Penser le jazz : une contribution philosophique

Cécile Roux

▶ **To cite this version:**

Cécile Roux. Penser le jazz : une contribution philosophique. Philosophie. 2013. dumas-00875860

HAL Id: dumas-00875860

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00875860

Submitted on 22 Oct 2013

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.

Cécile ROUX

Penser le jazz

Une contribution philosophique

Mémoire de Master 2« Sciences humaines et sociales »

Mention :Philosophie
Spécialité :Histoire de la philosophie et philosophies du langage

sous la direction de M. Éric DUFOUR

Année universitaire 2012-2013

Cécile ROUX

Penser le jazz

Une contribution philosophique

Mémoire de Master 2« Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie
Spécialité : Histoire de la philosophie et philosophies du langage

sous la direction de M. Éric DUFOUR

Année universitaire 2012-2013

REMERCIEMENTS

J’adresse mes premiers remerciements à Éric Dufour, pour ses conseils méthodologiques mais aussi pour sa bienveillance, pour avoir toujours répondu à mes nombreuses questions et, ainsi, pour avoir largement contribué à l’aboutissement de ce projet.

Je remercie également mes chers relecteurs, pour leur patience et leur dévouement.

Un grand merci, enfin, à tous ceux qui m’ont accompagnée dans mes moments de doute, famille et amis, à qui je dis toute ma gratitude.

SOMMAIRE

ANALYSE INTERNE : UNE ESTHETIQUE DU JAZZ……14

CHAPITRE 1 – PEUT-ON PARLER *DU* JAZZ ? 15

Étude comparative de la sonorité, une nouvelle conception du *langage* musical 17
Le swing, une nouvelle façon d'appréhender le tempo 22

CHAPITRE 2 – LA TEMPORALITÉ DU JAZZ 36

La structure du jazz, une forme au service de la temporalité musicale 36
L'improvisation, une appréhension particulière du temps 59

ANALYSE EXTERNE : LE JAZZ, UNE MUSIQUE SOCIALE……81

CHAPITRE 1 – GENEALOGIE DU JAZZ, COMPRENDRE LES ORIGINES…… . 82

Une maternité africaine……... 83
Une paternité occidentale……..... 96
Une parentalité partagée, l'enfantement du jazz……107
« Le jazz est la musique des Etats-Unis »…… 113

CHAPITRE 2. UNE MUSIQUE AMERICAINE……... 119

L'individualisme américain dans la musique jazz…… . 120
La transcription musicale de l'égalité des conditions…….... 131
La question de la ségrégation raciale…….... 140

INTRODUCTION

« Une bande de types de couleur, en costumes de sortie, sont en train de groover devant la boîte. C'est un bar avec de la sciure par terre, tout est en bois, il y a une petite estrade à côté des chiottes sur laquelle les gars sont blottis serrés, chapeau sur la tête, jouant au-dessus de la foule, un endroit dingue, pas loin de Market Street, dans le coin crade derrière, près de Mission Street et de la chaussée du grand pont. On y voit traîner des cinglées avachies parfois en peignoir de bain, dans les ruelles les bouteilles s'entrechoquent. Derrière la boîte, adossés au mur dans un couloir sombre après les chiottes constellées, des dizaines d'hommes et de femmes boivent du vin et du whisky et crachent contre les étoiles. Le sax ténor en chapeau est en train d'exploiter à fond une idée prodigieusement satisfaisante, un riff ascendant et descendant, qui passe d'un « ii-ya ! » à un « ii-di-li-ya ! » plus dingue encore. Il lance sa ligne de sax contre le roulement assourdissant des drums auxquels le batteur tanne le cuire, un grand Noir brutal au cou de taureau qui ne pense qu'à mettre une râclée à ses tubs, crac, ratataboum crac. Des clameurs de musique s'élèvent, ça y est, le sax chope la *pulse* et tout le monde l'a compris. Neal se prend la tête à deux mains dans la foule, une foule en folie. Tout le monde pousse le gars à tenir la *pulse*, à bien la garder, ça crie, les yeux hagards ; le gars est presque accroupi sur son sax, et il se lève pour redescendre ensuite en boucle, dans un cri clair qui couvre la fureur ambiante. Un grand échalas de négresse d'un mètre quatre-vingts vient lui secouer les osselets sous le nez et le gars lui enfonce son instrument dans les côtes : « ii ! ii ! ii ! » Il sonne comme une corne de brume ; son sax est rafistolé ; il s'en fou, il bosse sur les chantiers. Tout le monde se balance, tout le monde braille. Bière en main, Helen et Julie ont grimpé sur leurs chaises ; elles se trémoussent et elles sautent. Des groupes de gars de couleur arrivent de la rue et se montent dessus pour entrer. « Lâche pas l'affaire, gars ! » lance un homme à la voix de corne de brume, et il pousse un grognement qui doit s'entendre jusqu'à Sacramento, Aaah ! « Wou ! » dit Neal ; il se frotte la poitrine, le ventre ; la sueur lui éclabousse le visage. Bam, kick, le batteur enfonce ses drums au fond de la cave, et il envoie dinguer le beat jusqu'au premier étage avec ses baguettes

meurtrières, rata-ti-boum ! Un gros bondit sur l'estrade, qui s'enfonce en gémissant sous son poids. « Yoo ! » A présent le pianiste bastonne les touches, doigts écartés en éventail, il plaque sas accords par intervalles, quand le grand sax reprend son souffle, des accords chinois, qui ébranlent le piano dans toutes ses fibres de bois et d'acier – boing ! Le sax ténor saute à bas de l'estrade, il se met à jouer au milieu du public ; son chapeau lui tombe sur les yeux, on le lui redresse. Il se renverse en arrière, il tape du pied, il crache une phrase comme un rire rauque, il reprend son souffle, il souffle haut et fort, son cri déchire l'air. Neal est juste devant lui, le nez sur l'embouchure du sax, il frappe dans ses mains et il inonde de sa sueur les clefs du sax ; le gars s'en aperçoit, il rit dans son engin, d'un long rire frémissant de cinglé, tout le monde se met à rire, ça balance, ça balance. A la fin, le sax ténor décide de se défoncer total, il s'accroupit et il pousse un do dans les hautes qu'il tient longtemps, pendant que tout le reste s'écroule, que les cris montent en puissance, moi je me figure que les flics vont débarquer du commissariat le plus proche, mais c'est la fiesta du samedi soir normal-classique, R.A.S. Au mur, la pendule tremble de tous ses rouages ; c'est bien le cadet de nos soucis. Neal est en transe. Le sax ténor ne le quitte pas des yeux ; il a trouvé un fou qui non seulement comprend sa musique mais y attache de l'importance, qui cherche à comprendre, à comprendre même là où il n'y a rien à comprendre ; ils se lancent dans un duel ; le sax crache ses tripes, plus de phrases, rien que des cris, des cris de « Bou » jusqu'à « Biip », et puis « ii ! », retour au couacs et à des sons annexes, qui résonnent sur le côté. Il explore toutes les directions, vers le haut, vers le bas, sur le côté, à l'envers, à l'horizontale, à trente degrés, à quarante degrés, et finalement il tombe à la renverse dans les bras de quelqu'un, il rend l'âme[1]. »

Avant d'entamer une étude sur le jazz, il nous fallait l'expérimenter. Et qui mieux que Kerouac a su transcrire une expérience jazzistique ? L'extrait que nous avons choisi est, certes, long. Mais comment tronquer une expérience musicale, c'est-à-dire précisément une plongée dans la durée, dans la temporalité musicale ? Retirer certaines phrases de Kerouac aurait morcelé l'expérience, et par-là même, l'aurait falsifiée. Par ailleurs, quelles phrases aurait-on pu couper ? Ce que Kerouac nous dit, c'est la complexité de l'expérience jazzistique, une expérience qui mêle la production stylisée d'un son, les attitudes corporelles des musiciens et du public, l'univers social particulier dans lesquels on joue du jazz, etc. Mais mieux encore, Kerouac parvient à écrire l'expérience de l'énergie collective

[1]Jack KEROUAC, *Sur la route* (1957), trad.fr. JoséeKamoun, Paris, Gallimard, 2010, p.363-365.

qui se dégage d'une organisation temporelle à laquelle tous les participants adhèrent, et que, pendant le cours moment du morceau, tous contribuent à magnifier dans une sorte de liesse commune liée au partage. Il nous donne un aperçu de la joie esthétique que procure le jazz. La littérature se met au service des sourds – ou des gens étrangers à la musique jazz – en leur décrivant à travers la dynamique d'un style qui s'emballe, le mystère esthétique de l'expérience jazzistique.

Le mystère esthétique, voilà ce que cherchent aussi à retranscrire les articles des revues spécialisées par l'intermédiaire d'interviews le plus souvent. En ouvrant le dernier *Jazz Magazine/Jazzman*, les lecteurs sont informés de l'actualité du jazz (festivals, concerts, master classes ; passés ou à venir) et sont également assaillis de descriptions personnelles concernant tel ou tel moment de l'histoire du jazz. Par exemple, dans le seul numéro auquel nous nous référons, il n'y a pas moins de six interviews conséquentes (au moins une page) truffées de descriptions telles que : « "[Marty Ehrlich] dispose d'une importante palette de timbres, de couleurs et modalités d'expression. Compositeur, il crée de superbes mélodies, des choses très abstraites et des grooves d'enfer. Lorsque nous jouons ensemble, tout se met en place comme par magie"[2]. » ; « Derrière son piano, il [ChuchoValdes] brasse des airs, pulse les rythmes, place sur orbite des mélodies toujours plus mouvantes et contrastées[3]. » ; « "Quand j'étais adolescent, je me souviens avoir été fasciné par le disque *Jazz At Massey Hall* et la façon dont la musique circulait, cette espèce de vent de liberté… Je trouvais ça vraiment génial – ça peut sembler banal de dire ça, mais c'est effectivement génial.[4]" » ; « Dans mon souvenir [Gil Goldstein], ça restera toujours le concert où, à un mètre de distance, j'ai entendu Miles [Davis] relever le défi avec l'aide et le soutien délicats de Wallace [Roney] et, derrière lui, tout l'orchestre dirigé par Quincy [Jones]. Et je le vois encore verser une larme sur *MyShip*[5]. ». On pourrait multiplier les exemples. Ce que nous voulons montrer ici, c'est en fait la délicate entreprise qu'est celle de décrire l'expérience esthétique et plus particulièrement, pour ce qui nous concerne, celle du jazz. Les articles des revues spécialisées donnent un aperçu de ce qu'est la musique et permettent de se faire une idée de l'intérêt de telle ou telle expérience, sans même avoir entendu une seule note ! Franck Bergerot – qui est rédacteur en chef de *Jazz*

[2]Franck BERGEROT, *Jazz magazine / Jazzman*, n°649, Mai 2013, « Myra Melford, de la forme dans les idées » p.6.
[3]*Ibid.,*« ChuchoValdes, l'avenir est à lui » p.10.
[4]*Ibid.,*« Géraldine Laurent, Christophe Marguet, Manu Codjia passent à table » p.12.
[5]*Ibid.,* « Miles, Gil et Gil », p.65.

magazine/Jazzman – et ses journalistes, comme Kerouac, relèvent à leurs manières le défi gigantesque de coucher sur le papier ce que l'on ressent dans notre corps et dans notre cœur en écoutant du jazz. De la maladresse des mots à la justesse du style, la littérature qui parle du jazz aurait mérité que l'on s'y attarde. Pourtant, nous n'irons pas plus loin dans cette étude qui demanderait peut-être l'énergie d'un nouveau mémoire.

En prenant acte des discours qui existent sur le jazz, il en est un que nous n'avons pas encore évoqué : le discours philosophique. Comment la philosophie se saisit-elle de l'objet jazz ? Les concepts philosophiques sont-ils assez souples pour rendre compte de la fluidité de la musique dans le temps ? Nous nous étions posé cette question l'année dernière et nous avions vu, notamment avec la physiologie nietzschéenne de la musique, qu'un discours philosophique sur la musique était possible. Il s'agit alors de mettre en pratique cette conclusion et de voir si un tel discours sur le jazz est non seulement possible mais aussi – et surtout – digne d'intérêt. La toute première difficulté de l'analyse philosophique que nous proposons de mener est la détermination de son objet : penser le jazz, c'est en effet le considérer comme une totalité unifiée et particulière, ce qui ne va pas de soi. Les limites qu'ont placées les spécialistes entre les différents genres musicaux sont poreuses et ne permettent parfois pas de trancher. C'est d'ailleurs pourquoi la question de la date de naissance du jazz est une question à laquelle personne ne peut répondre précisément : Buddy Bolden jouait-il déjà *du* jazz à la Nouvelle-Orléans ou jouait-il une forme de *blues* qui façonnait déjà ce que nous appellerons jazz plus tard ? Olivier Roueff, en analysant l'un des premiers ouvrages parut sur le jazz en 1926, *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy, écrit :

> L'ouvrage est ainsi placé en précurseur, premier d'une liste qui allait s'avérer être longue et dont chaque opus s'attache à décrire les caractéristiques d'un objet tangible, antérieur à toute entreprise de description. Tout se passe comme si le jazz était toujours déjà là, les analystes venant l'approcher, le cerner, le décortiquer. C'est oublier que décrire, interpréter, mettre en discours, constitue une pratique sociale au même titre que les autres : si elle fonctionne selon des modalités singulières et possède une efficacité propre, elle n'est pas extérieure (surplombante, motrice) aux réalités qu'elle désigne. La description isole des traits considérés

> comme pertinents et les réagence au sein d'une totalité discursive, si bien que l'« objet » de la description en est bien plus son résultat que son point de départ[6].

Le premier enjeu d'une analyse philosophique du jazz est alors de construire l'*objet* jazz, de proposer une définition de ce qu'est le jazz. Il s'agit du premier enjeu dans la mesure où toutes les autres analyses (les conditions d'émergences, l'aspect social, l'histoire du jazz, etc.) ne sont possibles qu'en ayant comme présupposé une certaine idée de *ce qu'est le jazz*. Certes les études secondaires permettent, en même temps qu'elles s'appuient sur une définition particulière du jazz, de préciser un peu plus la définition de départ, de telle sorte qu'on pourrait dire que le travail de définition n'est jamais fini. Mais dans un premier temps, il semble qu'il faille déterminer de façon musicologique, c'est-à-dire par des procédés musicaux fondamentaux, la musique de jazz. Nous devons cerner, dans la réalité des pratiques musicales, une certaine pratique qui rassemble en son sein des jazzs aussi différents que ceux de Louis Armstrong et de Cecil Taylor, en vertu de principes musicaux fondamentaux. Le premier chapitre de notre étude sera donc consacrée à une première délimitation, nécessairement grossière (nous n'évoquerons par exemple pas la composante de l'improvisation dans ce premier chapitre), qui nous permettra par la suite de travailler des points plus précis et de polir chaque fois un peu plus notre point de départ.

Si l'on considère, à la manière de Roueff, que l'objet jazz n'existe pas dans la réalité et qu'il est une construction d'ordre philosophique, on peut se demander, de façon subsidiaire, quel est l'intérêt d'une telle construction ? Il semble que, si toutes les entreprises de délimitations des genres musicaux construisent de façon théorique de nouveaux objets, ces nouveaux objets, en tant qu'ils correspondent à des pratiques musicales réelles, permettent de comprendre *pourquoi*, à une période donnée, dans un contexte tout à fait particulier, des hommes ont agi de telle ou telle manière. La question du *comment* rejoint finalement celle du *pourquoi* : s'attacher à donner une image – des plus nettes qui soit – des pratiques musicales qui, pour nous (et avec l'aide des théoriciens et critiques de jazz), concourent à donner la même image du monde, prennent forme à partir des mêmes présupposés et s'accrochent aux mêmes idéaux, c'est en fait essayer de comprendre pourquoi une pluralité d'individus s'est rassemblée implicitement – on pourrait peut-être même dire *musicalement* – derrière de tels idéaux à un certain moment

---

[6]OlivierROUEFF, « Les Mots du jazz » Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Coeuroy, *L'Homme*, 2001/2 n°158-159, p.239-259, p.239.

de l'histoire. Certes la musique jazz doit faire l'objet d'une analyse musicologique, mais cette analyse musicologique ne sera pas notre but ici, elle devra être considérée comme l'analyse fondamentale sans laquelle nous ne pouvons pas déterminer la pratique musicale derrière laquelle se joue plus qu'une organisation particulière des sons. Nous ne détaillerons pas les procédés jazzistiques uniquement pour construire un objet théorique ; nous les détaillerons pour considérer ce qu'est *le jazz comme pensée*, c'est-à-dire pour comprendre sur quelles visions du monde, de la société et de l'individu l'organisation jazzistique des sons est fondée.

La seconde difficulté semble être de lier une analyse musicologique et une analyse sociale, c'est-à-dire une description des procédés musicaux spécifiques à la musique de jazz et une lecture historique et sociale de la pratique jazzistique. Comment justifier que tels individus dans une société donnée utilisent tels procédés musicaux et pas d'autres ? Et comment établir la nécessité d'un tel lien ? Pourquoi le peuple américain des xix^{e} et xx^{e} siècles n'aurait-il pas pu faire une autre musique que la musique de jazz ?

Dans notre mémoire de master un, nous avions évoqué l'idée nietzschéenne de la musique comme pensée. Revenons, avec Éric Dufour, sur les raisons d'une telle idée. Dans les écrits de la maturité, Nietzsche critique la conception kantienne du temps comme *a priori* :

> Le caractère général du monde est au contraire de toute éternité chaos, non pas au sens de l'absence de nécessité, mais au contraire au sens de l'absence d'ordre, d'articulation, de forme, de beauté, de sagesse et de tous nos anthropomorphismes esthétiques quelque nom qu'on leur donne[7].

