points, (Coll. Points Essais, n° 494), 2002.
– *Temps et récit*, Points, (Coll. Points Essais), 1991.
Rivière (Georges-Henri), Leiris (Michel), « Quand la France découvre le jazz », (entretien de Michael Haggerty avec G-H. Rivière et M. Leiris), in *Jazz Magazine*, janv. 1984, n° 325 : 30-64.
Romano (Aldo), *Ne joue pas fort, joue loin. Fragments de jazz*, Equateurs, 2015.
Rose (Christian), *Instants de Jazz*, Filipacchi, 1996.
– *Jazz meetings*, Éditions du layeur, 2003. (textes Philippe Carles) [Livre de photographies].

Rose (Tricia), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contempory America*, Hanover, Press of New England, 1994.

Ross (Alex), *The Rest is Noise : à l'écoute du XXè siècle*, Actes Sud, 2010.

Roueff (Olivier), *Jazz les échelles du plaisir : Intermédiaires et culture lettrée en France au XXème siècle*, La Dispute, 2013.

Rouget (Gilbert), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, (Coll. Tel, n° 170), 1990.

Rousseau (Jean-Jacques), Les *Rêveries du promeneur solitaire*, Lgf, 2001.

– *Dictionnaire de musique*, Actes Sud, « Thesaurus », 2007.

Russell (George), *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume 1: The Art and Science of Tonal Gravity*, Concept Pub. Co, 1959 [rééd. 2001].

Rust (Brian), *Jazz Records 1897-1942*, Malcolm Shaw, 1961.

Ruwet (Nicolas), *Langage, musique, poésie*, Seuil, (Coll. Poétique), 2001 [1965].

Sargeant (Winthrop), *Jazz Hot and Hybrid*, E.P. Dutton, 1946.

Schaeffer (Pierre), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplinaire*, Paris, Le Seuil, 1966.

Schaeffner (André), **Coeuroy (André)**, *Le jazz*, Jean-Michel Place, 1988. [1926].

Schmidt (Nelly), *Histoire du métissage*, La Martinière, (Coll. Histoire des sociétés), 2003.

– *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies. 1820-1851. Analyse et documents*, Karthala, (Coll. Hommes et sociétés), 2003.

– *Traite négrière, esclavage et abolition*, Fayard, 2007.

Schoener (Alan), *Harlem On My Mind : Cultural Capital Of Black America 1900-1968*, New York, Random House, 1968.

Schuller (Gunther), *Early Jazz*, Oxford University Press, 1968.

– *L'Histoire du jazz, I. Le premier jazz, des origines à 1930*, Paris, Puf/ Marseille, Parenthèses, 1997.

Seguin (Eliane), *Histoire de la danse jazz*, Chiron, 2007.

Sève (Bernard), *L'altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris Seuil, 2002.

Shapiro (Nat), **Hentoff (Nat)**, *Écoutez-moi ça. L'Histoire du Jazz racontée par ceux qui l'ont faite*, Buchet/ Chastel, 1956.

Sidran (Ben), *Coins have tales to tell*, Lippincott Williams & Wilkins, 1966.

– *Black Talk : Roots of Jazz*, Da Capo Press, 1981 [thèse de Ph D. Philosophy-Musicology].

– *Talking Jazz. Conversations au cœur du Jazz*, Bonsa/ Night & Day Editions, 2003 *[Talking Jazz. An oral History, Da Capo Press, 1995]*.
– *A Life in the Music*, Taylor Trade Publishing, 2003.
– *Still Talking Jazz*, Taylor Trade Publishing, 2004.
Simmel (Georg), *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire,* Paris, Puf, 1986.
– « Métropoles et mentalité », in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, (Coll. Champs), pp. 61-78, 1990 [1979].
Siron (Jacques), *Bases des mots aux sons, Outre Mesure*, 2001.
– Dictionnaire *des mots de la musique*, Outre Mesure, 2002.
Sklower (Jedediah), Free Jazz, la Catastrophe féconde. Une Histoire du Monde éclaté du jazz en France (1960-1982), L'Harmattan, 2006.
Snelgrave (William), *Journal d'un négrier au XVIIIème siècle*, Gallimard, (Coll. Témoins), (Introduction et notes par Pierre Gibert S.J.), 2008. [1734].
Somé (Roger), *Le musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Southern (Eileen), *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/ Chastel, 1976.
Soutif (Daniel), (Dir.), *Le siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat* [Catalogue d'exposition], Flammarion, 2009.
Stagg (Tom), **Crump (Charlie)**, *New Orléans, The Revival*, Bashall Caves Publication, 1973.
Starkey (Marion Lena), *The first plantation: A History of Hampton and Elizabeth City County, Virginia, 1607-1887*, Hampton, 1926.
– *Le long voyage. Histoire des Américains d'Afrique*, Nouveaux horizons, 1965. [*Striving to make it my home*, New York, W.W. Norton and Company, Inc., 1964.]
Stearns (Marshall W.), *The Story of Jazz*, Oxford University Press, 1970 [1956].
Stearns (Marshall W.), **Stearns (Jean)**, *Jazz Dance : The Story of American Vernacular Dance*, Da Capo, 1994.
Szwed (John), *So What. The Life of Miles Davis*, Simon & Schuster, 2002. [biographie]**;** *Crossovers : Essays on Race, Music, and American Culture*, University of Pennsylvania Press, 2006.
Ténot (Franck), *Je voulais en savoir davantage*, Albin Michel, 1997. [autobiographie]
– *Frankly speaking. Chroniques de jazz de 1944 à 2004*, Éditions du Layeur, 2004.
Tercinet (Alain), *West Coast Jazz*, Éditions Parenthèses, 1986.
– *Stan Getz*, Éditions du Limon, 1989

Thomas (J. C.), *Chasin' the Trane: John Coltrane*, Denoël, 1984.