Le propre de la pensée est alors d'organiser, de trier, d'agencer ce chaos : la pensée est une mise en pratique du principe de vie qui réclame la périodicité et la régularité. Et ce qui nous intéresse, c'est que Nietzsche ne restreint pas la pensée à la pensée conceptuelle. Il s'agit en fait de comprendre que la pensée n'est pas tributaire des concepts et que l'on peut dégager une certaine conception du temps sans avoir recours aux concepts. Une musique *pense* dans le sens où elle propose, par l'organisation des sons, une temporalité particulière. Nietzsche ne parle pas du temps au sens d'un cadre vide conceptualisé par les trois dimensions du passé, du présent et du futur ; il parle de temporalité musicale, c'est-à-

[7] Friedrich NIETZSCHE, *Le Gaisavoir* (1882), trad.fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007, p.162.

dire de la façon d'organiser le flux temporel en instaurant des repères et une régularité dans l'agencement des sons. Or que fait la pensée lorsqu'elle utilise le langage ? Elle trie, elle organise, elle construit des repères et cherche la régularité, la répétition, la périodicité. La musique ne fait pas autre chose. Elle trie, organise, agence les sons, permet à l'auditeur de comprendre ce qu'il vient d'entendre pour lui permettre de s'en souvenir et d'anticiper ce qu'il est sur le point d'entendre, pour lui donner des repères dans le devenir. Dufour écrit, « L'œuvre musicale […] est ce qui, à partir du chaos originaire, institue la temporalité comme telle[8] », et « la musique est bien un langage, une forme ou un type de pensée[9]. ». C'est en tant qu'elle organise le chaos originaire en une temporalité particulière que la musique est une pensée. Dufour encore est des plus clairs lorsqu'il écrit : « le contenu de la pensée de la musique n'est rien d'autre que sa manière de penser et d'ordonner la durée pour nous donner une image du temps[10]. ». Au même titre que tous les philosophes se distinguent par leur pensée, tous les musiciens se distinguent par la façon dont ils organisent la durée : les images du temps que nous donnent à voir les musiciens sont comparables aux images de la nature que nous donnent les scientifiques, à l'image de la vie que nous donne Nietzsche ou encore à l'image du jazz que nous voulons dessiner dans ce présent mémoire. Penser le jazz comme pensée, c'est traduire en mots l'image du temps que dépeint cette musique.

Mais nous pensons qu'il faut aller plus loin. Si l'on prend un peu de distance par rapport aux thèses nietzschéennes, certes le jazz est une pensée en vertu du fait qu'il est un genre musical, mais nous pensons qu'il est aussi une pensée en ce qu'il nous présente une image du *monde* dont il est issu : le monde d'une jeune société américaine. Certes le jazz nous donne une image du temps, mais il nous montre aussi, par les procédés musicaux qu'il utilise, la façon dont les *jazzmen* américains pensent leur vie, leur société, les rapports sociaux, l'espace social. Par l'art du temps qu'est la musique, non seulement ils montrent une *forme de vie* (nous reviendrons sur ce terme) mais ils revendiquent une façon de mener leurs vies, une façon de voir le monde et de se comporter dans le monde. En vertu de cette idée et en vertu du fait que le jazz, comme toute pensée, prend place dans une histoire de la pensée – on aurait pu dire comme toute musique, prend place dans une histoire de la musique – et plus généralement, est situé dans un contexte historique, il semble que le

[8]Éric DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p.273.
[9]*Id.*
[10]*Id.*

peuple américain de la fin du xix^{e} siècle et du xx^{e} siècle, n'aurait pas pu jouer autre chose que du jazz. Nous ne soutenons pas pour autant l'idée hégélienne d'un télos historique et nous ne pouvons pas, en ce sens, prédire ce que sera la musique de demain. Il s'agit de dire que le jazz est, comme toute musique, une musique de son temps et une musique indexée à une *Weltanschauung* dont elle participe. Le jazz n'est pas un reflet de la société américaine, il est issue de cette société *en même temps* qu'il contribue à la construire. De la même façon que « toute langue est le résultat d'une culture [11]», en même temps qu'elle contribue à l'élaboration de cette culture, le jazz est le résultat d'une culture en même temps qu'il contribue à son élaboration.

Il sera donc intéressant de considérer ce double mouvement : d'une part d'où vient le jazz ? Pourquoi la culture américaine était la seule à pouvoir accoucher d'une telle musique, à pouvoir agencer de telle manière tels procédés musicaux ? Et d'autre part que nous dit le jazz ? Que nous apprend-il de la *Weltanschauung* américaine de l'époque ?

Notre mémoire sera construit *en miroir*, pour les bienfaits de l'analyse et la mise en valeur des thèses développées. En effet, nous pensons que la traditionnelle pensée dialectique en trois parties ne nous aurait pas permis de montrer le reflet des deux niveaux de lecture que nous mettons en œuvre ici. Il s'agit, dans la première partie, de construire musicologiquement et philosophiquement notre objet d'étude : le jazz. L'art de la délimitation est une entreprise des plus banales mais qui semble indispensable à la clarté du discours. Cette première partie sera divisée en deux chapitres, le premier établissant la légitimité d'unifier le phénomène jazzistique à l'aune de procédés musicaux fondamentaux, le second justifiant l'idée que le jazz est une pensée du temps. Nous avons dû faire le choix de développer précisément la dimension du temps au détriment de la dimension spatiale dans la mesure où, la musique étant l'art du temps par excellence, nous ne pouvions pas faire l'impasse. La dimension corporelle et spatiale de la pensée jazz pourra être intégrée dans une prochaine étude plus longue et plus conséquente. La seconde partie se découpe elle aussi en deux chapitres (comment sinon induire une lecture en miroir ?) qui constituent respectivement les analyses du deux mouvements dont il était question tout à l'heure. Le premier est une généalogie du jazz cherchant à établir le lien entre la culture américaine de l'époque et les procédés musicaux fondamentaux décrits

[11]ColasDUFLOet PierreSAUVANET, *Jazzs*, Paris, Editions MF, 2008, p.57.

dans le premier chapitre de la première partie. Il s'agit en fait de voir d'où vient le jazz et dans quelle mesure nous pouvons soutenir le fait que tels individus à telle époque n'auraient pas pu jouer autre chose que du jazz. Enfin, le dernier chapitre décrit le mouvement inverse, c'est-à-dire non plus le mouvement qui fait du jazz une musique issue de la culture américaine mais celui qui fait du jazz une musique qui contribue à construire cette même culture américaine. Nous reprendrons ici l'idée de jazz comme pensée justifiée dans le second chapitre de la partie une, afin de voir comment, de par ses procédés musicaux mêmes, le jazz est porteur d'un idéal social et culturel.

Analyse Interne : Une esthétique du Jazz

CHAPITRE 1 – PEUT-ON PARLER *DU* JAZZ ?

Entreprendre un discours sur la musique paraît toujours d'emblée problématique. Plus généralement, parler d'art paraît toujours déjà problématique. Jean Lacoste dans l'introduction à *La philosophie de l'art* écrit : « L'intensité des expériences esthétiques singulières et la simplicité de l'acte créateur réclament, dit-on, le silence et le secret : faiblesse ou privilège, l'art est irréductible au langage et aux concepts.[1] ». Pourquoi ? Parce que sur le terrain de l'art, le discours philosophique est face à une réalité très diversifiée et qui, pour cette raison, est difficilement conceptualisable. Par exemple, tenir un discours sur *la musique* est problématique dans la mesure où l'on range sous ce concept de *musique* aussi bien la musique baroque que le classique, le jazz, la musique populaire, d'Asie ou d'Afrique : oui, une multiplicité incroyable d'occurrences diverses aussi bien au niveau temporel que spatial ! Qu'ont en commun toutes ses occurrences ?

Eric Dufour dans *Qu'est-ce que la musique ?*propose en premier lieu de dire que le concept de *musique* réunit toutes les « successions organisées de sons [2]». Autrement dit, toutes les occurrences que nous venons de citer ont cela de commun qu'elles consistent en une organisation de sons. D'emblée, Dufour remarque les limites d'une telle définition de la musique : que dire des œuvres qui font du silence leur caractéristique musicale (4'33'' de John Cage) ? Et que dire de celles qui se construisent sur le refus d'organiser les sons comme la troisième sonate de Pierre Boulez ? Il s'avère que la définition très générale proposée précédemment n'est pas absolument remise en question dans la mesure où l'on peut dire que, dans les « œuvres-limites[3] » dont il est question, il ne s'agit que d'une autre façon d'entendre ce qu'est un son et/ou ce qu'est une organisation. Chez Cage par exemple, le silence *est* son, il est considéré et utilisé comme tel. En effet, on peut considérer que le silence n'est que la contrepartie relative du son et que c'est uniquement parce que le silence existe que les sons existent. Le silence, lorsqu'il est en rapport avec les sons, est un élément musical. On peut notamment remarquer l'utilisation normée des

[1]Jean LACOSTE, *La Philosophie de l'art*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Puf, 2008, p.3.
[2]Eric DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?* Paris, Vrin, 2005, p.15.
[3]*Ibid.*,p.16.

silences dans toute la tradition musicale occidentale : les silences ont un début et une fin ; ils structurent le morceau au même titre que les sons. On pourrait se demander si dans l'œuvre 4'33'' de Cage qui est exclusivement faite de silence, le rapport silence/sons dont nous parlons est présent : il semble que oui. C'est bien dans la mesure où Cage met en scène le silence, donne un début et une fin au silence, qu'il le place dans un rapport aux sons. 4'33'' présente un rapport du silence aux sons sur le mode de l'*absence*. Et c'est par ce rapport que Cage fait d'une pièce silencieuse une œuvre musicale. DujkaSmoje dans « L'audible et l'inaudible » parle d'un « silence considéré comme matière sonore de plein droit[4] ». L'utilisation du silence ne contrevient donc pas à la définition de *la* musique comme organisation de sons. Le second problème de cette définition semble résider dans l'idée d'organisation. Que penser de la musique *aléatoire* ? Ici encore, l'objection est vite évincée. Dufour nous dit que bien qu'il n'y ait plus d'organisation stricte au sens d'une « dimension téléologique de laquelle relève toute loi univoque d'organisation [5]», la musique aléatoire n'est pas un chaos. Elle relève d'une organisation séquentielle ouvrant les possibilités d'un agencement particulier lors de chaque interprétation. Il ne s'agit donc pas de l'absence d'organisation mais d'une nouvelle forme d'organisation entendue comme agencement.

Il semble alors que l'on puisse garder comme point de départ satisfaisant cette première définition proposée par Eric Dufour, celle de la musique comme *organisation de sons*. Si nous entrons désormais plus finement et plus directement dans ce qui nous intéresse, il nous faut nous demander plusieurs choses. La première est la question de la spécificité *du* jazz en tant qu'organisation de sons. Il nous faut alors considérer quelle organisation propose le jazz et quels sons sont organisés ? Mais avant tout, il est indispensable de nous demander quelle légitimité avons-nous de parler *du* jazz ? Peut-on parler *du* jazz, c'est-à-dire regrouper légitimement des œuvres aussi différentes que les œuvres de swing et celles de freejazz sous un même concept ?

Le jazz est une musique du XX^{e} siècle. Il s'inscrit par conséquent dans différentes époques, tout comme la musique romantique peut s'étendre de Beethoven (1770-1827) à Strauss (1864-1949). Par conséquent, nous pouvons déterminer plusieurs styles selon diverses époques à l'intérieur même de ce que nous appelons jazz, tout comme nous

---

[4]DujkaSMOJE, « L'audible et l'inaudible » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003, p.294.
[5]E. DUFOUR, Qu'est-ce que la musique ?, op.cit. p.16.

pouvons remarquer l'évolution du romantisme de Strauss par rapport à celui de Beethoven. Au regard du romantisme, l'évolution historique ne semble donc pas être un obstacle à l'établissement d'une unité jazzistique : l'évolution du jazz à travers le xx^{e} siècle ne met pas en péril la constitution du jazz comme un genre musical. Il nous faut préciser avec Allan.F.Moore, ce que nous entendons par *genre* et *style* musical. L'auteur décrit quatre manières d'interpréter le lien qui unit le style et le genre. La première, et celle qui nous intéresse, identifie le style comme « la façon d'articuler des gestes musicaux » et le genre comme « l'identité et le contexte de ces gestes[6] ». Autrement dit, cette première interprétation définit le genre par « l'intention de créer une expérience musicale particulière » et le style par « les moyens mis en œuvres pour réaliser cette intention[7] ». Si l'on s'appuie sur cette conception du genre et du style (la question des genres et styles musicaux ne fait pas l'objet d'un consensus aujourd'hui) on peut considérer le jazz comme un genre, c'est-à-dire comme cette « intention de créer une expérience musicale particulière » et les différentes époques comme l'apparition de différents styles, c'est-à-dire de différents moyens musicaux pour mettre en œuvre l'expérience musicale jazzistique. Cette conception fait en réalité des styles des sous-ensembles du genre. Lorsque l'on souhaite constituer l'unité du jazz, nous recherchons alors l'élément commun (ou *les* éléments communs) à tous les styles qui déclinent musicalement le genre.

Étude comparative de la sonorité, une nouvelle conception du *langage* musical

Revenons un instant sur la définition générale de la musique par Eric Dufour. En s'appuyant sur la définition de la musique comme *organisation de sons*, nous avons vu que nous devions spécifier ce que peut être une organisation jazzistique et quels sons sont caractéristiques du jazz. Commençons par les sons.

Avec Joachim-Ernst Berendt, nous pouvons dire que le *phrasé* et la *sonorité* des musiciens de jazz sont absolument caractéristiques. Et mieux, c'est la conception même de la sonorité et du phrasé qui fait du jazz un genre musical distinct de la musique européenne. Nous ne voulons pas dire par là que phrasé et sonorité sont des conditions

[6]Allan.FMOORE, « Style and genre as a mode of aesthetics », page consultée le 30/11/2012: http://www.allanfmoore.org.uk/styleaesth.pdf, « Style refers to the manner of articulation of musical gestures… Genre refers to the identity and the context of those gestures. » p.1.
[7]*Ibid.,*« Genre here identifies the intention to create a particular kind of (musical) experience – a 'what' – style identifies the means through which this is to be achieved – a 'how'. » p.2.

suffisantes pour qu'il y ait jazz mais que ce sont pour le moins des conditions nécessaires : le jazz prend forme sur une nouvelle conception de la sonorité et du phrasé. Nous parlerons pour commencer de la sonorité. Berendt écrit : « La sonorité est ce qui distingue en particulier le jazz de la musique traditionnelle européenne. [8]». La conception classique veut qu'un instrumentiste joue en respectant les canons esthétiques définis par la tradition. Dans les écoles de musiques et les conservatoires, un élève en musique classique apprendra en premier lieu à avoir une sonorité qui puisse se *fondre* dans la sonorité générale d'un orchestre. Il s'agit là d'une conception du son adaptée à la volonté d'homogénéisation du son dans les orchestres. Imaginons un instant la trompette de Louis Armstrong au milieu des cuivres d'un orchestre symphonique : le son si particulier d'Armstrong mettrait en péril l'unité sonore de l'orchestre. En classique, le son doit alors être le plus lisse possible : l'orchestre classique ne met pas en valeur le musicien (nous ne parlons pas ici des concertistes, mais bien de l'ensemble des musiciens anonymes de l'orchestre), il met en valeur le compositeur. Il s'agit pour les instrumentistes de se plier le plus possible à la sonorité imaginée par le compositeur. On démunit même les musiciens de l'interprétation qui revient soit au concertiste, soit au chef d'orchestre. Le son classique est une affaire de hiérarchie : il est défini en premier lieu par le compositeur, interprété différemment selon les chefs d'orchestre ou les solistes, puis produit par les instrumentistes, qui sont réduits à reproduire le son des autres. L'orchestre européen chante d'une seule et même voix le discours du compositeur, revu par le chef d'orchestre. On retrouve bien ici la culture européenne de la rigueur et de la hiérarchie : chaque maillon de la chaine de production du son reste à sa place et exécute sa tâche. L'individu dans l'orchestre importe peu, c'est du moins ce que nous montre la conception traditionnelle du son dans la musique européenne.

Richard Wagner semble être un bel exemple de la conception occidentale traditionnelle de la sonorité. Dans son *Beethoven*, il écrivait que « la langue musicale appartient également à l'humanité entière et la mélodie est le ''langage absolu'' par lequel le musicien parle à tous les cœurs.[9] ». La musique se mettait au service de l'universel par l'uniformisation du son, l'homogénéité du phrasé, ou pour faire simple, par la construction d'un langage codé de façon stricte dans lequel tout un chacun pouvait se retrouver. L'idée

[8]Joachim-ErnstBERENDT, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p.161.
[9]Richard WAGNER, *Beethoven* (1870), trad.fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Gallimard, 1970, p.78.

de musique comme langage universel se retrouve en particulier chez les romantiques[10]. Dans cette optique, la musique est la voix de l'humanité, et mieux, avec Schopenhauer, la musique est la voix de la volonté, la voix de ce qui sous-tend tous les phénomènes. Il faut bien comprendre que la volonté est l'absence de limites, l'absence d'individuation : dans le monde comme volonté, il n'y a pas de *je*et de *tu* puisqu'il n'y a pas de frontière entre mon corps, l'espace entre lui et moi et le corps d'autrui. La musique étant la voix de l'indifférencié, l'individu est loin de la musique, il est nié au profit d'une universalité qui le dépasse mais dont il fait partie.