Tournès (Ludovic), *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Fayard, 1999.

– *Du phonographe au MP3. XIXème-XXIème siècle. Une histoire de la musique enregistrée*, Autrement, (Coll. Mémoires/Histoires), 2008.

Traïni (Christophe), *La musique en colère*, Les Presses de sciences Po, 2008.

Travis (Dempsey J.), *An Autobiography of Black Chicago*, Chicago, Urban Research Institute, 1981.

Troupe (Quincy), *Miles Davis. Miles et moi*, Le Castor Astral, 2009.

Van Eersel (Tom), *Panthères noires: histoire du Black Panther Party*, L'Échapée, (Coll. dans le feu de l'action), 2006.

Vergès (Françoise), *La mémoire enchaînée : questions sur l'esclavage*, Albin Michel, 2006.

Veyne (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, Points, (Coll. Points Histoire, n° 226), 1998.

Vian (Boris), *Chroniques de Jazz*, Lgf, (Coll. Livre de poche), 1998.

– *Jazz in Paris*, Lgf, (Coll. Livre de poche), 1998.

– *Écrits sur le Jazz*, Lgf, (Coll. Livre de poche), 1999.

Wagner (Jean), *Les Poètes nègres des États-Unis*, Paris, Istra, 1963.

Weinstein (Norman C.), *A Night in Tunisia : Imaginings of Africa in Jazz*, Limelight Editions, 2004.

Williams (Patrick), *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris, Cité de la Musique/ Actes Sud, (Coll. Musique du Monde), 1996.

– Django Reinhardt, Marseille, Parenthèses, 1998 [1991].

– « Les trois communautés de David Murray », *in* Jean Jamin, Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, CNRS Editions, Paris, 2010

''X'' (Malcolm), *Le pouvoir noir*, La Découverte, 2008 **;** *Sur l'histoire afro-américaine*, Aden, 2008.

Yourcenar (Marguerite), *Blues et Gospels*, Paris, Gallimard, 2001.

Yudkin (Jeremy), *The Lenox School of Jazz. A vital Chapter in the History of American Music and Race relations*, Farshaw, 2006.

Zammarchi (Fabrice), Sidney Bechet, Filipacchi, (coll. Jazz Magazine), 1990.

INDEX

A

A Tribe Called Quest 277, 285
A tribute to Jack Johnson (album de Miles Davis) 312
AACM 167, 291, 302, 303, 326, 331
Abrams, Muhal Richard 263
Adderley, Cannonball 57, 70, 189, 197, 199, 201
Adderley, Nat 189
Africa/Brass (album de John Coltrane) 52
africaine 99, 104, 122, 124, 126, 148, 156, 159, 160
Africaine (album d'Art Blakey and the Jazz Messengers) 62
Afrique 113, 120, 122, 126, 150, 156, 157
afro-américaines .. 102, 103, 104, 105, 113, 115, 155, 156, 158, 163, 171
Agnel, Sophie 258
Akinmusire, Ambrose 48, 257, 289, 344
Alabama (John Coltrane) 214, 261, 289, 309
Aldana, Melissa 256, 257
Ali, Rashied 52, 232
All Blues (Miles Davis) 204
Allen, Geri 42, 71, 273
Alour, Sophie 255
âme 100, 105, 159
André Clergeat 44, 47, 53, 56, 59, 74, 121, 136, 186, 262, 319
Angster, Armand 297
Aperghis, George 297
Arban, Jean-Baptiste 190
Armstrong 114, 136, 137, 140, 146, 152, 153
Armstrong, Louis 27, 28, 29, 45, 54, 58, 90, 91, 136, 137, 140, 146, 152, 153, 180, 186, 190, 210, 254, 261, 262, 264, 267, 269, 271, 278, 311, 319, 322, 330, 343
Art Ensemble of Chicago 79, 165, 167, 239, 265, 267, 270, 274, 276, 292, 345
Atlantic Records 3, 39, 42, 52, 68, 70, 104, 181, 192, 196, 199, 225, 243, 270, 280, 322, 345, 347
Attica Blues (Album d'Archie Shepp) 239
Ayers, Roy 281
Ayler, Albert 174, 203, 210, 220, 234, 237, 240, 275, 293, 328, 331
Ayler, Don 234