Qu'en est-il de la sonorité du jazz ? Il semble que le jazz mette en application mieux que n'importe quelle autre musique l'idée de langage originaire développé par Wagner d'après l'exemple du cri. Wagner explique[11] que, comme le cri qui conserve quelque chose de ce à quoi il se réfère de sorte que nous comprenons immédiatement s'il s'agit d'un cri de joie ou de détresse, le langage originaire, c'est-à-dire compris par tous de manière immédiate, est musical et non conceptuel[12]. Or la sonorité jazz semble être la sonorité musicale qui se rapproche le plus de l'utilisation primitive des organes vocaux. En effet, la musique de jazz s'appuie sur une conception de la sonorité définie par sa singularité. L'instrument devient le prolongement de la voix qui pleure, qui crie, qui se fait tendre, douce ou violente etc. Le son n'est plus un élément musical que l'on doit tordre pour entrer dans les canons esthétiques préétablis, il est la voix de l'instrumentiste. Cette comparaison avec la voix nous semble des plus pertinentes : le son du jazzman est calqué sur sa voix, une voix qui le caractérise, une voix qui individualise. On peut reconnaître le musicien seulement après quelques notes, tout comme on peut reconnaître quelqu'un que l'on connaît bien lorsqu'on entend sa voix.

> La sonorité en jazz, c'est le vibrato lent et expressif du saxophone soprano de Sidney Bechet ; le son volumineux, érotique du saxophone ténor de Coleman Hawkins ; le cornet terreux de King Oliver ; le son ''jungle'' de BubberMiley ; la clarté élégante de la clarinette de Benny Goodman ; la tristesse et la solitude de Miles Davis ou l'énergie triomphante de Louis Armstrong ; la sonorité lyrique de Lester Young ; la puissance saisissante et concentrée de Roy Eldridge ou l'aura lumineuse de Dizzy Gillepsie.[13]

---

[10]*Cf.* notre mémoire de master I : Généalogie allemande de l'esthétique musicale de Nietzsche.
[11]R.WAGNER, *Beethoven* (1870), *op.cit.* , p.88-89.
[12]*Cf.* de nouveau notre mémoire de master I pour la contextualisation.
[13]J-E. BERENDT, Le Grand livre du jazz, op.cit. p162-163.

Le son jazzistique est conçu comme quelque chose de personnel, d'individuel, qui, mêlé à d'autres sonorités, entre dans un rapport spécifiquement jazzistique avec l'universalité. Le jazz ne cherche plus, comme la musique européenne, à faire parler d'une seule et même voix l'humanité entière, c'est bien plutôt derrière la singularité de chaque voix humaine que se découvre l'universel, l'originel. L'homogénéité du son de la tradition occidentale qui voulait unifier les singularités, lisser les individualités et promouvoir ce qu'il y a de commun sous tous les phénomènes, se voit désormais abandonnée au profit d'un son qui, par son caractère individuel se rapproche bien plus concrètement de la réalité des hommes. On pourrait presque dire que plus le discours musical s'éloigne de la volonté de se faire la voix de l'universel, plus elle devient cette voix. Plus le discours musical est celui de l'individu, plus il tend à exprimer l'universalité de son existence. Lorsque l'on considère la question du son, le passage de la musique traditionnelle occidentale au jazz est alors un mouvement de la voix unifiée (et par là même codifiée et canonisée) de l'univers (ou de la *volonté* si l'on parle en termes schopenhaueriens) aux voix singulières qui disent l'universel, le commun. Ici, on rejoint l'idée nietzschéenne qui veut que le général des concepts ne saisisse pas la complexité immanente du phénomène en question. Dans son article « Heidegger et Nietzsche, sur la volonté de puissance », Angèle Kremer-Marietti écrit :

> D'une manière générale, chaque fois que Nietzsche pratique le procédé de l'analyse, c'est uniquement pour rendre compte de la complexité de ce qu'il analyse, non pas pour vouloir atteindre abstraitement jusqu'à son dernier résidu une réalité globale en tant que telle, dont il ne pense à aucun moment réduire la complexité en parvenant à ses derniers éléments[14].

Et mieux, dans *Par-delà bien et mal*, c'est Nietzsche qui écrit :

> Le *langage* peut bien, ici comme ailleurs, rester prisonnier de sa balourdise et persister à parler d'oppositions là où il n'y a que des degrés et un subtil échelonnement complexe ; […] la meilleure des sciences [est] justement celle qui veut nous maintenir le mieux dans ce monde *simplifié,* artificiel de bout en bout, recomposé à souhait, falsifié à souhait […].[15]

La nouvelle conception de la sonorité par le jazz peut se lire à partir de l'idée développée par Nietzsche ci-dessus, qui stipule que l'on ne peut saisir le général qu'à partir

[14]AngèleKREMER-MARIETTI, « Heidegger et Nietzsche, sur la volonté de puissance », http://www.dogma.lu/pdf/AKM-NietzscheHeidegger.pdf, page consultée le 07/12/2012, p.6.
[15] Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal* (1886), trad.fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p.74.

de la multiplicité du divers. La sonorité musicale ne pourrait en ce sens dire l'universel sans passer par la conception individuelle du son. En effet, la conception de l'universalité ou, pour restreindre, de l'humanité, n'est valable que si elle prend en compte le divers, la singularité, l'individualité dont elle dépend. La sonorité jazzistique est alors bien le fruit d'une expression individuelle derrière laquelle on devine les murmures de l'humanité toute entière. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons l'aspect social de la musique de jazz et les rapports particuliers qui existent entre l'individu et la communauté dans une telle musique. Ici, il s'agit en fait de dire que la sonorité, tant dans la musique européenne que dans la musique de jazz, se met au service du langage musical. La différence entre musique européenne et jazz consiste en la façon de mettre le son au service du discours. Dans la musique occidentale traditionnelle, le son est canonisé, unifié, ou pour le dire autrement, il se veut être le son de l'universalité. Dans le jazz, le son est le fruit de l'instrumentiste, au même titre que le timbre de la voix est caractéristique d'une personne. Il ne semble pas que l'idée de langage soit mise à mal dans le jazz. On peut en effet toujours considérer que la sonorité jazzistique se met au service du langage musical. Ce qui change, c'est bien la façon dont les musiciens de jazz appréhendent désormais ce langage : ils appréhendent le général (le discours) par le biais du particulier (le son), l'universel par le divers, la communauté via l'individu.

Il nous faut pour finir cette analyse de la sonorité, nous pencher sur la question suivante : Peut-on dire de la musique qu'elle est un langage ? En entendant le concept de langage comme un système différentiel et linéaire de signes, organisés par une syntaxe et un vocabulaire, dans une visée communicationnelle, il semble que nous puissions soutenir un isomorphisme de la musique et du langage[16]. Sans y répondre ici directement puisqu'elle nécessite des développements préalables, la question de savoir si la musique est un langage et plus spécifiquement si le jazz est un langage, nous occupera ponctuellement tout au long de notre étude.

Qu'en est-il du phrasé ? On appelle phrasé la manière de ponctuer la phrase musicale, c'est-à-dire la manière dont les musiciens accentuent certaines notes et en font glisser d'autres. Le choix de l'accentuation, qui revient en fait à choisir des notes *d'appui* et à placer des respirations, constitue le phrasé. Dans la musique jazz, ce phrasé est

[16] *Cf.* Annexe 2 pour une étude du rapport de la musique et du langage.

particulier puisque lié à une nouvelle façon de penser le tempo et de décomposer les croches. Autrement dit, le phrasé jazz est directement lié au swing.

Le swing, une nouvelle façon d'appréhender le tempo

Lorsqu'on se demande « Qu'est-ce que le swing ? » il est tout d'abord extrêmement difficile de trouver une réponse satisfaisante. En effet, les réponses que l'on trouve se bornent souvent à dire que le swing se vit, s'entend, se sent, mais ne se dit ni ne s'apprend. Le célèbre batteur Jo Jones dira:

> C'est [le swing] une chose très simple mais il est des choses que vous ne pouvez pas décrire, des trucs qui n'ont jamais été décrits… La meilleure manière d'exprimer ce qu'est le swing consiste à dire : ou votre jeu a le feeling, ou il ne l'a pas. La différence est la même qu'entre une poignée de main ferme et une autre molle[17].

Ce que l'on peut dire pour commencer, c'est que le swing a à voir avec le tempo : il est un certain rapport au tempo, une façon de comprendre l'écoulement du temps musical. Le jazz est une musique qui se structure rythmiquement par des barres de mesure et un tempo. Barres de mesure et tempo instaurent alors une régularité dans le temps musical : les pulsations reviennent de manière régulière et systématique et constituent le squelette rythmique du morceau, un squelette sur lequel différentes combinaisons rythmiques se greffent. Ou encore, le tempo et la métrique sont le cadre dans lequel se joue la diversité des combinaisons rythmiques. Jusqu'ici, rien de neuf : le jazz utilise le cadre rythmique traditionnel de la musique occidentale.

Zoom : du tempo à la mesure

C'est à l'intérieur du cadre rythmique que se joue le swing et à l'intérieur d'un élément traditionnellement européen (la mesure) qu'est introduite « la sensibilité rythmique africaine[18] » à l'origine du swing. La forme standard du jazz est la mesure à quatre temps. Les temps un et trois sont considérés comme des *temps forts* c'est-à-dire

[17] J-E. BERENDT, Le Grand livre du jazz, op.cit., p.217.
[18] *Ibid.*,p.213.

qu'ils correspondent traditionnellement au moment adéquat pour installer la tonalité, à l'intérieur de la mesure. Les temps forts déterminent en fait dans le temps musical, la place de l'information harmonique fondamentale. Bergerot explique : « Sur les valeurs forte ou impaires [temps un et trois], on joue les notes importantes de la mélodie et l'on évite d'y jouer des notes étrangères à l'accord. Accentuées, elles risqueraient d'entrer en conflit avec l'accord alors que sur les valeurs faibles, elles passent sans problème.[19] ». Imaginons par exemple une mesure de quatre temps sur l'accord de do majeur. Les temps forts seront le lieu des notes do et/ou mi et/ou sol en priorité (notes de l'accord parfait de do majeur) quand les temps faibles pourront être le lieu de toutes les notes de la gamme de do majeur (do – ré – mi – fa – sol – la – si). La musique européenne accentue alors les temps forts, accentuation qui correspond, nous l'auront compris, à l'exposition puis à la clarté du contexte harmonique. Il n'y a pas d'ambiguïté possible. L'un des symptômes de l'accentuation européenne des temps forts qui est encore aujourd'hui très significatif est le suivant: les publics européens, lors d'un concert, frappent dans leurs mains les temps un et trois.

Si dans le jazz, les temps un et trois sont toujours considérés comme les temps *forts*, l'accent est désormais mis sur les temps *faibles*, les temps deux et quatre. D'ailleurs, pour reprendre notre exemple, les publics américains frappent ces temps faibles. La *sensibilité rythmique africaine* dont nous parle Joachim- Ernst Berendt consiste en fait à installer une ambiguïté rythmique et par là même harmonique dans le cadre même de la mesure. En effet, si l'accentuation des temps forts permet d'exposer la tonalité et d'informer des changements harmoniques, désormais, le jazz dissocie l'accentuation rythmique des repères harmoniques. C'est la naissance d'une accentuation systématique de l'*afterbeat*, du contretemps. On emploie en fait de façon abusive le terme de contretemps qui désigne la seconde croche d'un temps (si on découpe la durée du temps en deux parties égales, le contretemps est le point de jonction des deux parties) pour parler en jazz des temps faibles (si on considère les temps forts, les temps deux et quatre sont les points de jonction des deux durées égales qui s'écoulent entre les temps un et trois, exactement de la même manière qu'à l'intérieur d'un seul et même temps). On devrait plutôt parler, comme le fait Berendt de « *off-beat* [20] ».

---

[19]Franck BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011, p.33.
[20] J-E. BERENDT, Le Grand livre du jazz, op.cit., p.219.

Ce premier changement dans la façon d'appréhender l'ensemble des quatre temps de la mesure permet déjà d'entrevoir ce que sera le swing. L'accentuation des temps faibles permet aux musiciens de donner une profondeur au temps musical. La musique européenne, en mettant l'accent harmonique et rythmique au même endroit (sur les temps un et trois) considérait les temps faibles uniquement comme des lieux de passage, comme des ponts, de manière schématique comme des flèches qui permettent d'aller vers, d'amener une nouvelle tonalité. Les temps deux et quatre ne sont que des prétextes, des périphrases, des habits. Certes ils sont importants, mais pas au même titre que les temps forts qui eux structurent, fondent et bâtissent. Les quatre temps de la mesure sont étirés, ils sont entièrement tendus vers la construction linéaire explicite d'un contexte harmonique, rythmique et mélodique. Le déplacement de l'accentuation rythmique des temps forts vers les temps faibles donne alors une véritable fonction aux temps deux et quatre ; une fonction qui n'est plus seulement un rôle de média, qui n'est plus seulement une fonction vectorielle. Les temps faibles ont désormais une fonction fondatrice au même titre que les temps forts : ils sont des repères rythmiques au sein de la mesure. Car nous n'avons pas encore expliqué le besoin de découper la mesure en temps forts et temps faibles. Il s'agit en fait de donner des repères rythmiques à l'auditeur : comment se repérer à l'intérieur de la mesure si celle-ci n'est pas structurée par l'alternance d'un temps fort et d'un temps faible, c'est-à-dire dans notre étude, par l'alternance d'un temps accentué et d'un temps non accentué rythmiquement ? Sans entrer dans les détails, le découpage de la mesure dans lequel s'inscrit le jazz (toutes les musiques ne procèdent pas d'un tel découpage et toutes les musiques ne se structurent pas à partir de la barre de mesure) relève d'une organisation du temps en adéquation avec le rythme corporel qui vise, selon Nietzsche, à valoriser, à favoriser la vie. Nietzsche, dans les écrits de la maturité, faisait une physiologie de la musique européenne ; le jazz semble adapté, à ce stade de notre étude, à une telle lecture. Nous reviendrons à la thèse nietzschéenne plus tard, lors de notre analyse de la temporalité du jazz.

Mais revenons un instant sur l'idée d'une profondeur temporelle instaurée par l'accentuation jazzistique des temps faibles. Pourquoi parler de profondeur ? La métaphore spatiale que nous avons déjà utilisée pour des raisons pédagogiques nous semble des plus adaptées pour expliquer cette idée de profondeur. Désolidariser l'exposition harmonique et l'accentuation rythmique permet une meilleure répartition des fonctions musicales au sein de la mesure : les temps forts gardent leur fonction harmonique qui est celle de

l'exposition ; les temps faibles héritent de la fonction rythmique qui est celle du découpage régulier, systématique et explicite de la mesure. Mais ce n'est pas tout. Désolidariser ces deux fonctions donne du relief à la mesure : le contexte harmonique étant défini par les temps forts, l'accentuation des temps faibles intervient comme une déflagration, comme un élément étranger à l'harmonie, qui n'est pas au service de l'harmonie mais qui au contraire doit dorénavant être accueilli comme un élément autonome. Le jazz libère le rythme de son asservissement à l'harmonie en le considérant comme un élément structurant à part entière. Dans la musique européenne en effet, l'accentuation rythmique n'était qu'un moyen de mettre en évidence le contexte harmonique. Désormais, elle est un élément complémentaire de l'harmonie. Elle est une fin en soi. Elle ouvre le dialogue avec l'élément harmonique. C'est en cela qu'il y a profondeur : la mise en relation de deux éléments fondamentaux et autonomes que sont l'exposition harmonique et l'accentuation des temps faibles instaure une conversation et presque une confrontation entre deux points de vue sur la mesure (d'une part le point de vue harmonique, d'autre part le point de vue rythmique). La différence de profondeur entre la mesure traditionnelle européenne et la mesure de jazz est de même nature qu'entre un monologue et un dialogue. L'idée de profondeur se rapporte en fait à celle de la maïeutique qui existe dans les dialogues socratiques. C'est cette profondeur que nous retrouvons dans la mesure de jazz et qui n'existait pas dans la mesure européenne. Ce qui se jouait sur un seul et même temps, ce qui se confondait, se joue maintenant sur deux temps ; l'exposition harmonique sur le premier temps, l'accent rythmique sur le second. Le temps faible est dédié à l'accent rythmique, un accent qui peut prendre toute son ampleur, un accent qui n'est présent que pour lui-même, qui peut se déployer dans l'espace libre du second temps. Là où l'auditeur européen était habitué à *attendre* l'information harmonique du troisième temps, il est saisi par la puissance de l'accentuation rythmique, par la présence presque nue, brutale car libérée de toute fonction harmonique, de cet accent.

C'est dans la mesure où l'accentuation rythmique structure entièrement le temps faible, où la fonction musicale du temps faible est exclusivement celle de structurer le tempo, que l'argument qui consisterait à dire que le temps faible se met encore au service de la fonction harmonique du prochain temps fort, ne tient pas. Les temps faibles sont en jazz le lieu réservé à la structure rythmique de la mesure et c'est bien parce qu'ils sont ces lieux *réservés, privilégiés,* que l'on peut véritablement parler d'une autonomie du principe rythmique en jazz et de sa liberté par rapport à la fonction harmonique. Nous devons

préciser que nous avons parlé de rythme tout au long de notre analyse au sens de pulsation, c'est-à-dire au sens du rythme musical calqué sur les rythmes physiologiques. Nous ne parlons évidemment pas du rythme au sens de combinaisons rythmiques complexes.