B

Bach, J.-S. 81, 131, 219
Baker, Chet 47, 51, 74, 147, 189, 217
BAM (Black American Music, Nicholas Payton) 277, 280, 347
Baraka, Amiri (LeRoi Jones) 10, 38, 84, 104, 113, 163, 214, 325
Baratz, Chelsea 255
Barthelemy, Claude (ONJ) 300
Bartok 176
Bartz, Gary 249
Basie, Count 29, 64, 76, 184, 274, 329, 345
batterie 123, 124, 139
Baudoin, Philippe 44, 47, 146, 179, 180, 181
Bauzà, Mario 51
Beach Boys 38
beat 112, 121, 122
Beatles 27, 36, 37
Be-Bop .. 20, 33, 41, 46, 47, 49, 51, 52, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 78, 80, 93, 94, 133, 137, 150, 151, 160, 162, 173, 184, 185, 186, 188, 192, 195, 202, 204, 207, 213, 216, 225, 227, 232, 238, 240, 254, 266, 276, 277, 279, 280, 294, 302, 316, 317, 321, 322, 324, 330
Bechet, Sidney 33, 48, 141, 181, 275, 310, 311, 317, 334, 343
Beck, Gordon 60
Becker 109, 175
Becker, H.S. 44, 63, 109, 175, 185, 317, 318
Beethoven 176
Beiderbecke, Bix 47, 190, 316, 326
Bennink, Hann 292
Benoit, Olivier 175, 301
Berendt 122, 124, 138, 139
Berklee College of Music (Boston) 22, 257, 285
Bernstein, Steven 39
Bert, Jean-François 39
Besson, Airelle 255, 257, 258
Béthune, Christian 10, 33, 48, 112, 158, 187, 188, 261, 279, 307, 311
Big band 26, 43, 49, 54, 64, 227, 239, 257, 268, 269, 274, 285, 300
Bilal 285
Billard, François 63, 141, 317, 318
Birth of the Cool (Album de Miles Davis) 54, 153
Bitches (album de Nicholas Payton) 74, 165, 166, 218, 221, 277, 346, 347
Bitches Brew (album de Miles Davis) ... 74, 165, 166, 218, 221, 277, 346
Black Panther Party 164, 214, 334
Blackwell, Ed 69, 74, 243
Blakey, Art (*Art Balkey and the The Jazz Messenger*) . 43, 46, 51, 54, 61, 65, 66, 67, 76, 121, 188, 210, 242, 244, 268, 305, 344, 345
Blanchard, Terence 46, 48, 52, 55, 174, 344
blanche 104, 162, 169
Blancs 113, 122, 150, 153, 157, 161, 163
Bley, Carla 74, 226, 255, 291, 343
Bley, Paul 70, 71
Blue Bossa (Kenny Dorham) 43
Blue Note Records ... 42, 43, 44, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 185, 188, 191, 283, 284, 285, 289, 305, 312, 343, 344, 345
blues 33, 36, 37, 38, 42, 45, 50, 56, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 78, 84, 92, 103, 104, 110, 111, 123, 126, 158, 161, 162, 171, 174, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 騒 213, 215, 216, 220, 225, 228, 239, 247, 261, 262, 266, 270, 272, 277, 278, 311, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 334, 345
Blues for Alice (Charlie Parker) 63, 184, 194, 195
Blues to Bechet (John Coltrane) 181
Body and soul 182, 206
Bœuf sur le toit (Le) 12

bœufs....111
Bonnefoy, Carine....258
Bop....137, 150, 151, 160, 162, 173
bossa nova....43
Boulez, Pierre....14, 148, 303
Bowie, Lester....167, 274, 275, 287, 292
Branford Marsalis....177
Braxton, Anthony....255, 263, 298, 306
Breuker, Willem....292
Broadway....43, 57, 128, 182, 200, 225, 287
Brötzmann, Peter....292
Brown, Clifford....46, 47, 58, 80, 137, 281
Brown, James....218, 220
Brown, Marion....232
Brown, Ray....49, 194
bruit....99, 100, 116, 118, 119
Buchanan....136
Buckmaster, Paul....219, 220
Burell, Kenny....46, 67
Burns, Ken....36, 224
Butler, Henry....39
Byrd, Donald....46, 281

C

C Jam Blues (Ellington)....184
Cage, John....297, 302
Caine, Uri....269
Calloway, Cab....43, 188
Canape, Jean-François....290
Cappozzo, Jean-Luc....291
Carles, Philippe....53, 121, 124, 136, 146, 228, 331
Carrington, Terri Lyne....255, 345
Carter, Benny....76
Carter, James....272, 273, 274, 275, 277, 345
Carter, Ron....50, 60, 244, 255, 268, 273
Cassenti, Franck....239
Cassirer, Ernst....102
Céléa, Jean-Paul....73, 297
Chambers, Paul....45, 57, 182
Chamoiseau Patrick....258
chants....100, 110, 113, 118, 126, 156, 157
Charles, Ray....39, 66, 191, 192
Cherry, Don...70, 71, 73, 74, 78, 192, 243, 247, 269, 293, 331, 347
Cheyronnaud, Jacques....109, 112, 319
Chicago....27, 28, 36, 117, 161, 167, 199, 263, 265, 292, 293, 308, 318, 320, 321, 326, 329, 333, 334
Churchy....54, 65, 67, 192
Clapton, Eric....191
Clarke, Kenny....49
classique....114, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 176
Clergeat, André44, 47, 53, 56, 59, 74, 121, 136, 186, 262, 319
Clouzet, Jean....200, 203, 213, 242
Cobb, Jimmy....255
Coeuroy, André....114, 115
Cohelmec....290
Cohen, Anat....255
Cohen, Avishai (trompettiste)....257, 269
Colard, Pascal....161
Coleman, George....50, 244, 245, 255
Coleman, Ornette....39, 52, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 174, 192, 195, 199, 203, 207, 210, 219, 220, 225, 229, 233, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 255, 264, 269, 275, 276, 290, 299, 302, 316, 326, 331, 345
Coleman, Steve....282, 283, 298
Coles, Johnny....59
Collignon, Médéric....73, 300
Coltrane, Alice....205
Coltrane, John...39, 45, 46, 49, 51, 52, 55, 57, 60, 75, 76, 78, 141, 164, 181, 185, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 264, 285, 288, 293, 311, 320, 331, 333, 344, 345
Columbia Records....39, 50, 54, 57, 64, 70, 81, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 196, 268, 277, 311, 312, 345, 346
Comolli, Jean-Louis....228
Con Alma (Dizzy Gillespie)....50
Concord Music....39
contrebasse....123, 138
Cool-Jazz....56, 150
Coq, Laurent....19, 312, 345
Cotro, Laurent....290
Cotton club....36, 309
Coursil, Jacques....303, 304, 306, 307, 308
Couturier, François....297
Cowell, Stanley....313
Creole Jazz Band (Oliver)....29
Creswell....113
CTI Records....46
culture....98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 120, 124, 128, 133, 150, 156, 157, 159, 161
culturel....99, 100, 101, 102, 105, 107, 113, 140, 141
Cuscuna Michael (Blue Note Records, Mosaic Records)....42, 48, 53, 67

D

D'Rivera Paquito....59
Dameron, Tadd....47, 193
Dara, Olu....271, 273
Dave, Chris....285
Davis, Art....208, 232
Davis, Betty....218
Davis, Miles 27, 39, 45, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 67, 70, 74, 76, 77, 78, 81, 136, 137, 146, 152, 153, 164, 165, 166, 176, 177, 181, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 235, 238, 239, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 266, 268, 269, 272, 277, 278, 279, 283, 288, 298, 312, 316, 317, 319, 320, 322, 324, 329, 333, 334, 343, 346
De Chassy, Guillaume....239
De Falla, Manuel....189
De Wilde, Laurent....21, 22, 80
DeJohnette, Jack....80, 248, 330
Delalande, François....146, 151
Delaunay, Charles....94, 259, 326
Delorme, Michel..200, 203, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 243, 320
Démarquage (d'un thème)..43, 61, 62, 63, 182, 185, 193, 206, 227
Denis-Constant Martin....157, 162
Derrida, Jacques....246
Descola, Philippe....105, 173

Dharma....290
Di Donato, Jacques....297
Dilla (Jay Dilla, Jay Dee)....284, 285
Dixieland....161
Dixon, Bill....291, 303
Dj Premier....281, 285
Do you know what it means to miss New Orleans....28
Dolphy, Eric....46, 55, 59, 69, 77, 139, 196, 210, 242
Domancich, Sophia....258
Donaldson, Lou....60
Doo-Bop (album Miles Davis)....283, 346
Dorham, Kenny....43, 46, 51, 64, 66, 67, 188, 302, 344
Douglas, Dave....257, 269, 287
Drake, Hamid....293
Drew, Kenny....46
Du Bois W.E.B. (William Edward Burghardt)....159
Duvignaud, Jean....108, 109, 110, 112, 321
Dylan, Bob....288

E

Eastwood, Clint....53
ECM Records (Edition of Contemporary Music)....75, 78, 79, 81, 292, 293, 298, 343, 345
écriture....98, 126, 128, 135
Eicher, Manfred (ECM)....79, 292, 293
El'Zabar, Kahil *(Ethnic Heritage Ensemble)*....292
Eldridge, Roy....45, 58, 59, 137, 277
Ellington, Duke .29, 64, 91, 133, 190, 196, 259, 262, 267, 268, 272, 275, 309, 310, 311, 327, 345
Elliott, Moppa (MODTK)....299, 300
Ellis Marsalis....150
Equinox (Coltrane)....182, 206
Ertegun, Ahmet (Atlantic Records)....42
esclaves....104, 113, 156, 157
esprit....107, 110, 129, 134, 136, 143, 145, 152, 162, 171, 172, 175
États-Unis....102, 103, 104, 105, 111, 140, 145, 152, 156, 159, 161
Ethnomusicologie223, 280, 282, 304, 316, 318, 320, 329, 345
ethno-musicologues....107
Ethnomusicology (Russell Gunn album)....280, 282, 329, 345
ethno-sciences....105
Europe....102, 111, 163, 174
Evans, Bill....39, 69, 204, 287, 331
Evans, Gil.54, 59, 189, 207, 208, 210, 249, 267, 278, 320
Evans, Hershell....64

F

Faddis, Jon....52, 59, 145, 146, 269
Fanelli (Blues)....104, 113, 156, 157, 321
Farlow, Tal....67
Faulkner, Robert R....44, 63, 175
Faulkner, William....85
Favors, Malachi (Art Ensemble of Chicago)....292
Fischer, Clare....43
Fitzgerald, Ella....29, 54, 343
Five Spot....197
flamenco....54, 189, 207, 208, 326
Foltz, Jean-Marc....11, 297, 298, 313
Fontaine, Brigitte....239
Foucault, Michel....155, 171, 172
*Free-jazz*20, 41, 43, 52, 55, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 95, 133, 167, 187, 192, 195, 197, 198, 199, 201, 203, 207, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 254, 255, 263, 264, 265, 266, 267, 270, 272, 275, 290, 291, 292, 293, 296, 297, 302, 303, 304, 305, 306, 309, 316, 319, 320, 331, 333, 344, 345
Fruscella, Tony....47

G

Gangstarr (groupe de rap)....281, 285
Garbarek, Jan....75, 293
Garrett, Kenny....194, 209
Garrison, Jimmy....52
Gautier, Madeleine....112, 161
George E. Lewis....303
Gershwin, George....30, 54, 199
Getz, Stan....39, 57, 69, 136, 205, 291, 333
Ghielmetti, Philippe....313
Giant steps (Coltrane, composition et album)....181, 195, 206
Gillespie, Dizzy 33, 39, 46, 49, 51, 56, 57, 58, 59, 80, 93, 137, 146, 152, 164, 177, 186, 188, 193, 269, 311, 345
Gilroy, Paul....104
Gitler, Ira....182
Glasper, Robert....48, 284, 288, 343, 344
Glissant, Edouard....258, 306, 307, 321
Gnawas....239
Goffman, Erving....253, 265
Golson, Benny....66, 240, 255
Gonsalves, Paul....49
Gordon, Dexter....46, 48, 53, 56, 57
Gospel . 37, 42, 65, 66, 68, 76, 77, 78, 103, 126, 157, 187, 188, 191, 260, 309, 316, 327, 344
Green, Grant....46, 52
Griffin, Johnny....60
Grimal, Alexandra....255, 258
growl....135, 168, 177, 267, 310
Guérin, Beb....290
guerre de Sécession....104
Gunn, Russell....276, 277, 280, 282, 283, 343, 345
Guru....281, 285