Cette première focale sur la façon de concevoir la mesure en jazz ne suffit toutefois pas à caractériser ce qu'est le swing. En effet, il ne suffit pas de déplacer la fonction rythmique sur les *off-beats* pour qu'il y ait swing. Berendt écrit : « Une partie considérable de la musique moderne – même lorsqu'elle ne swingue pas – est riche en *off-beats*.[21] ». Oui le swing s'inscrit dans cette conception particulière de la mesure que nous venons de décrire, mais il nous faut plonger un peu plus en détail dans la façon dont est conçu un temps au sein de la mesure. Nous avons fait le chemin du tempo à la mesure, il nous faut maintenant faire le chemin de la mesure au temps.

Zoom : de la mesure au temps

Le swing se fonde sur une certaine organisation de la mesure en temps forts et temps faibles ; il se fonde aussi sur une façon de penser le découpage d'un seul et même temps. Il s'agit ici de voir ce qu'il se passe pendant le temps. Nous parlons ici de temps au sens musical, c'est-à-dire de la pulsation. En effet, en musique, une pulsation est égale à *un temps* et dans les standards de jazz, un temps est égal à une noire (il existe très peu de mesures ternaires dans lesquelles un temps correspond à une noire pointée). Le temps est donc l'unité de la mesure. Comment les musiciens de jazz conçoivent-ils le temps ? Que se passe-t-il entre deux noires ? C'est cette durée (qui est finalement très courte) qui nous intéresse ici. Analyser le temps, ce n'est évidemment pas analyser la noire qui emplit la totalité du temps, c'est bien plutôt analyser sa découpe, sa division, son morcellement. Dans la musique occidentale, la noire peut se diviser de diverse manière dont la plus simple est la croche, c'est-à-dire la division du temps en deux parties égales. Et c'est précisément cette découpe qui nous intéresse. En effet, le signe des *deux-croches* sur une partition de musique européenne et le même signe des *deux-croches* sur une partition de jazz ne se joue pas de la même manière. Dans la musique européenne traditionnelle, le musicien qui rencontre deux-croches sur sa partition jouera deux sons de même durée. Le musicien de jazz jouera quant à lui la première croche plus longue que la seconde. Ce jeu

[21] *Ibid.*,p.220.

correspond alors à une nouvelle corrélation du signe deux-croches avec un rythme qui se *rapproche* [22]traditionnellement d'un triolet (division du temps en trois parties égales) dans lequel les deux premiers sons seraient liés (ce qui signifie qu'on ne différencie pas le premier son du deuxième, soit que le début du deuxième son se confond avec la fin du premier).

Bergerot parle alors de l'installation d'une « asymétrie naturelle[23] ». La profondeur de la mesure dont nous parlions tout à l'heure est renforcée par la mise en relief du temps via cette asymétrie. Le temps occidental est comme l'argument qui sert le raisonnement : il est l'unité du discours qui contient un point essentiellement *utile* au reste de la mesure, et plus encore, au reste de l'œuvre. La conception européenne du temps applique au temps musical la précision – on pourrait même dire la perfection – du calcul. On entend alors *calcul* dans le sens de la division du temps en deux parties égales mais aussi dans le sens d'un *télos*. De la même façon que l'on développe un raisonnement à partir d'arguments, la musique européenne développe une idée musicale à partir d'instants qui sont tout entier portés à servir cette idée. Chaque moment est au service du tout et ne vaut qu'en tant qu'il fait partie du tout. Chaque moment est façonné, poli, chaque son est défini parrapport au son précédent et au son suivant et il s'avère que le rapport d'utilité qui permet de développer l'idée musicale générale de la façon la plus efficace est celui de la symétrie ; une symétrie binaire ou ternaire, mais toujours une symétrie.

Or si les musicologues peinent à décrire avec le langage musical traditionnel (noire, croches, triolet) le découpage jazzistique du temps, c'est précisément parce que ce langage n'est pas adapté : les rythmes fondamentaux utilisés par la musique européenne sont définis par un rapport de symétrie et d'interdépendance. Expliquons. Une croche ne peut pas être définie indépendamment de la noire. En effet, puisque ces termes définissent des durées qui ne sont pas absolues mais toujours relatives à un tempo, ils ne peuvent être définis que par un rapport. Ainsi le rapport d'une croche à une noire est ½ ; le rapport d'une croche de triolet à une noire est 1/3 ; le rapport d'une croche à une blanche est ¼ etc. Dès lors, on comprend l'incapacité du langage musical européen à dire l'asymétrie du temps jazzistique. Les partitions de jazz utilisent alors les mêmes signes que la musique occidentale traditionnelle mais transforment leur référent.

---

[22] Nous soulignons car il ne s'agit pas exactement du découpage en triolet.
[23]F. BERGEROT, Le Jazz dans tous ses états, op.cit. p.56.

Certes la musique de jazz développe des idées musicales. Cependant, la conception du temps et son découpage asymétrique rendent compte d'une autre conception de la globalité du morceau. En effet, il ne s'agit pas en jazz de *présenter* une œuvre achevée, aboutie, fixe et immuable ; il s'agit au contraire de construire un devenir. Il nous faut nous arrêter quelque peu sur ce point – qui fera plus spécifiquement l'objet de notre étude sur le temps jazzistique. L'asymétrie essentielle des croches dans la musique de jazz correspond à l'ouverture d'un espace de liberté : il ne s'agit pas d'une asymétrie définie et fixe du type 1/5 ou 1/7 mais d'une asymétrie fluctuante. Bergerot écrit: « Interprétant une découpe binaire (croches régulières allant par couples), il [le musicien] se laisse aller à une asymétrie naturelle, *plus ou moins ternaire* [nous soulignons] selon les tempos et les styles. [24]». On voit bien ici que les mots manquent pour dire cette conception du temps ; un temps qui n'est pas défini par un découpage proportionnel mais par une asymétrie subjective des croches qui le composent. Même si les standards de jazz sont construits sur des *thèmes* reconnaissables par tout le monde, la conception jazzistique du temps implique qu'un même thème est différent chaque fois qu'il est joué. Si l'on pouvait mesurer très précisément, sur un même temps, la durée de la première croche et celle de la seconde lors de deux concerts différents, nous verrions qu'elle n'est jamais identique. Pourtant, cette absence d'identité ne remet pas en cause l'identité du standard que nous reconnaissons tous. Ainsi, chaque musicien, suivant le contexte musical (ses partenaires de jeu, le public etc.), son état physique et psychique du moment et sa place dans l'histoire du jazz, créera son propre découpage du temps.C'est ici, dans l'agencement de la plus petite unité tempique [25] (le temps), que se manifeste déjà le processus de création, un processus qui devient systématique en jazz. Par conséquent, la musique jazz est belle et bien la création d'un devenir puisque rien n'est jamais donné d'avance, tout est toujours à refaire, à rejouer, à réinterpréter. On pressent déjà la référence nietzschéenne que nous utiliserons bientôt pour l'analyse approfondie de la temporalité en jazz. Revenons au swing et au phrasé.

[24] *Id.*
[25] Relative au tempo.

Essai d'une définition du swing

Nous avons vu que le swing n'est ni le nouvel agencement de la mesure via les nouvelles fonctions des temps forts et des temps faibles ; ni la nouvelle conception du temps (au sens d'unité tempique). Le swing ne se définit pas par l'analyse que nous venons de mener ; il se comprend *à partir* d'elle. En effet, on ne peut pas comprendre ce qu'est le swing sans comprendre le glissement de la fonction rythmique sur les temps faibles et l'asymétrie fondamentale du temps décomposé en croche, ainsi que tout ce que ces glissements impliquent dans la façon de concevoir la musique, le rôle du musicien, la globalité du morceau, le temps musical, le processus de création etc. Le swing découle des éléments que nous venons d'analyser. Le swing est une tension qui découle d'une *rencontre* inédite entre deux conceptions du temps : la conception occidentale et la *sensibilité rythmique africaine* dont nous parle Berendt.

On retrouve l'idée de tension dans la plupart des textes relatifs au swing. Lucien Malson dans *Le Jazz* écrit : « Tension et détente, exaspération et relaxation, le swing participe de la douleur et du plaisir, du désir et de l'angoisse. [26]»; Berendt, dans *Le Grand livre du Jazz* : « L'aspect de tension et de détente appartient au swing. [27]»; Jean-Marie Leduc et Christine Mulard dans *Louis Armstrong* : « Le mot swing (balancement) a donné lieu à maintes tentatives d'explication : comparaison avec le mouvement du corps dans l'acte amoureux, alternance tension-détente, rythme biologique, […][28] ». Quelle est cette tension ? Dans une langue littéraire, Bergerot nous donne la clé pour comprendre ce qui se joue dans le swing. Il nous dit :

> […] je marche, j'avance inexorablement un pied devant l'autre, un-deux, un-deux… et pourtant ni le crissement de mes pas, ni le battement de mon sac en bandoulière sur mes flancs, ni le flottement de mes vêtements autour de moi ne sont symétriques, parce que la symétrie n'est pas dans la nature. Je ne suis pas un automate, je suis un homme de chair et lorsque je marche, tout m'invite à la danse. [29]

La tension est là, entre le rythme de mes pas réguliers et le balancement de mon corps. Quand la musique européenne traditionnelle s'organisait rythmiquement autour

[26]LucienMALSON et ChristianBELLEST, *Le Jazz*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Puf, 2007, p.11.
[27] J-E. BERENDT, Le Grand livre du jazz, op.cit., p.218.
[28]Jean-Marie LEDUC et Christine MULARD, *Louis Armstrong*, Paris, Seuil, 1999, p.93.
[29]F. BERGEROT, Le Jazz dans tous ses états, op.cit. p.56.

d'une symétrie parfaite, autour d'une proportionnalité mathématique, le swing agence savamment – on pourrait presque dire mystérieusement au regard du flottement théorique qui existe autour de la notion de swing – la régularité européenne du tempo et de la mesure avec le placement irrégulier et asymétrique de la mélodie, c'est-à-dire avec le phrasé inégal. Le swing est la confrontation de la division européenne du temps en durée égale (le tempo) et du placement rythmique autonome de la ligne mélodique issue de la tradition musicale africaine. Ici nous comprenons déjà l'idée du swing comme le fruit d'une *rencontre*, de la rencontre de deux traditions musicales différentes. Si l'on comprend clairement ce qu'est le tempo, on peut avoir plus de difficulté à comprendre ce qu'est le placement rythmique autonome. Le placement rythmique propre aux mélodies de jazz consiste en fait à libérer le phrasé du tempo en créant une ligne mélodique dont les valeurs rythmiques ne sont plus définies par rapports aux pulsations. C'est ce que nous avons vu lorsque nous parlions de la division du temps : la division en croche se *rapproche* d'une division en triolet dont les deux premières croches seraient liées ; elle s'en rapproche sans pour autant se confondre avec une telle division puisque la division du temps en trois est proportionnelle et que le placement rythmique en jazz n'est pas proportionnel.

Nous ne pouvons manquer de saluer la remarquable clarté de l'analyse que mène Berendt sur le swing dans *Le Grand livre du Jazz*. Il cite Jan Slawe dans*Versuch einer Definition der Jazzmusik* :

> « Le swing suppose en particulier une régularité de temps afin d'être simultanément capable de la nier. La nature particulière du swing est la création de conflits rythmiques entre le rythme fondamental et le rythme de la mélodie […] » […] Aucun des polyrythmes de la musique africaine, d'une complexité souvent supérieure à celle du jazz, ne possède le swing – au même titre que sa nature est ancrée dans le chevauchement de deux conceptions différentes du temps.[30]

Berendt parle de *chevauchement* quand Slawe parle de *simultanéité*. Dans les deux cas il s'agit bien de dire la superposition d'une conception du temps « absolu », « ontologique » ou « mesuré » qui s'incarne dans la pulsation et les barres de mesure et d'une conception du temps « psychologique », « relatif » ou encore « vécu »[31] qui s'incarne dans le phrasé inégal, dans le placement rythmique de la ligne mélodique.

---

[30] J-E. BERENDT, *Le Grand livre du jazz*, op.cit., p.220.
[31] *Id.*Berendt emploie indifféremment tous ces adjectifs.

> Aucun doute ne subsiste : le swing est lié aux deux niveaux de temps de manière simultanée – au temps mesuré, objectif et au temps vécu, psychologique. Il est en outre lié à une notion du temps africaine et à une autre européenne. Le swing est ancré dans la conscience d'une incapacité tout à la fois désespérée et joyeuse de trouver un dénominateur commun au temps vécu et mesuré.[32]

Beaucoup disent que le swing est une tension ; ils semblent que l'on puisse leur donner raison. Mais mieux, le swing est un rapport, une confrontation au milieu de laquelle les deux termes du rapport trouvent parfois un accord. Le swing est un rapport de rivalité entre deux conceptions différentes du temps musical. Et c'est de cette rivalité que naît la tension dont nous parlent tant de textes sur le swing.

Ce qui paraît mystérieux ici, c'est la manière consensuelle dont les musiciens de jazz placent la note alors même que le placement de cette note n'est pas défini relativement au tempo. Comment deux individus peuvent-ils faire la *même* chose si ce *même* n'est pas défini au préalable ? Il nous semble que c'est ici qu'intervient le caractère énigmatique du swing : quel agencement permet aux deux conceptions rythmiques que nous avons décrites plus tôt – à savoir la conception européenne et la conception noire-américaine – de se mêler musicalement ? Comment les musiciens de jazz gèrent-ils la simultanéité d'une conception absolue et relative du temps ? Les discours des *jazzmen* à cet égard sont emprunts de mystère. On peut résumer ces propos en disant que de la même manière que chaque être vivant *sait* ou *sent* à quel moment il doit respirer, les musiciens de jazz *savent* ou *sentent* l'exact moment auquel ils doivent jouer la note et faire respirer leur musique. Il existe en effet dans les propos des musiciens de jazz l'idée d'une adéquation du rythme musical avec les rythmes physiologiques :

> En jazz, la multiplicité des rythmes est ancrée dans le « beat » [la pulsation] ; un rythme fondamental accentué de manière régulière, le pouls du jazz. Ainsi que l'a dit le batteur Jo Jones :« une respiration égale ». Ce rythme fondamental est le principe organisateur. Grâce à lui les événements musicaux sont ordonnés.[33]

Cette idée est à nouveau présente dans les propos du batteur Jo Jones et du pianiste Wally Rose, toujours rapportés par Berendt (respectivement):

---

[32] *Ibid.*,p.221.
[33] *Ibid.*,p.212.

> « […] lorsqu'un artiste joue de son instrument il respire d'une manière qui lui est naturelle, et il est écouté par un public qui respire avec lui. » […] « La seule manière que je connaisse de décrire le swing consiste à dire qu'il s'agit du type de mouvement rythmique où vous pouvez placer une note à l'endroit et au moment où elle s'impose. La seule chose qui vous tient unis c'est que l'ensemble de l'orchestre se retrouve sur ce temps à la seconde précise où chacun considère que le temps s'impose. […] »[34]

Le swing constitue alors une nouvelle façon de jouer ensemble. Il est la base d'un jeu collectif dans lequel la cohésion musicale n'est pas garantie par une proportionnalité rythmique mais par une proximité physique voire physiologique : les musiciens partagent le même sens de la respiration. Il aurait été des plus intéressants d'analyser le nouveau rapport que les musiciens de jazz entretiennent avec leur corps et, de façon plus large, l'espace du jazz. Nous préférerons pourtant nous attarder sur une analyse détaillée de la temporalité – la musique étant l'art du temps par excellence – et laisser de côté, dans ce travail de master deux, la dimension spatiale du jazz.

Par ailleurs, et pour finir cette analyse, deux interprétations quant à la naissance du swing peuvent s'opposer. La première consisterait à dire que le swing est le symptôme énigmatique d'une libération de l'élément rythmique européen. Nous l'avons compris, le swing est un rapport, le rapport entre la régularité immuable du tempo structuré en mesures et le placement rythmique autonome de la mélodie. La libération du rythme en jazz se joue dans les deux termes de ce rapport. D'une part, nous l'avons vu, dans la musique européenne traditionnelle, l'accentuation rythmique allait de pair avec l'exposition harmonique. Les fonctions harmoniques et rythmiques s'installaient toutes les deux dans les temps forts de la mesure, la fonction rythmique étant, nous le rappelons, au service de l'harmonie. A l'intérieur même de cette mesure européenne, le jazz libère la fonction rythmique de la fonction harmonique en faisant des temps faibles la résidence de la fonction rythmique. Harmonie et rythme sont désormais autonomes et enclins à dialoguer au sein de la mesure. D'autre part, le placement rythmique de la mélodie en musique traditionnelle a toujours été conditionné par le tempo : les différentes combinaisons rythmiques se placent *sur* le tempo, c'est-à-dire qu'elles ont une place définie strictement par rapport aux pulsations, une place *juste*. Le jazz fait exploser cette idée *d'une juste place* via le phrasé inégal. Le phrasé jazzistique ne permet pas, même à l'aide

[34] *Ibid.*,p.218.

d'ordinateurs, d'anticiper mathématiquement le placement mélodique [35]. Le jazz a désolidarisé le tempo et la mélodie en rendant autonome le placement rythmique de celle-ci.