H

Haden, Charlie....74, 226, 243
Halvorson, Mary....255, 298, 345
Hancock, Herbie....46, 48, 50, 53, 60, 77, 209, 231, 244, 245, 250, 255, 268, 279
Handy, William Christopher....261
Hard Bop....41, 42, 43, 46, 49, 54, 61, 62, 64, 66, 68, 69, 76, 78, 80, 150, 188, 192, 202, 254, 302, 343
Hardin Lil (Lilian Hardin)....29, 180
Hargrove, Roy....52, 276, 277, 279, 282, 345
Harlem Renaissance....64, 310
Harmolodie (Ornette Coleman)....69, 246
Harrell, Tom....255, 345
Harrison, George (Beatles)....37
Hart, Billy....255
Hawkins, Coleman....56, 64, 76, 91, 137, 182, 194, 240, 265, 273
Heath, Albert....255
Heath, Jimmy....255, 256
Heath, Percy....56
Hein, Fabien....32
Helary, Sylvaine....258
Hello Dolly....27

Henderson, Eddie 22, 255
Henderson, Fletcher 29, 309
Henderson, Joe 43, 46, 52, 59, 64, 66, 77, 185
Hendrix, Jimi..... 218, 221, 288, 300
Hennion, Antoine 130, 131
Hentoff, Nat..... 240
Herman, Woody 28
Herskovits, M.J .99, 101, 102, 156, 159, 260, 323
Herzhaft, Gérard..... 179
Higgins, Billy 69
Hill, Andrew..... 51, 77
Hines, Earl..... 29, 48, 76
Hip Hop..... 111
hip hop, rap....10, 111, 214, 277, 283, 284, 285, 286, 312, 331
Hodeir, André..... 185, 259
Holiday, Billie ...28, 29, 39, 148, 274, 282, 284, 287, 309, 316, 318, 324, 343
home studio 31
Horace Silver and the Jazz Messengers (album de Horace Silver) 62
Hot Club de France 162
Hot Five (Louis Armstrong) 29, 262
Hot House (Tadd Dameron) 193
Hot seven 29
Hubbard, Freddie.46, 52, 56, 69, 138, 146, 147, 196, 232, 285
Hughes, Langston..... 47
Hugues Panassié.....56, 90, 91, 112, 150, 161, 162
Humair, Daniel 60
Hutcherson, Bobby..... 77, 255, 276

I

I Got Rhythm (Gershwin) 62
identité.....103, 106, 122, 127, 131, 136, 159
imaginaire 108, 109, 110, 111, 112, 129, 141
Impressions (Coltrane)..... 201, 205, 206, 211, 235
Impulse!.....39, 46, 52, 59, 70, 75, 76, 79, 197, 235, 239, 270, 325, 343, 344
interprétation 107, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 145
Iyer, Vijay 298

J

Jackson, Milt 49
Jam session..... 12, 43, 63, 206, 273
Jamal, Ahmad..... 244, 255
James, Harry..... 58, 136, 152, 177, 326
James, José 48, 343, 344
Jamin, Jean 63, 86, 105, 106, 111, 112, 113, 124, 125, 148, 160, 163, 169, 173, 240, 311, 324, 334
jam-session 149, 150
Jarrett, Keith...39, 75, 77, 80, 81, 255, 279, 293, 299, 321
Jazz at Lincoln Center..191, 224, 225, 274, 275, 276, 277
Jazzmatazz (albums de Guru)..... 281
Jazz-rock 38, 56, 77, 133, 166, 190, 209, 218, 220
Jeanneau, François 290
Jenny-Clark, Jean-François 74
Jensen, Ingrid 255, 257
Jim Crow 157
Johnson, Howard..... 152
Jones, Elvin 52, 232, 330
Jones, Hank 194, 239
Jones, Norah..... 191, 205
Jones, Quincy 50, 59, 249
Joplin, Scott..... 180, 260, 277
justesse.....102, 120, 133, 138

K

Kahn, Ashley 76, 325
Kansas City.....36, 64, 273, 277
Keppard, Freddie 29
Kessler, Siegfried..... 240, 290
Kind of Blue (album de Miles Davis) 57, 70, 81, 176, 184, 198, 203, 204, 205, 207, 216, 225, 298, 346
Komeda, Krzysztof 292
Konitz, Lee 153, 255
Kubler, Françoise..... 297
Kweli, Talib 284

L

La Rocca, Nick (Original Dixieland Jass Band) 26
Labarrière, Hélène..... 258
Lacy, Steve 299
LaFaro, Scott..... 69
Langel, René 165
Lateef, Yusef..... 189, 344
Laubrock, Ingrid 255
Laurent, Géraldine 73, 74, 258
leader 150
League, Michael..... 286
Léandre, Joelle.....255, 258, 291, 297
Led Zeppelin 300
Lee, Spike 161
Leiris..... 107, 160
Leiris, Michel.....107, 160, 324
Leonard Chess (Chess Records)..... 42
LeRoi Jones 104, 113
Levallet, Didier 290, 327
Levet, Jean-Paul..... 179
Lewis, John 49, 181
Liberation Music Orchestra (Carla Bley, Charlie Haden) 74, 226, 344
Liebman, David 54
Lincoln, Abbey 36, 38
Lion, Alfred (Blue Note Records)..... 42, 67, 68
Little, Booker.....47, 196, 281
LL Cool J 280
Lomax..... 129, 157
Lomax, Alan 129, 157, 181, 261, 327
Lomax, John A..... 157, 331
Louisiane..... 156
Louiss, Eddy 291
Lovano, Joe.....22, 42, 48, 73
Lubat, Bernard 148, 149, 291

M

Maalouf, Ibrahim 127, 142, 143, 144, 146
Mabern, Harold..... 51
Machi Oul Big Band 290
Madlib..... 283
Magma 290
Malson, Lucien 149, 160, 163
Mangelsdorf, Albert..... 292
Manteca (Dizzy Gillespie)..... 50
Mantler, Michael..... 291
Marguet, Christophe 74, 239
Margulis, Max (Blue Note Records)..... 42
Marmande, Francis 186, 318

Marsalis, Branford..... 177, 268, 278, 281
Marsalis, Ellis.....150, 345
Marsalis, Wynton 46, 50, 52, 123, 143, 145, 146, 151, 176, 190, 191, 224, 259, 266, 268, 275, 276, 277, 279, 280, 288, 311, 343, 345
Martin, Denis-Constant 65, 157, 162, 188
Mary, Fabien 51
Masada (formation de John Zorn).....72
Mauss, Marcel 99, 100, 101, 123
M-BASE.....282
McLaughlin, John.....53
McLean, Jackie 43, 46, 52, 56, 60, 76, 77, 209, 344
McNeil, John 58
McPhee, Joe 291
Mechali, François.....290
Mercier-Faivre, Anne-Marie 120, 158
Messiaen, Olivier 54
Metheny, Pat 22, 71, 73, 185
métissage..... 103, 126, 142
Mezzrow, Mezz.....162
Mignard, Laurent, (*Duke Orchestra*).....64
Miles Ahead (album de Miles Davis) 54, 346
Miles, Reid (Blue Note Records Graphisme) 53, 67
Milhaud, Darius.....12
Miller, Marcus..... 140, 209, 250, 279
Milton Mezz Mezzrow 162, 328, 330
Mingus Ah Um (album de Charles Mingus) 186, 187
Mingus, Charles 39, 59, 186, 187, 188, 190, 210, 242, 243, 266, 268, 269, 270, 288, 291, 311, 317, 327, 328, 329
Minstrel Show 157
Mitchell, Blue.....46, 282
Mitchell, Nicole.....255, 346
Mitchell, Roscoe..... 255, 265, 292, 345
Mo Bee, Eazy 283
Mobley, Hank.....43, 46, 51, 55, 64, 66, 196, 343, 344
Modern Jazz Quartet 181
MODTK (Mostly Other Do The Killing) ... 176, 177, 298, 300
Monk, Thelonious .22, 39, 44, 46, 48, 49, 51, 74, 80, 164, 184, 196, 210, 256, 257, 282, 299, 311, 318, 345
Monterose, J.R. 67, 68
Montreux..... 50, 59, 249, 254
Moody, James 49
Moran, Jason 48, 344
Morgan, Lee 43, 46, 51, 56, 64, 66, 281, 305
Morin, Edgar 117, 328
Morris, Ronald L.....169
Morton, Jelly Roll128, 129, 181, 187, 190, 191, 266, 267, 311, 327
Mos Def.....284
Mosaic records.....42
Mouëllic, Gilles..... 53, 328
MP3..... 12, 25, 30, 333
Murray, David 239, 240, 263, 265, 266, 270, 271, 272, 273, 275, 334, 346
Murray, Sunny.....234
musical ..99, 100, 101, 107, 111, 113, 114, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 133, 134, 135, 137, 139, 141, 143, 144, 147, 149, 155, 162, 169
musicale 98, 100, 101, 103, 104, 107, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 126, 127, 130, 131, 136, 140, 142, 144, 147, 148, 149, 151, 153, 157, 158, 161, 162
musique ...98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 174, 175, 176, 177, 178
Musiques actuelles..... 73
My funny Valentine 50
mythifications 156

N

Nattiez, Jean-Jacques 99, 100, 101, 329
Navarro, Fats..... 47, 56, 58
nègre 114, 115, 159, 161, 162, 163
Négritude 79, 264, 280, 306, 310, 311
Nelson, Willie 191
New York 22, 28, 36, 51, 52, 65, 137, 154, 191, 194, 197, 202, 257, 266, 274, 276, 281, 285, 291, 302, 303, 304, 309, 310, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 332, 333
Nichols, Red 190
Nietzsche Friedrich W. 168
Night in Tunisia (Dizzy Gillespie)..... 50, 334
Nisenson 136
Noirs 104, 113, 148, 157, 159, 161, 163
Nouvelle Orléans ..27, 29, 32, 36, 85, 141, 174, 176, 190, 259, 260, 267, 288, 324
Nouvelle-Orléans 129, 150, 161, 179, 180, 288, 316, 322, 327

O

O.N.J. (Orchestre National de Jazz).....133, 300, 301
Occident.....100, 144, 158
œuvre .. 100, 101, 108, 109, 112, 116, 127, 129, 131, 133, 136, 147, 148, 158, 159, 161, 177
OKeh (label) 262
Oliver, Joe.....28, 29, 262, 272, 329
On the Corner (album Miles Davis)....218, 219, 220, 278, 346
oralité..... 112, 143
Orchestre Intercontemporain..... 297
Original Dixieland Jass Band (ODJB) 26, 27
origines 105, 122, 127, 156, 158, 159
Osby, Greg..... 42, 283
Out of the Cool (Gil Evans disque) 59

P

Paceo, Anne 258
Pailler, Alain (Ellington)..... 227
Panassié.....112, 150, 161, 162, 173
Panassié, Hugues 56, 90, 91, 94, 112, 150, 161, 162, 173, 330
Parker, Charlie .. 33, 39, 46, 48, 49, 52, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 70, 74, 76, 137, 160, 161, 164, 181, 184, 185, 186, 188, 193, 194, 195, 199, 202, 207, 216, 221, 225, 237, 254, 257, 264, 266, 268, 269, 273, 284, 316, 324
Parker, Evan.....79, 255, 292
Parker, William..... 293
Parlan, Horace..... 46
Pastre, Michel (Count Basie) 64
Paudras, Francis 48, 53
Payton, Nicholas 55, 273, 276, 277, 278, 279, 347
Peacock, Gary 80
Pearson, Duke 43, 59, 344
Pelt, Jeremy..... 278, 289
Pensativa (Clare Fischer)..... 43
percussions.....123, 124, 126, 139, 156