Cette interprétation consiste en fait en une lecture européenne du swing ; une lecture qui considère la musique européenne comme la base musicale privilégiée du jazz, une base à qui l'on ferait subir des changements. Lucien Malson dans *Jazz* parle du « choix de *rompre* avec la régularité du temps d'appui[36] ». Le swing serait alors le fruit d'un glissement des structures rythmiques européennes vers la structure rythmique africaine. Ce qui pose problème dans cette interprétation, ce n'est pas tant une mécompréhension de ce qu'est le swing que le mouvement théorique qui considère la musique occidentale comme la base du swing. Parler de *libération* plutôt que de *liberté* du rythme, ou encore de *rupture* plutôt que de *rencontre*, témoigne de l'idée d'un mouvement dont l'origine est la musique occidentale traditionnelle, d'un mouvement qui consiste à considérer le swing comme symptôme de l'*évolution* de la musique occidentale. Et c'est bien l'idée de ce mouvement qui pose problème dans la mesure où il n'est pas à l'origine du swing qui est le fruit d'une rencontre, ce qui n'est absolument pas la même chose. On pourrait reprocher à notre exposé de tendre vers une telle interprétation du swing, notamment lorsqu'il s'agit de détailler ce que sont les éléments musicologiques permettant d'accéder à l'idée du swing (voir les analyses intitulées « Zoom : du tempo à la mesure » et « Zoom : de la mesure au temps »). Précisons par conséquent que ces analyses n'ont pas pour but de défendre l'idée selon laquelle le swing naîtrait de la musique occidentale contaminée par la rythmique de la musique africaine. Nos analyses partent bien de la structure de la musique européenne pour localiser le swing, mais ceci uniquement dans un souci de clarté. En effet, issus d'une tradition musicale occidentale, il nous semblait plus clair de partir de structures musicales bien connues pour, peu à peu, glisser vers le swing. Patrick Villanueva écrit p.719 : « Le recours aux codes appartenant à la musique classique occidentale nous permet de bien percevoir certaines particularités du jazz [37]». Cette démarche n'a donc rien d'une thèse, elle se met uniquement au service de l'efficacité méthodologique.

---

[35]« Aux Etats-Unis, sur ordinateur encore, Will Parsons et Ernest Cholakis ont étudiés le phénomène du swing en examinant chez quinze batteurs de renom la mise en place du contre-temps (*offbeat*) et de l'accent (*velocity*) sur chaque temps et contre-temps joués à la cymbale ''ride''. Les ''swing points'' sont situés entre les temps, et distribués de manière libre. »L.MALSON et C.BELLEST, *Le Jazz, op.cit.* p.14.

[36]*Id.*nous soulignons.

[37]Patrick VILLANUEVA, « Le jazz », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003, p.719.

La seconde interprétation serait celle qui mettrait en valeur le mouvement inverse, c'est-à-dire un mouvement dont le fondement ne serait plus la musique européenne mais bien plutôt la musique des esclaves noirs américains *raffinée* par la tradition musicale européenne. Ces deux interprétations posent la question de savoir si la tradition musicale africaine a assoupli le carcan rythmique de la musique européenne pour donner naissance au swing ou si la musique européenne a raffiné la musique issue des esclaves noirs américains, raffinement à l'origine du swing. Il s'agirait en fait de reconnaître à l'une ou l'autre des traditions musicales un privilège quant à son importance dans le processus d'émergence du swing. Or, il nous faut à nouveau insister sur un point : le swing est le fruit d'une *rencontre* ; le swing n'est pas issu d'un mouvement unilatéral qui irait de la musique européenne à la musique noire américaine ou inversement de la tradition musicale africaine vers la tradition européenne, il est le point d'achoppement des deux traditions. Malson écrit « On a beaucoup discuté, depuis 1960, pour savoir s'il convenait encore d'appeler ''Jazz'' les musiques qui inclinent à renoncer au tempo régulier[38] ». Contre Malson, il semble que la réponse à cette question ne puisse qu'être négative ! Comme nous l'avons vu, ce n'est pas le renoncement au tempo régulier qui fait le jazz, et plus spécifiquement qui fait le swing, c'est la rencontre des habitudes musicales noires et blanches. Cette rencontre sur le plan rythmique s'appelle *swing.* Si le renoncement au tempo régulier suffisait à caractériser le swing, nous ne parlerions pas de swing mais uniquement de *phrasé inégal*. L'existence même de la notion de swing implique quelque chose de plus que le phrasé inégal. Autrement dit, ce n'est pas l'innovation rythmique dans la musique européenne qui fait le swing, c'est la spécificité du traitement rythmique noir combiné au traitement rythmique blanc.

Nous venons donc d'esquisser ce qui paraît être l'organisation *jazzistique* de sons *propres au jazz*. Nous avons vu que la sonorité du jazz s'appuie sur une proximité sans précédent de la voix, caractéristique de l'individu et d'un son caractéristique du musicien. Les canons esthétiques qui définissent la sonorité académique dans la musique européenne traditionnelle ne régissent pas le son propre au jazz. Il sera important de revenir sur cet aspect du jazz lors de notre étude intitulée : « La transcription musicale de l'égalité démocratique ». L'unité du jazz se conçoit alors à partir d'une conception de la sonorité

[38]L.MALSON et C.BELLEST, *Le Jazz, op.cit*., p.14.

valable dans tous les styles qui déclinent le genre : du jazz-hot au jazz-fusion en passant par le free-jazz et le be-bop, toutes les époques valident cette même idée de la sonorité comme caractéristique prédominante du musicien. Ceci ne signifie pas que la sonorité des orchestres de *big bands* est similaire à celle des orchestres de *free-jazz*. L'unité du jazz ne repose pas sur l'unité de sa sonorité mais bien sur la constance de l'idée d'une sonorité qui doit être issue du musicien lui-même, exactement de la même manière que la voix parlée est issue de l'individu.

Notre analyse du *swing* et du phrasé nous permet d'entrevoir la *micro-organisation* des sons en jazz. Nous parlons de micro-organisation dans la mesure où le swing et le phrasé constituent la moelle de l'organisation jazzistique. En effet, nous n'avons pas encore évoqué la structure jazzistique d'un morceau, ni ce qui constitue la colonne vertébrale du jazz : l'improvisation. Il semble donc que l'on puisse repérer deux niveaux d'organisation en musique : d'une part l'organisation des sons dans la pulsation et dans la mesure, c'est-à-dire dans les plus petites entités musicales ; d'autre part l'organisation des sons dans un morceau, c'est-à-dire dans une totalité musicale. Le *swing* et le phrasé caractérisent alors le premier niveau de l'organisation jazzistique des sons : ils constituent les règles d'organisation primaires qui seront valables dans l'ensemble du morceau. Ce que l'on appelle les *thèmes* et les *chorus* caractérisent alors le second niveau de l'organisation en tant qu'ils régissent et structurent le morceau. Or c'est ici de façon privilégiée que la conception jazzistique du temps musical (nous ne parlons plus ici de temps au sens de pulsation mais bien de temps au sens d'écoulement successif d'instants, au sens de *temporalité*) devient accessible. En effet, c'est en considérant la globalité du morceau que nous pourrons comprendre la spécificité de la temporalité du jazz, une spécificité qui se joue dans l'organisation des parties et dans la relation des parties avec le tout.

CHAPITRE 2 – LA TEMPORALITÉ DU JAZZ

Il semble important, à ce stade de notre étude, de rappeler que nous travaillons ici encore à considérer les limites du jazz, c'est-à-dire à établir ses caractéristiques en contraste avec tout ce que la musique jazz n'est pas. L'analyse de la sonorité et celle du swing (qui va de pair avec le phrasé) montre alors et déjà une spécificité jazzistique dans le traitement du son et du placement rythmique, respectivement. Ces éléments sont structurants à une échelle microscopique. La question est désormais de savoir ce qui fait le jazz à une échelle plus grande, macroscopique : celle du morceau. Il ne s'agit plus ici de savoir comment sont les sons du jazz ni comment ils sont agencés dans le temps et dans la mesure ; il s'agit de saisir la spécificité du morceau de jazz, de sa structure, du rapport de chaque mesure avec le tout musical du morceau.

Lors de notre analyse du phrasé inégal nous évoquions le *devenir* jazzistique. Pour rappel, il s'agissait de dire que, déjà au plus petit niveau tempique, l'asymétrie fondamentale du phrasé inégal ouvre l'espace nécessaire à la création d'un devenir musical. C'est sur cet avènement jazzistique du *devenir* en musique qu'il faut désormais nous pencher : Quel est le temps du jazz ?

La structure du jazz, une forme au service de la temporalité musicale

Avant de voir en quoi la structure standard d'un morceau de jazz permet aux musiciens de construire systématiquement un devenir, il convient de s'attarder sur ce que nous entendons par *devenir musical*. Pour ce faire, nous aurons recours au penseur du devenir et de l'esthétique musicale que fut Nietzsche. Sans entrer dans les détails généalogiques de sa pensée (qui constitue notre mémoire de master un), il nous faut rappeler brièvement le contexte musical dans lequel la pensée de Nietzsche s'inscrit.

Les commentateurs distinguent trois périodes dans la pensée musicale de Nietzsche : les années de jeunesse empruntes du romantisme schopenhauerien (et par là même wagnérien) ; l'influence du formalisme hanslickien à partir de *Humain, trop*

humain(1878) ; et la période de maturité avec la physiologie de la musique, à partir de *Aurore* (1881). C'est bien ici ce dernier moment qui semble intéressant pour notre étude dans la mesure où la maturité permet à Nietzsche de s'affranchir de son admiration pour Wagner et de construire une critique féroce contre la musique romantique, critique qui laisse à penser que le jazz est une musique qui éveille à la vie. Nous nous focaliserons sur la critique de la musique wagnérienne quant à son rapport à la temporalité musicale puisque c'est ce qui nous intéresse ici. Il ne s'agit donc pas de présenter les rouages théoriques de la critique, bien plutôt de comprendre avec elle ce qu'est le devenir musical, comment il s'incarne musicalement et pour quelle raison Nietzsche critique la conception du temps qui régit la musique de Wagner.

Le devenir nietzschéen[1]

On ne peut comprendre ce qu'est le devenir musical chez Nietzsche sans comprendre que sa physiologie de la musique – théorisée durant sa période de maturité – est assise sur une conception particulière de la vie, celle de la vie comme organisation du chaos : pour Nietzsche, le propre de la vie est d'instaurer du rythme pour ordonner le chaos du monde. Tout organisme vivant produit son propre rythme, un rythme qui correspond à son organisation singulière du monde :« la vie est une organisation rythmique spontanée[2]». Qu'il s'agisse des rythmes physiologiques – comme la respiration ou le rythme cardiaque – , ou des rythmes naturels – comme le va et vient des vagues ou l'alternance des jours et des saisons –, la vie se définit par le rythme et met donc en forme le chaos originel sur le mode de « la régularité et [de] la périodicité »[3]. Pour continuer à vivre, la vie doit travailler à pérenniser ses rythmes vitaux : elle dépend d'un ensemble de rouages réglés périodiquement qu'il faut à tout prix entretenir : « La morale des seigneurs étant bien […] le langage symbolique de la réussite physique, de la vie montante, de la"volonté de puissance" en tant que principe de vie [4]». Les critères d'une musique digne d'intérêt sont par conséquent d'ordre physiologique : une musique est intéressante si elle propose une organisation des sons correspondant aux rythmes qui permettent de vivre, c'est-à-dire aux rythmes physiologiques ou naturels. La physiologie de la musique repose alors sur une

[1] Nous nous inspirerons ici de notre mémoire de Master un.
[2] Eric DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p.235.
[3] *Idib.* p.236.
[4] Friedrich NIETZSCHE, *Le Cas Wagner* (1888), trad.fr. Jean-ClaudeHémery, Paris, Gallimard, 1984, p.53.

valorisation de la vie, une « auto-affirmation, autocélébration de la vie [5]». D'où l'importance cruciale de l'élément rythmique en musique. Le rythme, chez le Nietzsche de la maturité, est l'élément musical fondamental en ce qu'il est dans un rapport d'adéquation avec les rythmes physiologiques qui régissent notre vie. Composer de la musique, c'est être capable de proposer une organisation du temps en adéquation avec le rythme corporel, de façon à valoriser, à favoriser la vie. Or c'est précisément cette incapacité wagnérienne à organiser les sons qui constitue la plus grande critique de Nietzsche : Wagner utilise un langage différent pour chacune de ses œuvres et c'est pour Nietzsche, dans *Le Cas Wagner*, l'indice d'une « incapacité à concevoir un tout organique[6]».

Mais avant d'entrer plus en détail dans la critique nietzschéenne du devenir Wagnérien, il convient de préciser ce qu'est ce devenir wagnérien ! La musique de Wagner est fondée sur une conception romantique de la musique comme langage originaire. Wagner considère comme tous les romantiques que le principe d'individuation qui semble régir le monde n'est en fait qu'une réalité des apparences. L'essence du monde, ce qui est à l'origine de tous les phénomènes se trouve ailleurs et pour sortir du règne des apparences, il faut abolir le principe d'individuation et affirmer qu'à l'origine nous ne faisons qu'un avec la nature. Il n'y a pas d'hommes, pas d'animaux, pas de plantes, pas de particules ni de molécules ; il y a la volonté (au sens schopenhauerien) caractérisée par l'absence de frontière. Ainsi, la musique est le langage originaire dans la mesure où elle est un art détaché des phénomènes, en relation directe avec la volonté dont elle se fait l'expression : « […] la musique parle une langue qui est directement comprise de chacun, car elle n'a pas besoin de l'intermédiaire des concepts, ce qui la distingue totalement de la poésie, dont l'unique matière réside dans les concepts au moyen desquels elle parvient à rendre sensible l'Idée. [7]». A partir de cette conception romantique de la musique, Wagner élabore des règles de composition musicale en adéquation avec l'idée de langage originaire : il s'agit de conserver les rapports qui existent entre la volonté et son objectivation dans les phénomènes pour les transposer à l'art musical. La musique doit exprimer le flux et la durée caractéristiques de l'objectivation du vouloir dans les phénomènes. Les changements qui interviennent dans la technique musicale à proprement parlé se manifestent par la disparition de la barre de mesure, le développement de certains procédés comme celui de

[5] *Ibid.*,p.54.
[6] *Ibid.*,p.34.
[7] Richard WAGNER, Beethoven (1870), trad.fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Gallimard, 1970, p.83.

l'indétermination tonale ou celui de l'usage fréquent des chromatismes. Ces règles de composition métamorphose la matière sonore dans le temps et transforme de façon continue les fondamentaux de la musique que sont la mélodie, le rythme et l'harmonie. La musique de Wagner n'instaure pas de repères qui organiseraient l'écoute ; au contraire, elle est une succession de moments toujours déjà absorbés par le moment suivant. Et c'est ici le point central de la critique de Nietzsche dans sa période de maturité: en voulant faire de la musique l'expression de l'essence de monde, c'est-à-dire en voulant exprimer musicalement le jeu de déterminations toujours déjà dissoutes dans le tout de la volonté, la musique romantique, et en particulier la musique de Wagner, est prise au piège du *devenir*.

Que signifie *être pris au piège du devenir* ? Nous entrons ici plus en avant dans la critique que Nietzsche mène notamment dans *Le Cas Wagner* (1888)et *Nietzsche contre Wagner* (1888). La musique de Wagner est une succession de motifs musicaux, des motifs qui ne discutent nullement entre eux mais plutôt qui font valoir leur propre organisation rythmique bientôt dissoutes dans de nouvelles organisations rythmiques. Il s'agit par conséquent de la juxtaposition de micro-organisations : la suppression de la barre de mesure se justifiait selon Wagner par l'affranchissement d'une tyrannie de la régularité qui ne permettait pas à la musique d'exprimer le vouloir dans toute son impétuosité ; pour Nietzsche, cette suppression est l'aveu d'une incapacité à gérer et à créer une temporalité proprement musicale et proprement wagnérienne. La mélodie continue est la succession de déterminations toujours déjà dissoutes dans de nouvelles déterminations : c'est précisément la définition opposée à celle du rythme puisque le rythme ne se dissout pas, il est stable et immuable. La musique wagnérienne ne répond à aucune loi d'organisation de sorte que l'on ne peut comprendre pourquoi tel motif se trouve entre ces deux autres motifs qui n'ont rien à voir. Eric Dufour écrit : « Le propre de la musique wagnérienne, c'est qu'elle privilégie le devenir, et par conséquent, l'instant sur le temps comme totalité. [8]». Wagner ne construit pas de temporalité puisque le principe du leitmotiv l'enferme dans le devenir. La musique wagnérienne se caractérise par la juxtaposition d'instants musicaux, de motifs, qui n'ont pas de lien les uns avec les autres, un peu comme si l'on tenait un discours à la fois sur la météo, la politique et la musique dans la même phrase. Cette absence de lien est en fait une absence de repère : chaque instant se fond dans l'instant suivant sans que l'on ne puisse comprendre pourquoi. Le propre de la mélodie continue est alors d'advenir sans

[8]E. DUFOUR, L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit. p.250.

cesse, sans devenir véritablement quelque chose. La succession infinie d'idées musicale sans conclusion permet à Eric Dufour d'écrire: « Non seulement l'instant présent, chez Wagner, ne construit aucune direction déterminée vers laquelle il se projetterait, un futur qu'on pourrait anticiper, mais il opère systématiquement un déni du passé qu'il refuse d'assumer, en recommençantà chaque fois quelque chose de radicalement nouveau. [9]» Wagner ne nous conduit pas vers une organisation spécifique du temps, il nous perd dans un devenir infini inadapté à l'évolution de la vie. Il est donc pris au piège d'un devenir qu'il ne parvient pas à organiser et c'est, toujours selon la dernière période de Nietzsche, la façon-même dont Wagner considère le temps qui fait de sa musique une musique néfaste. Le compositeur de *Tristan et Isold*ne crée pas de devenir musical : il est prisonnier du temps qui passe et qu'il ne sait pas ordonner.

On entrevoit alors via la critique de la musique wagnérienne, ce qu'est positivement la temporalité chez Nietzsche. La musique affirmative (c'est ainsi que Nietzsche appelle la musique qui dit *oui* à la vie) prend acte du passé pour proposer dans le présent une direction, un télos, ou du moins une anticipation du futur. C'est seulement en s'inscrivant dans ces trois dimensions passé, présent, futur, que la musique propose une temporalité. Le temps n'est qu'une organisation du chaos originel. Le but du musicien est alors de faire advenir cette temporalité :« Le contenu de pensée de la musique n'est rien d'autre que sa manière de penser et d'ordonner la durée pour nous donner une image du temps. [10]». On comprend ici, en analysant la temporalité qu'entend Nietzsche, la proximité de la pensée de l'éternel retour. On voit ici que la pensée de l'éternel retour est proche. En effet l'éternel retour est la pensée de la temporalité par excellence; une temporalité propre à chacun et qui permet de donner un sens à la vie. La création de sa propre temporalité s'incarne dans des actions au présent mais des actions qui ouvrent sur un futur dont on entrevoit déjà ce qu'il pourra être et qui se fondent sur une cohérence avec le passé de sorte que l'on puisse toujours « vouloir le passé […] vouloir en arrière [11]».

La pensée musicale de Nietzsche, dans la dernière période de sa philosophie, se fonde sur une conception de temps en relation avec sa philosophie de la vie. L'organisation du chaos, c'est-à-dire l'organisation du temps, est le principe qui permet la vie d'où l'importance primordiale des repères mélodiques, harmoniques et rythmiques en musique.

---

[9] *Id.*
[10] *Ibid.*,p.273.
[11] *Ibid.*,p.281.

Si je ne peux pas me repérer dans l'organisation interne du morceau, si je ne suis pas capable d'anticiper les temps forts, les débuts et les fins de phrases, je suffoque, au sens littéral : « […] j'ai peine à respirer dès que cette musique agit sur moi ; […] mon *pied* aussitôt s'irrite et se révolte contre elle ; c'est qu'il a besoin de cadence, de danse de marche – c'est qu'il exige avant tout de la musique l'ivresse de *bien* marcher, de *bien* aller au pas, de *bien* danser[12]. ». Le devenir musical est par conséquent un terme à double tranchant chez Nietzsche : une musique peut, à l'instar de la musique wagnérienne, être *prise au piège du devenir*, c'est-à-dire s'engluer dans un processus qui n'advient jamais et pendant lequel on n'aperçoit jamais le télos de ce processus, mais une musique peut aussi et au contraire de la musique wagnérienne, accoucher d'une temporalité, c'est-à-dire proposer une organisation globale du temps. On entend *globale* au sens d'une temporalité qui prend en compte les trois dimensions du temps, qui s'incarne dans la durée, qui ne lutte pas contre le processus du devenir mais qui l'organise. Le jugement de valeur qui découle de la physiologie de la musique est alors relatif à la relation que la musique entretien avec le devenir : il s'agit de se demander si *cette* musique construit une temporalité en organisant le devenir ou si elle se soumet au flux continu et indifférencié du devenir. Nous mettions l'accent sur l'idée du *devenir*, il faudrait bien plutôt mettre l'accent sur la *construction* du devenir pour la *création* d'une temporalité. Travailler sur la temporalité du jazz suppose déjà que le jazz soit dans ce processus de construction. Mais c'est ce qu'il nous faut voir désormais : pourquoi peut-on dire que le jazz créer une véritable temporalité au sens nietzschéen et comment cette temporalité jazzistique s'incarne-t-elle musicalement ? Nous devons désormais étudier le rapport du jazz avec le devenir et déterminer ce qu'est le temps du jazz.

La forme standard du jazz

Décrire la forme standard d'un morceau de musique jazz suppose tout d'abord de comprendre d'où vient cette forme. On peut, avec Patrick Villanueva et Franck Bergerot, identifier trois origines : la première est celle du ragtime, la deuxième celle du blues et

[12] F. NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984, p.349.

enfin, celle des « mélodies de Tin Pan Alley (New York) [13]». Sans entrer dans les détails historiques d'une telle filiation, ni dans une description de ce que sont respectivement le blues, le ragtime et les chansons populaires de l'époque [14] il s'agit de se pencher sur les structures fondamentales de ces trois styles.

Le ragtime s'organise à partir d'une succession de thèmes de seize mesures à deux temps. Ces thèmes s'agencent à l'intérieur du morceau selon un principe de répétition et de modulations harmoniques[15]. L'intérêt de la structure du ragtime pour les jazzmen consiste plus à retenir un seul et unique thème évoluant sur seize mesures qu'à considérer les modulations qui surviennent d'un thème à l'autre (« L'occasion nous est donnée de dire, à ce propos, que les improvisateurs ont, du reste, presque toujours coutume de ne retenir du ragtime qu'un seul des thèmes […] [16]»). Ce qui nous intéresse ici, en effet, ce sont les cycles du ragtime qui sont de seize mesures à deux temps. Le ragtime propose au jazz une structure qui est grande par son nombre de mesure mais aussitrès structurée par sa métrique (2/4) ; autrement dit, le ragtime propose au jazz un défi quant à l'appréhension du devenir et la création d'une temporalité dans le cadre de ce cycle de seize mesures.

Les cycles du ragtime, c'est-à-dire les seize mesures qui les composent, sont organisés en quatre séries de quatre mesures. Si l'on ne peut, donner une grille[17] caractéristique de la progression harmonique du ragtime, c'est précisément parce que le ragtime ne se structure pas par une progression harmonique prédéfinie. « Le ragtime est écrit dans la tradition de la musique pour piano du xix[e] siècle. […] On y retrouve tous les éléments liés à cette période – de Chopin, et surtout de Liszt, aux marches et aux polkas – refondus dans la conception rythmique et le mode de jeu dynamique des noirs[18]. » nous dit Berendt. Il ne faut en effet pas oublier que le ragtime est une musique composée et qu'en tant que composition, la largesse et la diversité des progressions harmoniques sont de mise. Ce qu'il faut nous demander, c'est alors : « quel élément musical permet au cycle de seize mesures caractérisant le ragtime d'être organisée si ce n'est pas une progression

---

[13] Patrick VILLANUEVA, « Le Jazz », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI[e] siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003, p.726.

[14]Pour l'historicité et l'étude de ces trois styles, voir partie II, Chapitre 1 : « Généalogie du jazz, comprendre les origines. »

[15]Pour une étude plus approfondie de la structure du ragtime, voir partie II, Chapitre 1 : « Généalogie du jazz, comprendre les origines. »

[16]Lucien MALSON et Christian BELLEST, *Le Jazz*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Puf 2007, p.31.

[17] Nous reviendrons sur ce terme dans l'étude du blues.

[18] Joachim-Ernst BERENDT, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p.14.

harmonique prédéfinie? ». L'organisation des seize mesures est fondée sur le développement de l'harmonie en quatre phases distinctes. Or ce sont bien ces quatre phases distinctes qui caractérisent l'organisation du temps du ragtime et non le développement harmonique, pour la simple raison que ce développement harmonique est différent selon les ragtimes que l'on considère. Le terme de développement nous paraît des plus importants ici puisqu'il ne s'agit pas de dire que l'on répète quatre fois la même phrase, ni même que l'on développe la phrase initiale de la même façon dans tous les *ragtime* mais bien plutôt que le cycle harmonique du ragtime conduit une phrase musicale de son énonciation originale jusqu'à ses conséquences musicales via un développement en quatre phases. Le ragtime organise la durée des seize mesures – qui est une durée relativement longue – selon un découpage proportionnel de quatre fois quatre mesures afin de donner des repères réguliers et explicites à l'auditeur et au musicien.

Ce qui fait la différence entre la carrure du blues (que nous verrons tout à l'heure) et celle du cycle du ragtime, c'est la différence de moyens employés pour organiser la durée : le blues utilise une progression harmonique simple et intuitive ; le ragtime utilise un découpage des seize mesures en quatre phrases musicales qui font partie d'un même développement harmonique. Les quatre premières mesures constituent ainsi la phase d'exposition et les quatre dernières, la conclusion permettant soit de reprendre le cycle, soit d'enchainer sur un nouveau développement de seize mesures lui aussi. On peut alors noter l'efficacité de ce développement harmonique caractéristique au ragtime, plus précisément l'efficacité du découpage du développement. C'est bien ce découpage qui devient standard dans le ragtime et non pas, encore une fois, la progression harmonique. Les jazzmen qui improviseront dans le cadre du cycle de seize mesures issu du ragtime, pourront se repérer dans ce cycle long, d'après le découpage standard de quatre fois quatre mesures.

Le blues fonctionne, lui, sur des cycles de douze mesures, à l'intérieur desquelles le développement harmonique est toujours identique : le blues se caractérise par l'enchainement des degrés I, IV et I, V, IV, I. On peut alors dire que les douze mesures de quatre temps sont structurées harmoniquement (trois séries de quatre mesures), de telle sorte que n'importe quel *bluesman* – et plus tard n'importe quel musicien de jazz – est capable de se repérer à l'intérieur des douze mesures sans *compter* les temps. Il ne s'agit pas de compter douze fois quatre temps pour se rendre compte que le cycle est terminé, il s'agit bien plutôt de *savoir*, ou plutôt de *sentir* où on en est dans le cycle via les

changements harmoniques. L'agencement du blues en un cycle de douze mesures – ce qui est un cycle relativement court – qui fonctionne sur trois degrés – ce qui est un nombre restreint de degrés – sera alors repris par les *jazzmen* en vertu, là aussi, de son efficacité. L'efficacité dont nous parlions tout à l'heure pour qualifier le développement harmonique du ragtime, nous la retrouvons ici pour qualifier la progression harmonique des douze mesures du blues. Dans le ragtime, il s'agit de l'efficacité d'un découpage proportionnel du cycle en quatre séquences ; dans la musique blues, il s'agit de l'efficacité d'une progression harmonique standardisée.

Nous retrouvons ce phénomène d'efficacité dans la manière de représenter les changements harmoniques : la grille. Lucien Malson nous dit: « Une grille est la présentation quadrillée d'une succession d'accords [19]» qui utilise le chiffrage américain (A = la ; B = si ; C = do ; D = ré ; E = mi ; F = fa ; G = sol). Pour illustrer ses propos, Malson rapporte une grille classique de blues en *do* [20]:

C	C	C7	C7
F	F	C	C
G7	G7(ou F)	C	C

On remarque un peu mieux grâce à cet exemple l'efficacité dont nous parlions. La grille se *justifie* par son efficacité. Une efficacité de l'information harmonique combinée à l'information de la carrure. On appelle *carrure* la structure cyclique adoptée, en l'occurrence celle d'un cycle de douze mesures fonctionnant en trois séries de quatre mesures. Or, la grille représente de la façon la plus explicite possible toutes ces informations : dans l'exemple de Malson, nous savons qu'il s'agit d'une carrure de douze mesures (douze cases) fonctionnant en trois séries (trois lignes) de quatre mesures (quatre colonnes) et s'organisant harmoniquement en un seul accord par mesure. La grille ne garde alors qu'un concentré efficace de la notation solfégique traditionnelle, concentré qui permet à tous les *jazzmen*, y compris les plus ignorants vis-à-vis de la théorie musicale, de jouer selon les conventions adoptées par l'ensemble des musiciens en question. Nous

[19] L.MALSON et C.BELLEST, *LeJazz,op.cit.*, p.38.
[20] *Id.*

n'entrerons pas ici plus en avant dans la question de la structure du blues : la question sera traitée plus fondamentalement dans la partie trois consacrée à l'histoire du blues. Il nous faut retenir l'idée d'efficacité structurelle que l'on peut trouver dans le blues. En effet, c'est bien sur cette idée que repose la forme standard du jazz, et c'est par cette idée que l'on peut comprendre comment la structure jazzistique traditionnelle se met au service de l'avènement d'une nouvelle temporalité.

Pour ce qui est de la musique populaire de Tin Pan Alley et qui « correspond aux comédies musicales de Broadway qui sont des pièces de théâtre entrecoupées de ''numéros musicaux'', comme dans l'opérette. [21]» Villanueva, il s'agit d'une structure qui fait intervenir deux parties, l'une appelée *verse* et l'autre *chorus*. Lucien Malson parle aussi des « chansons extraites des films, des comédies musicales et de la masse de la variété [22]». Le *verse* est l'exposition d'un premier thème, une exposition que l'on peut parfois considérer comme une introduction et non comme un thème à part entière. Le *chorus* est un second thème, considéré comme le thème principal dans la mesure où il occupe la majeure partie du morceau. C'est tout particulièrement ce second thème qui nous intéresse puisque c'est lui qui intéresse les *jazzmen*. Parfois considéré comme un « refrain [23]», le chorus est la mélodie populaire par excellence, celle que tout le monde retient. Il est composé de quatre séquences de huit mesures chacune, soit trente-deux mesures. On note ces séquences avec des lettres (A et B puisqu'il n'y a que deux séquences différentes). Comment fonctionnent ces trente-deux mesures ? D'après la grille d'accords de *I GotRhythm* de George Gershwin – « l'archétype de l'anatole [24]» – rapportée par Lucien Malson[25], on peut voir très clairement la répétition des deux premières séquences (AA). La seule différence entre le premier A et le second se situe dans leur deux dernières mesures : le premier A finit sur l'accord du cinquième degré (tension qui ramène au premier degré) quand le second A finit sur l'accord du premier degré (stabilité qui permet de passer à autre

[21]P. VILLANUEVA, « Le Jazz », in J-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *op.cit.* p.726.
[22]L. MALSON et C. BELLEST, *Le Jazz*, *op.cit.*, p.66.
[23]P. VILLANUEVA, « Le Jazz », in J-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *op.cit.* p.726.
[24]L. MALSON et C. BELLEST, *Le Jazz*, *op.cit.*, p.66. La définition de ce qu'est l'analote sera donnée un peu plus loin.
[25]*Ibid.*, p.67.

chose). La grille montre ensuite que la troisième séquence n'a plus rien à voir harmoniquement avec les deux premières :

> […] on assiste à une dégringolade d'accords V7 [du cinquième degré avec une septième mineure] dans des tonalités successives, comme si, tombant d'une branche on cherchait à se rattraper à une branche inférieure qu'on croyait plus solide [stabilité de l'accord du premier degré]), mais qui casserait à son tour (c'était en fait V7 dans une autre tonalité)… [26]

Cette troisième séquence est alors symbolisée par la lettre B et constitue un *pont*, c'est-à-dire un moment privilégié pour les modulations harmoniques. La dernière séquence est un retour à la tonalité de départ, avec un A, identique en tous points à la deuxième séquence.

Dans toutes les analyses du jazz, il est question d'*anatole* et de forme *AABA*. Nous avons vu que la forme AABA dérive directement de la forme des chorus des musiques populaires de Broadway au début du xx^{e} siècle. L'anatole « (du surnom des squelettes des écoles de médecine) [27]» est alors la suite d'accords caractéristiques du A, c'est-à-dire des séquences une, deux et quatre des chorus. Nous n'entrerons pas dans les détails musicologiques d'une telle suite d'accords pour des raisons de compétences mais aussi de pertinence par rapport à notre étude. Rappelons qu'il est question ici de comprendre en quoi la forme standard du jazz est un élément qui permet l'avènement de la temporalité jazzistique.

Pour illustrer les propos que nous avons tenus jusqu'ici, il semble important de voir comment les jazzmen se sont approprié la forme des chorus. La chanson, extraite de la comédie musicale du même nom,*Lady Be Good* écrite par George Gershwin en 1924, semble intéressante. Considérons pour commencer la version de Gershwin lui-même[28], à gauche ; puis celle de Stéphane Grappelli et Django Reinhardt[29]datant de 1937, à droite.

---

[26]Franck BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011, p.86.
[27]*Id.*
[28]http://www.youtube.com/watch?v=H6Qky-CvePc, page consultée le 3/05/2013.
[29]http://www.youtube.com/watch?v=2Am48nza7JE, page consultée le 3/05/2013.

Gershwin	S.Grappelli et D.Reinhardt
Verse (0 :00 – 0 :39) *Chorus* de 32 mesures (0 :40 – 1 :29) 8 mesures A = 0 :40 – 0 :52 8 mesures A = 0 :53 – 1 :05 8 mesures B = 1 :06 – 1 :17 8 mesures A = 1 :18 – 1 : 29 Interlude au piano de 32 mesures (1 :30 – 2 :07) *Chorus* de 32 mesures avec la même disposition AABA(2 :08 – 2 :27) *Chorus* de 32 mesures avec la même disposition AABA (2 :28 – 3 :06) 16 mesures de fin : (3 :07 – 3 : 29) 8 mesures de B (3 :08 – 3 :15) 8 mesures du dernier A (3 :16 – 3 :29)	Introduction sur le premier A de Gershwin (0 :00 – 0 :08) Improvisation de Reinhardt 32 mesures (0 :09 – 0 :46) Improvisation de Grappelli sur trois grilles Soit trois fois 32 mesures : (0 :47 – 1 :24) (1 :25 – 2 :00) (2 :01 – 2 :37) Reprise du thème (chorus de Gershwin) (2 :38 – 3-13)

L'organisation du chorus a donc l'intérêt de proposer des repères via la progression harmonique mais aussi via le découpage proportionnel et immuable du développement thématique. Tout comme le blues, les musiques populaires manipulent deux éléments – l'harmonie et le découpage proportionnel – pour proposer une organisation explicite des cycles musicaux.