Perraud, Edward 291
Perrenoud, Marc (Anthropologue) 330
Perrudin, Laura 258
Pete Rock 285
Peter Brötzmann 255
Peterson, Oscar 29, 162, 269, 330
Petrucciani, Michel 42
physique 116, 117, 118, 119
piano 123, 138, 139
Pierrepont, Alexandre 263, 331
plantations 104
pop music, Pop 13, 26, 27, 30, 34, 36, 37, 38, 80, 191, 222, 223, 254, 278, 286, 300, 331, 343
Porgy and Bess (Gershwin) 54, 74, 346
Portal, Michel 290, 297
Powell, Bud 47, 48, 53, 66, 80, 186, 269, 330
Powell, Richie 47
Pozo, Chano 51
pratiques discursives 115, 130, 155
Presley, Elvis 37
Prestige (Records) ... 39, 45, 50, 56, 57, 70, 197, 204, 238, 318, 346
Puccino, Oxmo 284, 343, 344

Q

Q-Tip 277, 285
Quebec, Ike 43
Quenum, Thierry 11
Quincy Troupe (biographe de Miles Davis) 224, 249, 283

R

races 104
Radiohead 287
Rap 111
Rava, Enrico 74, 240
re recording 33, 303
Recorda Me (Joe Henderson) 43
Redman, Dewey 75, 273
Redman, Joshua 75, 273, 276
Reece, Dizzy 62
Reed, Eric 191
Reich, Steve 196
répertoire 112, 115, 127, 133, 135, 141, 143, 144, 146, 147, 175
Revive Da Live 285
Reynolds, Simon 250
Rhythm and Blues 39
Rice, Thomas D. *(Minstrels)* 157
Riggins, Kariem 284
Risser, Eve……..258,301
Rivers, Sam 248, 291
Rivière, Georges-Henri 107, 331
Roberts, Matana 308, 309
Rocé (Rap) 239
Rock 37, 73, 123, 138, 166, 178, 188, 191, 219, 220, 223, 227, 250, 286, 287, 290, 300, 305, 312, 318
Roditi, Claudio 59
Rodrigo, Joaquín 189
Rolling Stones 36, 37
Rollins (Sonny) 39, 71, 194, 255
Romano (Aldo) 74, 189, 240
Roney (Antoine) 50, 59, 60, 346
Roney (Wallace) 60
Roney, Antoine 60
Roney, Wallace 50, 60
Room 608 (Horace Silver) 62
Rosnes, Renee 276
Rouget, Gilbert 100, 129, 318, 332
Rousseau, Jean-Jacques 118, 119, 120, 158, 328, 332
Rudd, Roswell 74
Russell, George 202, 203
rythmes 98, 100, 122, 124, 126, 127, 143, 160

S

sample 111
Sanders, Pharoah 52, 197, 205, 232, 238
Saury, Julie 258
Sauzay, David 51
Savy, Thomas 201, 232, 238
scat 140
Scelsi, Giacinto 297
scène 111, 116, 121, 137, 150, 152
Schaeffner, André 107, 114, 160, 327, 332
Schneider, Maria 255, 257, 343
Schoenberg, Arnold 241
Schoof, Manfred 292
Schuller, Gunther 126, 127, 135, 332
Sclavis, Louis 291, 298
Scofield, John 185, 209
Scott, Christian 51, 287, 288, 346
Scott, Jill 284
Séité, Yannick 120, 158
Shahid, Jaribu 292
Shankar, Ravi 191, 205, 206, 219
Shaw, Woody ... 43, 47, 147, 165, 166, 185, 281, 343, 346
Shepp, Archie .. 52, 55, 148, 197, 210, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 247, 255, 331
Shorter, Wayne 43, 46, 50, 51, 55, 60, 178, 244, 250, 255, 256, 268, 278, 279, 285, 305, 344
Sidran, Ben 123, 124, 137, 144, 176, 332
Silver, Horace 43, 46, 54, 62, 63, 65, 66, 71, 76, 188, 192, 344
Simmel, Georg 116, 117, 333
Sketches of Spain (Miles Davis/Gil Evans) 54, 59, 207, 278, 346
Smith, Jimmy 46, 51, 67
Smith, Wadada Leo 79, 255, 259, 263, 298, 303, 304, 305, 343, 347
Smith, Walter III 312, 345
Snarky Puppy 286
So What (Miles Davis) 204, 205, 212, 333
Soft Machine 300
Solal, Martial 255, 269, 311
Someday My Prince will come (album Miles Davis) 55, 196, 243, 346
son 114, 116, 118, 125, 131, 133, 137, 146
Song for my father (Horace Silver) 62
sonore 98, 100, 107, 109, 111, 112, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 143, 144, 145, 147, 148, 152, 175
Sony Music 35, 39, 54, 182
Soul 111
Soundpainting 21, 175
Soyinka, Wole 258
Spalding, Esperanza 22, 255
Speak, Brother, Speak ! (Max Roach album) 111
Spike Lee 161
Spiritual (gospel) 65, 260, 316, 327
Stabile, Meghan (Revive Da Live, Revive Music) 285
Stan Getz 136
standards 128, 134, 146, 175

star ... 117
Stella by starlight ... 50
Stitt, Sonny ... 60
Stockhausen, Karlheinz ... 219
Stone, Sly ... 218, 220
Stravinsky ... 153, 176
Struber, Bernard ... 58, 185, 205
Sud ... 104, 152, 153, 156
Sullivan, Ira ... 67
Summertime (Gershwin) ... 48, 54, 199, 281
Swallow, Steve ... 255
Sweet Love of mine (Woody Shaw) ... 43
Swing ... 20, 26, 29, 43, 50, 55, 64, 66, 76, 90, 96, 114, 122, 124, 126, 128, 136, 137, 140, 150, 151, 182, 192, 204, 209, 223, 227, 254, 262, 268, 269, 272, 274, 277, 282, 288, 293, 322, 329, 330
syncrétisme ... 103