La structure des standards de jazz a pris forme en s'appuyant sur ces trois structures (les structures du blues, du ragtime et des musiques populaires). Il convient d'insister sur le fait que ces trois structures ne caractérisent pas le jazz dans le sens où ni le blues, ni le ragtime, ni les musiques de Broadway ne sont du jazz. Ces musiques *influencent* le jazz de par leur organisation mais l'absence de certains éléments, comme le swing et l'improvisation, est suffisante pour dire qu'elles ne sont pas du jazz. Dans quelle mesure les formes musicales préexistantes au jazz ont-elles influencé la forme des standards ? De prime abord, il s'agit de comprendre ce que nous entendons par *standards*. On appelle standards l'ensemble du répertoire dans lequel les jazzmen vont piocher. Il peut s'agir de morceaux composés par des *jazzmen* eux-mêmes comme les œuvres de Duke Ellington ou Jelly Roll Morton, ou composés par des musiciens étrangers au jazz comme Scott Joplin, George Gershwin, JeromeKern ou encore Robert Johnson. Il est impossible de dresser une liste de tous les standards de jazz puisque l'ensemble qu'ils forment évolue sans cesse au cours de l'histoire : *One o'clock jump* (1937) de Count Basie deviendra un standard, c'est-

à-dire qu'il sera repris fréquemment par d'autres musiciens de jazz et deviendra peu à peu un lieu commun, connu de tous les *jazzmen*.

Par ailleurs, il convient de préciser une chose avant de nous lancer dans l'étude du lien entre la forme jazzistique et la temporalité créée par les jazzmen : nous parlons de forme jazzistique comme s'il n'existait qu'une seule et unique forme, inspirée par le ragtime, le blues et les musiques populaires, qui plus est une forme qui semble immuable à travers l'histoire du jazz. Il faut donc recadrer notre propos en précisant que nous situons notre analyse à l'époque de l'émergence du jazz et de la mise en place de sa structure ; une structure appelée à évoluer, à être transformée, parfois même critiquée par les musiciens de jazz eux-mêmes. Nous ne faisons pas ici une histoire de la structure des morceaux de jazz ; nous cherchons à comprendre comment l'émergence des premières formes de jazz a permis aux musiciens d'organiser de façon jazzistique le devenir musical, de construire et proposer une nouvelle temporalité.

Les structures des vieux standards (jusqu'à 1940) sont issues des trois structures étudiées plus tôt, la structure du ragtime étant celle qui fut abandonnée le plus tôt. On comprend déjà la raison de cet abandon : quand le ragtime s'organise à partir d'un seul et unique élément (le découpage proportionnel du développement thématique), le blues et les musiques de Tin Pan Alley proposent une structure solidement ficelée par une progression harmonique standardisée en plus du découpage proportionnel. Cette évolution est clairement mise en lumière par certains auteurs. Bergerot écrit dans son étude sur King Oliver (1885-1938) : « Le répertoire des orchestres de jazz est alors constitué de blues faisant se succéder des cycles de douze mesures, de ragtimes faisant alterner différentes parties de seize mesures, voire de trente-deux mesures, parfois entrecoupées d'un interlude.[30] ». On retrouve ici les influences du blues et du ragtime. Pour sa part, Villanueva rapporte: « Les musiciens de jazz, dès le milieu des années 1920, abandonnent peu à peu la forme traditionnelle du ragtime. Leur matériel de base devient la partie *chorus* des chansons les plus en faveur à ce moment.[31] ». Quant à Lucien Malson et son étude du *Mainstream*, courant principal dès les années 1935 : « Le *mainstream* tire […] un large parti des blues anciens. […] Avec ses trente-deux mesures, la forme AABA est très

[30]F.BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), op.cit., p.49.
[31]P. VILLANUEVA, « Le Jazz », in J-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *op.cit.* p.726.

fréquente. [32]». Enfin, Joachim-Ernst Berendt écrit à propos de l'improvisation : « Il s'agit en général – à l'exception du free jazz des années soixante et des formes plus complexes qui s'épanouirent durant les années soixante-dix – d'un morceau standard en trente-deux mesures – la forme ''AABA'' de nos airs populaires […] Une forme de blues à douze mesures existe aussi […] [33]». Ces quatre auteurs nous montrent deux choses. La première est l'utilisation et la réappropriation d'un répertoire étranger au jazz ; la seconde est l'abandon de la forme du ragtime pour privilégier les cycles à douze et trente-deux mesures hérités des blues et de Broadway.

Nous avons aperçu tout à l'heure, lors de notre étude comparée des versions de *Lady Be Good* par Gershwin et Reinhardt, que la récupération des formes non-jazzistiques par le jazz se fait par l'encadrement des *chorus* (ou improvisations[34]) par le thème. En effet, les jazzmen ne gardent des musiques populaires que la partie *chorus*, c'est-à-dire un thème qui sera joué au début du morceau et dont la progression harmonique en trente-deux mesures sera bouclée pour les parties d'improvisation. Le thème devient une introduction et une conclusion ; le corps du morceau consistant à improviser *à partir de* la structure harmonique et du découpage proportionnel de ce même thème. A titre d'exemple, nous nous reporterons à l'analyse de *Lady Be Good* par Stéphane Grappelli et Django Reinhardt. Il se passe la même chose pour la récupération de la structure blues par le jazz : le thème est donné au début, puis il devient un prétexte pour improviser durant un nombre prédéfini de cycles, avant d'être rejoué à titre de conclusion. Nous décrivons ici les grandes lignes de la structure des standards : cette organisation fondamentale peut parfois se complexifier. Mais notre propos n'est ni de donner une liste exhaustive des formes les plus utilisées dans les standards, ni de classer ces formes. Il s'agit pour nous de dire que l'organisation structurelle la plus basique des morceaux de jazz jusqu'aux années 1940, est celle que nous venons de décrire : si tous les standards ne s'organisent pas de manière stricte par l'enchainement thème- improvisation- retour au thème, cet enchaînement est l'origine, le fondement et la base de toutes les structures jazzistiques diverses que nous pouvons rencontrer. Qu'il s'agisse de faire un premier retour au thème entre deux improvisations ou de créer (comme ce fut souvent le cas dans les premières heures de l'improvisation) un

[32]L. MALSON et C. BELLEST, *Le Jazz*, *op.cit*., p.66.
[33]J-E. BERENDT, *Le Grand livre du jazz* (1981), *op.cit.*, p.167.
[34] Par extension, le chorus devient l'improvisation.

dialogue entre l'orchestre jouant des phrases du thème entrecoupées de phrases improvisées du soliste ; l'encadrement des improvisations par le thème reste une constante.

La structure des standards, une transcription musicale de l'éternel retour

Cet encadrement des chorus par le thème est un premier indice en faveur d'une proximité de la conception du temps en jazz avec *l'éternel retour* nietzschéen. En effet, en 1883, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche nous donne l'idée de l'éternel retour via une formulation qui semble tout à fait correspondre à la structure des standards de jazz, alors même que le jazz n'en était qu'à sa préhistoire sur le continent américain ! Il écrit : « […] tout cycle tourne et s'enroule sur soi pour revenir finalement à soi. [35]». Dans cette courte citation, nous retrouvons l'intégralité des éléments qui caractérisent la structure la plus essentielle du jazz : l'idée du cycle, l'idée d'une répétition du cycle et l'idée d'un retour. Le jazz est une musique qui, à l'origine, s'organise à l'aide d'un seul et unique cycle : le cycle issu du blues de douze mesures, ou le cycle issu des mélodies populaires de trente-deux mesures. Si le jazz est la musique cyclique par excellence, c'est parce qu'à la différence des musiques populaires par exemple, le jazz ne travaille qu'avec un seul cycle, un cycle caractérisé par son nombre de mesures mais aussi par sa progression harmonique. On pourrait nuancer nos propos en disant que le blues aussi ne travaille qu'avec un seul cycle. Et il est vrai qu'à ce niveau de notre étude, cette nuance est valable. Pourtant, si l'on considère avec attention ce que dit Nietzsche, la différence fondamentale qui existe entre le blues et le jazz et qui fait du jazz la musique cyclique par excellence, c'est le développement du cycle, le travail à l'intérieur de celui-ci. Autrement dit, le jazz utilise la forme cyclique comme un matériau brut avec lequel il crée, à partir duquel il cherche, trouve, doute mais toujours propose, quand le bluesrépète. « S'enrouler sur soi » est un mouvement : le jazz creuse à l'intérieur du cycle par l'improvisation. Il va chercher à épuiser le cycle par l'improvisation, à en tirer tout ce qu'il peut, de la surface jusqu'aux abysses. Le blues ne procède pas d'un cycle en mouvement, mais au contraire de la répétition horizontale – on pourrait presque dire linéaire - du cycle. Le blues *étire* le cycle quand le jazz *plonge* dedans.

[35]F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), trad.fr. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 1996, p.138.

Pour comprendre la différence que nous essayons maladroitement d'expliquer entre la manière d'appréhender les cycles musicaux dans la musique blues et en jazz, il faut bien comprendre ce qu'est l'éternel retour. Gilles Deleuze a été des plus clairs à ce sujet :

> On demande aussi ce qu'il y a d'étonnant dans l'éternel Retour, s'il consiste dans un cycle, c'est-à-dire dans un retour du Tout, dans un retour du Même, dans un retour au Même : mais précisément, il ne s'agit pas de cela. Le secret de Nietzsche, c'est *que l'éternel Retour est sélectif*. Et doublement sélectif. D'abord comme pensée. Car il nous donne une loi pour l'autonomie de la volonté dégagée de toute morale : quoi que je veuille (ma paresse, ma gourmandise, ma lâcheté, mon vice comme ma vertu), je « dois » le vouloir de telle manière que j'en veuille aussi l'éternel Retour. […] [36]
>
> Et l'éternel Retour n'est pas seulement la pensée sélective, mais aussi l'Être sélectif. Seule revient l'affirmation, seul revient ce qui peut être affirmé, seule la joie retourne. Toutce qui peut être nié, tout ce qui est négation, est expulsé par le mouvement même de l'éternel Retour. […] L'éternel Retour doit être comparé à une roue : mais le mouvement de la roue est doué d'un pouvoir centrifuge, qui chasse tout le négatif. […] [37]
>
> L'éternel Retour est la Répétition ; mais c'est la Répétition qui sélectionne, la Répétition qui sauve. Prodigieux secret d'une répétition libératrice et sélectionnante.[38]

On nous pardonnera la longueur de cette citation pour l'unique raison que l'on ne peut dire plus clairement et de manière plus concise ce qu'est l'éternel retour nietzschéen. La différence du traitement des cycles musicaux par le blues et le jazz correspond alors au cheminement intellectuel de Zarathoustra conceptualisant l'éternel retour. Le blues est la structure musicale de l'éternel retour considéré comme l'éternel retour *du même*. Le jazz est la structure musicale de l'éternel retour compris comme être sélectif. Expliquons.

Il existe deux phases bien distinctes dans le cheminement intellectuel de Zarathoustra en ce qui concerne la pensée de l'éternel retour. Ces deux phases sont, encore une fois, clairement mises en valeur par Deleuze[39]. La première de ces phases est la suivante : dans l'aphorisme intitulé « Le convalescent » (troisième partie de *Ainsi parlait Zarathoustra*[40]), Zarathoustra est submergé par l'idée d'un éternel retour du même, une idée qui le rend malade.

---

[36] GillesDELEUZE, *Nietzsche* (1965), Paris, Puf, 2011, p.37.
[37] *Ibid.*, p.38.
[38] *Ibid.*, p.39.
[39] *Id.*
[40] F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), op.cit., p.269.

> Le dégoût que j'ai de l'homme – *voilà* la bête qui m'étouffait après s'être glissée dans ma gorge ; et cette parole du Prophète : « tout se vaut, rien ne vaut la peine, le savoir nous étouffe. »
> Un long crépuscule se traînait péniblement devant moi, une tristesse lasse à mourir, ivre mort, et qui parlait en bâillant. « Il reviendra toujours, celui dont tu es las, l'homme mesquin » - ainsi disait ma tristesse, tout en bâillant, traînant les pieds sans pourvoir s'endormir. [41]

Il est question dans ce passage de la détresse que provoque chez Zarathoustra l'idée du cycle. Comment se situer dans un devenir créateur si ce devenir est en proie à l'éternel retour du même au sens de l'identique ? En effet, le propre de la philosophie du Nietzsche de la maturité est de prôner la création de valeurs puisque c'est dans cet acte de création que l'homme donne un sens à sa vie. Et c'est bien l'acte créateur qui est important ici : il ne s'agit pas d'ériger de nouvelles valeurs suprêmes, mais bien de toujours créer, « alléger, […] décharger la vie, inventer de nouvelles possibilités de vie.[42] ». Or cette création de nouvelles valeurs – ou transmutation des valeurs – est un processus ayant comme origine toute l'histoire du nihilisme dont il faut se déprendre. Nietzsche appelle nihilisme l'immense période pendant laquelle les valeurs instaurées ont nié le multiple, la terre, le devenir, la vie, la création, au profit d'un arrière-monde, d'une transcendance, de l'Être immuable. On retrouve ici la critique des morales platonicienne et chrétiennes qui véhiculent l'idéal ascétique, soit le plus haut degré de la négation de la vie terrestre. Comment dès lors concilier l'idée d'une transmutation des valeurs conçue comme un processus qui conduit au Surhumain ; et l'idée de l'éternel retour de l'identique? Dans *Le Gai savoir* écrit en 1882, soit juste avant *Ainsi parlait Zarathoustra*, on peut lire :

> « Cette vie, telle que tu la vis et l'as vécue, il te faudra la vivre encore une fois et encore d'innombrables fois ; et elle ne comportera rien de nouveau, au contraire, chaque douleur et chaque plaisir et chaque pensée et soupir et tout ce qu'il y a dans ta vie indiciblement petit et grand doit pour toi revenir, et tout suivant la même succession et le même enchaînement […]. L'éternel sablier de l'existence est sans cesse renversé, et toi avec lui, poussière des poussières ! »[43]

La crainte qui existe déjà ici, c'est celle du retour du même. En effet, on ne peut penser un télos, on ne peut s'engager dans une organisation de la vie, dans le processus de

---

[41] *Ibid.*, p.273.
[42] G.DELEUZE, *Nietzsche* (1965), *op.cit.*, p.20.
[43] F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), *op.cit.*, p.279-280.

création de valeurs si l'on comprend que les forces réactives reviendront nécessairement et de la même façon que les forces actives. Et c'est précisément cette idée qui rend malade Zarathoustra : à quoi bon tendre vers le Surhumain si le cycle éternel du devenir nous replonge toujours déjà dans le nihilisme ? Tout paraît vain : les animaux de Zarathoustra l'ont compris lorsqu'ils répliquent « Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit ; éternellement se déroule le cycle de l'être [44]» et plus loin « La roue de l'éternité revient sur elle-même [45]». Deleuze nous dit alors que cette première phase de maladie procède d'une mécompréhension de la signification réelle de l'éternel retour. Or il nous semble que l'on puisse lire dans le blues l'incarnation musicale de cette phase de mécompréhension, un peu comme si la temporalité du blues reposait en fait sur une interprétation hâtive, naïve, trop jeune, de l'éternel retour nietzschéen. Pourquoi ?

Comme nous l'avons vu, le blues s'organise en cycles de douze mesures. Typiquement, le morceau blues s'agence selon le principe de répétition. Ce qu'il nous faut bien comprendre ici, c'est le rapport que nous pouvons établir entre ce principe de répétition et le *même* de l'éternel retour du Zarathoustra malade. Le blues organise le devenir par une idée musicale dont le retour est toujours déjà présupposé. Dès lors il faut être d'une grande prudence lorsque l'on manipule l'idée de télos dans la musique blues : nous ne pouvons pas soutenir qu'il n'y a pas de télos mais la place que lui attribuent les bluesmen est une place très spécifique. En effet, le principe de répétition qui régit l'ensemble du morceau est incompatible avec le principe de développement que présuppose le télos. Là où l'on peut parler d'un processus de développement et de l'organisation musicale et téléologique du temps, c'est uniquement au sein même du cycle, dans la progression mélodique, harmonique et rythmique des douze mesures du blues. Cette restriction est nécessaire : la temporalité du blues n'existe qu'à l'intérieur du cycle.

On pourrait nous objecter que le principe de répétition qui prévaut dans l'organisation du morceau de blues est un principe qui, fondamentalement, organise la durée et qu'en ce sens, on ne peut opérer la restriction du télos au cycle. En effet, répéter, c'est instaurer une régularité dans le devenir, c'est créer une période avec un début et une fin, période qui donne des repères temporels. Nous avons défini la temporalité musicale à partir du concept nietzschéen de devenir. Il semblerait alors que le principe de répétition ne

---

[44] *Ibid.*,p.272.
[45] *Id.*

puisse participer de l'organisation du devenir au sens nietzschéen. Mais la distinction qui guide notre propos ici est des plus importantes : le principe de répétition est certes un principe capable d'organiser la durée mais il propose une temporalité qui n'a pas de télos. En effet, le principe de répétition correspond à une *mauvaise* organisation du temps au même titre que l'éternel retour – compris comme éternel retour *du même* ou de l'identique – correspond à une conception du temps qui n'est pas nietzschéenne. La répétition telle qu'elle existe dans le blues n'est pas un élément répondant aux critères physiologiques établis par Nietzsche, c'est-à-dire un élément constitutif d'une musique présentant un intérêt pour la vie : c'est seulement par l'instauration d'un télos que peut se penser l'affirmation de la vie. Le *grand oui* à la vie doit s'inscrire dans la continuité rythmée d'un mouvement créateur et non dans un processus de répétition. C'est bien dans la mesure où répétition et création s'opposent que l'on ne peut considérer la répétition comme étant une composante de la temporalité au sens nietzschéen : la répétition n'entrant d'aucune manière dans un procédé créatif, elle ne peut prétendre jouer un rôle dans l'avènement d'une temporalité musicale.