T

Taborn, Craig ... 292
Tavernier, Bertrand ... 48
Taylor, Art (Arthur) ... 46
Tchicai, John ... 232
technique 98, 107, 112, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 143, 144, 150, 161
Ténot, Franck ... 59
Terrasson, Jacky ... 129
Terry, Clark ... 137, 177, 269
Texier, Henri ... 60, 74, 240, 295
The Next Collective ... 286, 287, 346
The Preacher (Horace Silver) ... 188
The Roots ... 284
The Sheik of Araby ... 33
The Sidewinder (album de Lee Morgan) ... 66
thème ... 105, 128, 129, 155, 159, 160, 174, 175
Thomas D. Rice ... 157
Thomas, Igmar ... 285
Thomas, René ... 291
Tidiane Seck, Cheick ... 239
Timmons, Bobby ... 46, 67
Tin Pan Alley ... 63, 128, 192, 199
Tin Tin Deo (Gillespie) ... 50
Tournès, Ludovic ... 25, 30
Tri Hoang, Antonin ... 301
Tristano, Lennie ... 63, 264, 317
Truffaz, Erik ... 284, 343, 344
Truong, Jean-Marie ... 290
Turrentine, Stanley ... 46, 67
Tusques, François ... 290
Tyner, McCoy ... 52, 139, 208, 232, 255

U

United Nation Orchestra (Dizzy Gillespie) ... 59
Universal Music ... 35, 39
Uzeste (Bernard Lubat) ... 148, 291

V

Van Gelder, Rudy ... 44, 45, 75
Verve (records) ... 39, 50, 51, 59, 278, 345, 347
Vian, Boris ... 94, 259, 316
Vienna Art Orchestra ... 296, 297
Vision Fugitive (Label) ... 11, 313
Vitet, Bernard ... 290

W

Wah-Wah ... 282
Waldron, Mal ... 50, 79
Walter Thompson (*soundpainting*) ... 21, 175
Warner Bros ... 50, 59, 60, 70, 190, 191, 250, 346, 347
Warner Music Group ... 35, 39
Was, Don ... 285
Waters, Muddy ... 36
Weinstock, Bob ... 39
West coast ... 56, 189
Wilkes, Corey ... 276, 292
Williams, Ben ... 51
Williams, Mary Lou ... 51, 273
Williams, Patrick ... 58, 63, 86, 105, 106, 111, 112, 113, 124, 125, 148, 160, 163, 173, 227, 231, 239, 240, 244, 246, 263, 265, 266, 270, 271, 273, 274, 278, 324, 332, 334
Williams, Tony 50, 60, 209, 230, 244, 245, 248, 268, 330
Wilson, Brian (Beach Boys) ... 38
Wilson, Teddy ... 29
Wolff, Francis (Blue Notes Records) ... 42, 67
Woods, Phil ... 60
Work Songs ... 113
Workshop ... 291, 298
World music ... 37
Wyatt, Robert ... 300, 346
Wynton Marsalis ... 123, 143, 145, 151, 176

Y

Yorke, Tom ... 287
You tube ... 12
Young, Larry ... 52, 77
Young, Lester ... 48, 55, 56, 64, 137, 186, 197, 244, 273
Yvinec, Daniel ... 300, 301, 346

Z

Zorn, John ... 72, 73, 175, 301, 302, 303, 304, 306

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Nicolas KOENIG

ÉTUDE DE LA TRADITION JAZZISTIQUE COMME *MUSICALISATION DU MONDE*.
Le jazz comme anthropologie appliquée *en musique*

Laboratoire de recherche d'affiliation : UMR7367 « **Dynamiques Européennes** »

Résumé:

Les musiques afro-américaines et le jazz en particulier, nous interpellent de manière opportune sur les relations interculturelles qui se jouent dans nos sociétés occidentales. Partant des États-Unis, à la lumière d'une analyse comparée entre la riche histoire musicale afro-américaine dans laquelle s'enracine le jazz et l'histoire sociale et culturelle qui lui est concomitante, j'analyserai les relations entre l'activité musicale et le débat sociétal auquel elle prend part, à sa manière. Analyseurs des relations interculturelles, les phénomènes musicaux d'origine afro-américaine nous invitent à repenser sous un angle original les questions : de l'esclavage et des traites négrières aux États-Unis, la question de la ségrégation et des discriminations exercées sur la communauté afro-américaine. En outre, c'est notre rapport à la culture et à l'art dans nos sociétés occidentales qui s'en trouve interrogé. À travers la transmission et la diffusion du jazz de l'autre côté de l'Atlantique, en Europe et notamment en France, j'analyserai les perspectives et développements contemporains du jazz en interrogeant en particulier l'enchevêtrement des multiples traditions. La cohabitation, dans le maelstrom contemporain, de diverses traditions jazzistiques peut être perçue comme autant de tentatives originales et conflictuelles de *musicalisation* du monde.

Mots clés : jazz – anthropologie du jazz – anthropologie musicale – tradition – culture afro-américaine.

Abstract :

The Afro-American music and the jazz in particular, question us in a convenient way on the intercultural relations which happen in our western societies. Runner of the United States, in the light of a compared analysis between the rich Afro-American musical history in which takes root the jazz and the social and cultural history which is concomitant him, I will analyse the relations between the musical activity and the societal debate in which it takes part, in its own way. "Analyser" of the intercultural relations, the musical phenomena of Afro-American origin invite us to rethink under an original angle the questions: of the slavery and the slave trades in the United States, the question of segregation and discriminations exercised on the Afro-American community. More over, the relationship we have with culture and art in our western societies has to be questioned here. Through the transmission and the distribution of Jazz on the other side of the Atlantic Ocean, in Europe in particular in France, I shall analyse the perspectives and the contemporary developments of the jazz would thus be perceived as so many original and contradictory attempts of musicalisation of the world.

Keywords: jazz – anthropology of jazz – anthropology of music – tradition – Afro-American culture.