La spécificité du devenir musical organisé par le blues est d'être cyclique. Lorsque le cycle de douze mesures s'achève, la temporalité blues est exposée. Tout est donné. La répétition des cycles n'apporte rien quant à l'organisation du devenir puisqu'elle consiste en l'instauration d'un éternel retour du même – nous insistons : le même étant entendu comme l'identique. L'agencement cyclique du devenir est alors une négation du devenir : le devenir est, à proprement parlé, coupé, tordu jusqu'à en faire un cycle éternel et immuable. Or être éternel et immuable, n'est-ce pas précisément aux antipodes de la notion nietzschéenne du devenir ? Nous avons vu que le devenir est conçu comme la création perpétuelle de valeurs : c'est une flèche, un télos et non un cercle ! Dans ce sens, le blues ne peut être considéré comme une musique répondant aux critères physiologiques d'une musique intéressante. L'idée du cycle éternel, de la répétition du même *rend malade* et c'est ce que nous pouvons constater en lisant la détresse de Zarathoustra envahi par le « dégoût » de l'éternel retour du même :

> « Hélas ! L'homme reviendra éternellement ! L'homme mesquin reviendra éternellement ! »
> Je les ai vus tous deux nus, naguère, le plus grand des hommes et le plus petit, trop semblables entre eux, le plus grand par trop humain encore,
> le plus grand trop petit encore ! Voilà ce qui m'a dégoûté de toute existence.

> Ah ! dégoût, dégoût, dégoût ! » – Ainsi parlait Zarathoustra soupirant et frissonnant ; car il lui souvenait de sa maladie. [46]

S'appuyant sur une mécompréhension de ce qu'est l'éternel retour, la musique blues est certes une musique cyclique, mais pas, pour reprendre nos propos, *la musique cyclique par excellence*. En effet, si nous réservons cette expression à la musique jazz exclusivement, c'est parce que le jazz met à profit l'idée du cycle, de la même façon que Zarathoustra, guéri, met à profit l'idée d'éternel retour. On pourrait préciser : le jazz est *la musique cyclique nietzschéenne par excellence*. Rappelons que le rapprochement que nous venons d'effectuer entre la mauvaise compréhension de l'éternel retour par Zarathoustra et la conception du devenir propre au blues est à considérer dans le cadre précis de la temporalité musicale telle que nous l'avons définie avec l'aide de Nietzsche. Il ne s'agit pas de dire ici que la musique blues est indigne de tout intérêt ! Il nous faut désormais considérer en quoi le jazz répond de l'idée d'éternel retour entendu cette fois, à la manière de Deleuze, comme être sélectif.

Après sa maladie, Zarathoustra « s'entretient avec son âme [47]». Il faut être attaché à la Vie de toutes ses forces pour comprendre l'éternel retour et l'embrasser : la maladie de Zarathoustra provient certes d'une mécompréhension de l'éternel retour comme retour du même mais aussi, et c'est la seconde face de la médaille, d'un attachement à la Vie qui n'est pas total. Cette détresse dans laquelle Zarathoustra est plongé lorsqu'il croit comprendre l'idée du cycle éternel, est une détresse presque suicidaire (« cette parole du Prophète : ''Tout se vaut, rien ne vaut la peine, le savoir nous étouffe''. [48]»). La Vie lui dit :

> « O Zarathoustra, tu ne m'es pas assez fidèle !
> Tu es loin de m'aimer autant que tu le dis ; je le sais, tu songes à me quitter bientôt.
> Il y a un vieux bourdon si lourd, si lourd, dont le grondement monte la nuit jusqu'à ta caverne ; quand elle sonne minuit, cette cloche, c'est à cela que tu penses entre le premier et le douzième coup ;
> tu y penses, ô Zarathoustra, je le sais, tu penses que tu me quitteras bientôt. »[49]

---

[46] *Ibid.,* p.274.
[47] *Ibid.*,p.276.
[48] *Ibid.,* p.273.
[49] *Ibid.,* p.282.

Ce reproche adressé au Zarathoustra malade est suivi des douze coups de minuit (doit-on pousser la comparaison avec le blues jusqu'à une symétrie des douze mesures blues avec les douze coups de minuit ?) pendant lesquels Zarathoustra comprend la nature sélective de l'éternel retour. A la pensée « je reviendrai éternellement pour cette même et identique vie, avec toutes ses grandeurs et toutes ses misères, pour enseigner de nouveau le Retour éternel de toute chose [50]» qui rendait malade, survient l'idée suivante : « *Neuf !* [neuvième coup de minuit] La douleur dit : ''Passe et Péris !'' ; *Dix !* Mais la joie veut l'éternité ! *Onze !* – veut la profonde éternité ! *Douze !* [51]». On remarque clairement ici que le problème de la première interprétation de l'éternel retour comme éternel retour du même est, de manière fondamentale, son rapport à la vie. Considérer le retour immuable de toutes choses, c'est nier le principe de vie qui est la création. L'immobilité dans laquelle s'inscrit l'éternel retour *du même* contrevient absolument à la philosophie nietzschéenne de la vie comme affirmation, *Grand Oui* à la vie. Ces quelques pages de *Ainsi parlait Zarathoustra* mettent en garde contre les conséquences qu'une telle mécompréhension de l'éternel retour pourrait avoir sur nos rapports à la vie[52].

L'éternel retour considéré comme un être sélectif se retrouve dans les propos d'Eric Dufour : « C'est grâce à la création que ma vie échappe à la fragmentation en moments déliés. Je confère ainsi à mon existence une nécessité qui déborde le présent, ordonnant mon futur autour d'un but qui donne un sens à ma vie et rachète le passé qui m'a mené jusque-là. [53]». Les trois dimensions du temps sont ici remarquablement mises en valeur : l'éternel retour du même ne peut pas prendre en compte le futur puisqu'en tant que négation du devenir, l'éternel retour n'est qu'un éternel recommencement, donc un éternel passé. Le futur et le présent sont ravalés dans le passé. Or ce qui doit être principe créateur et ainsi principe de vie chez Nietzsche, ce n'est absolument pas le retour au passé, mais bien plutôt la juste appréciation de mon passé en tant qu'il me permet de vivre au présent et d'anticiper mon avenir. C'est ce que nous enseigne Zarathoustra : « Avez-vous jamais souhaité qu'*une* fois devînt deux fois, avez-vous jamais dit : ''Tu me plais, bonheur ! Reviens, instant !'' Alors vous avez souhaité le Retour de *toutes choses* ![54] ». Se situer par rapport aux trois dimensions du temps, c'est instaurer de l'ordre dans le devenir et créer

[50] *Ibid.*,p.276.
[51] *Ibid.*, p.283.
[52] Il aurait été intéressant d'étudier le rapport particulier à la Vie que l'on peut lire chez Zarathoustra lors de sa maladie et de comparer ce rapport maladif avec l'idée du blues comme complainte.
[53] E. DUFOUR, L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit., p.279.
[54] F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), *op.cit.*, p.383.

sans cesse une temporalité. Si la musique blues semble, nous l'avons vu, encrer sa conception du temps sur l'idée d'un éternel retour compris comme retour de l'identique, le jazz, lui, semble bien être une incarnation musicale du *véritable* éternel retour – nous disons véritable au sens de la bonne compréhension de l'éternel retour par Zarathoustra.

La structure des standards de jazz s'organise originairement par une succession thème-improvisations-thème. De prime abord et sans compter sur une analyse plus précise, on pourrait lire cet agencement comme un agencement cyclique – ce qui n'est pas tout à fait faux. Nous disions plus tôt que le jazz semble être la musique cyclique (au sens nietzschéen) *par excellence*. Il nous faut voir en quel sens et pourquoi. Pour commencer, il faut noter que nous forçons quelque peu le trait en parlant de cycle pour qualifier la pensée de l'éternel retour : Deleuze écrit « que celui-ci [l'éternel retour] n'est pas un cycle, qu'il n'est pas un retour du même, ni retour au même [55]» et le compare au « mouvement de la roue doué d'un pouvoir centrifuge [56]». L'image de la spirale qui sans cesse se rapproche de son centre et précise par là-même son télos, son sens, semble être plus appropriée que celle du cycle, bien qu'elle ne soit pas utilisée par Deleuze. En effet, la spirale semble intégrer en elle l'idée de sélection centrifuge, seuls les éléments dignes de faire partie de la figure sont appelés à rester quand les autres sont éjectés. La structure du jazz relève de cette image dans le sens où, bien qu'un retour au thème initial soit opéré, ce retour au thème *prend acte* de tout ce qui s'est passé musicalement avant. Le retour au thème n'est pas la copie conforme de l'exposition thématique pour la simple et unique raison qu'il s'est passé du temps entre les deux thèmes et que le processus d'improvisation, soit le *corps* du morceau, a existé. Voilà ce que nous dit Nietzsche lorsqu'il pense l'éternel retour : le processus de création qui existe dans les dynamiques de vies-affirmatives implique un éternel retour de phénomènes toujours différents. Le retour au thème à la fin des standards n'est pas identique à l'exposition puisque l'improvisation a changé la donne ! En termes nietzschéens le thème est un parti pris que les musiciens assument et revendiquent en improvisant *dessus* : l'improvisation consiste à proposer toujours quelque chose de nouveau *à partir* du thème, *à partir* de ce qui est passé, de ce qui fait désormais partie du passé et que l'on ne peut plus nier. L'improvisation est un processus de création pure dont l'origine et le fondement sont le thème de départ. Nous verrons plus en détail ce qu'est l'improvisation en jazz plus tard. Ce qu'il faut comprendre ici c'est que le temps de

[55]G.DELEUZE, *Nietzsche* (1965), *op.cit*., p.39.
[56]*Ibid.*, p.38.

l'improvisation participe de l'éternel retour en tant qu'il rend le passé (le thème) nécessaire pour organiser le présent dans le sens – au sens de télos – d'un futur qui par définition n'existe pas encore. Le retour au thème incarne alors ce futur vers lequel l'ensemble du morceau est en tension.

Si la structure du blues ne consistait qu'à répéter le cycle des douze mesures, la structure du jazz consiste à travailler et retravailler toujours le passé, à le magnifier, à le transformer pour aboutir à une création cohérente, à une construction toujours nouvelle d'un futur qui n'est jamais acquis. Le propre des standards de jazz est en effet de toujours être différent : il y a autant de versions qu'il y a d'enregistrements et de concerts. Et cette caractéristique est une conséquence de la conception du temps relevant de l'éternel retour : oui il s'agit bien toujours des mêmes thèmes mais la création qui se base sur ces thèmes organise le temps d'une façon toujours nouvelle, selon les musiciens, leur place dans l'histoire du jazz mais aussi les conditions de jeu (nombre de musiciens, personnalités des musiciens, contexte de jeu, humeurs etc.)

Pour revenir à l'idée de sélection qui prévaut dans la pensée nietzschéenne de l'éternel retour, il semble bien que la structure musicale proposée par les standards de jazz permette aux musiciens de toujours sélectionner le matériau musical adéquat, celui qui leur permettra de créer selon leur propre envie. Il ne s'agit ni de tout garder du thème – ce qui provoquerait un effet de répétition et serait en fait un éternel retour de l'identique – ni de tout enlever – ce qui serait un déni du passé et ne permettrait plus de parler de *retour*. Il s'agit de créer *à partir* du thème en faisant une sélection personnelle, c'est-à-dire en faisant des choix à l'intérieur de la ligne de conduite fixée par le thème, par le passé. Si le jazz est la musique de l'éternel retour par excellence, c'est bien parce qu'il met en musique ce que nombre de commentateurs de Nietzsche ont lu de façon éthique. L'éternel retour peut être lu comme l'axe qui donne un sens aux conduites humaines ; pour nous il est aussi la pensée d'une conduite musicale.

Nous comprenons maintenant en quel sens la structure des standards de jazz cristallise une conception de la temporalité musicale qui semble pouvoir se lire à l'aune de la pensée nietzschéenne de l'éternel retour. Mieux, cette structure est la première condition nécessaire à l'avènement de la temporalité jazzistique : elle en est le support. Le rapport de chaque mesure avec l'ensemble du morceau, c'est-à-dire des parties avec le tout, semble en effet incarner musicalement le devenir de Nietzsche. Nous sommes pourtant passés trop rapidement sur une notion pour que notre étude du temps du jazz soit complète :

l'improvisation. Il nous faut centrer notre étude de la temporalité sur cette pratique musicale très particulière. A travers cette analyse de la temporalité jazzistique, nous rappelons que c'est aussi vers une définition du jazz que nous voulons tendre. L'étude de l'improvisation semble à cet égard incontournable.

L'improvisation, une appréhension particulière du temps

Si nous avons déjà dégagé deux éléments – voire trois – fondamentaux du jazz, à savoir la sonorité et le swing (et le phrasé lié au swing), nous n'avons pas encore évoqué l'improvisation, un élément qui trouve en général une place de choix dans les tentatives de définition du jazz. André Schaeffner en 1926 écrivait déjà : « Une large place y est faite à l'improvisation, qui demeure la caractéristique de la musique de jazz [57]». De prime abord, il nous faut donc comprendre ce qu'est l'improvisation et voir qu'elle est un élément constant tout au long des époques et des différents styles. De la même manière que nous avons tenté d'extraire les caractéristiques du jazz en lissant l'évolution propre à chaque élément selon les styles, nous devons présenter l'improvisation jazzistique dans ce qu'elle a de plus général sans entrer dans les détails qui font l'improvisation à l'époque des *big-bands* ou l'improvisation du *freejazz*. Notre parti pris sera, comme souvent dans notre travail, de considérer avant tout l'émergence de l'improvisation et sa mise en place dans les débuts du jazz. En effet, il semble que sans ces bases, une étude de la spécificité de l'improvisation par exemple dans le *freejazz* des années 1960 n'ait aucun sens. Nous centrerons donc notre étude sur la première étape du raisonnement, à savoir les conditions d'émergence de l'improvisation jazz dans les années 1920 et les caractéristiques générales que l'on peut en dégager. Ce faisant, il nous faudra comprendre en quoi l'improvisation est une manière tout à fait singulière de *se placer* dans le temps, de gérer la durée et de s'inscrire à l'intérieur de cette durée. La façon dont les improvisateurs anticipent le temps participe alors de cette temporalité proprement jazzistique que nous essayons de cerner depuis le début de ce chapitre.

[57]André SCHAEFFNER et André CŒUROY, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988, p.105.

Un élément constant dans la musique jazz

Dans les années 1920, le jazz se polarise dans deux grandes villes des Etats-Unis : Chicago et New-York. L'orchestre le plus connu à Chicago est celui de King Oliver – le King Oliver's Jazz Band. Pourquoi ? Parce qu'il compte Louis Armstrong dans ses rangs, le plus grand soliste du jazz de l'époque. Ce qu'il nous faut comprendre ici c'est le lien qui existe entre l'improvisation collective, l'époque des solistes et l'avènement de l'improvisation telle qu'elle est décrite partout dans les livres sur le jazz. Si l'improvisation est une pratique courante dès les débuts du jazz à la Nouvelle-Orléans, elle va évoluer, trouver son cadre et ses propres règles, se systématiser – on pourrait même dire *s'institutionnaliser* – dans le courant des années 1920. Armstrong est alors l'un des premiers acteurs de cette évolution.

L'orchestre de King Oliver est directement inspiré de la musique de la Nouvelle-Orléans (Joseph Oliver, Louis Armstrong et la plupart des musiciens de l'orchestre sont en fait natifs de la Nouvelle-Orléans). Les œuvres qu'il propose « révèlent [alors] un art de la *collective* [entendre improvisation collective] totalement abouti [58]». Ces improvisations collectives consistent à imaginer sans cesse des nouvelles lignes mélodiques à partir d'un cycle harmonique strict. Le principe de ces improvisations est de prendre individuellement l'initiative d'une ligne mélodique sans jamais gêner les autres improvisateurs. Il va sans dire que ces improvisations nécessitent une capacité d'écoute et un sens du collectif hors du commun : « L'improvisation collective quasi permanente oblige les musiciens à se placer en rapport constant avec les autres [59]», les seuls repères étant le cycle harmonique et la direction mélodique du premier cornet. Précisons qu'il ne faut pas considérer le premier cornet comme un chef d'orchestre qui dicte à chacun sa partie, mais plutôt comme l'instrument qui donne l'énergie, la couleur et le ton unifié de la collective. Chaque musicien considère les choix du premier cornet pour improviser à partir de ces choix. Jean-François de Raymond écrit :

> Elle [l'improvisation collective] implique un exercice collectif de la spontanéité, leur permettant [aux musiciens] de faire ensemble autre chose que ce dont ils auraient été capables

[58] F. BERGEROT, Le Jazz dans tous ses états (2001), op.cit., p.48.
[59] P.VILLANUEAVA, « Le Jazz », in J-J. NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle,op.cit.*, p.727.

> s'ils s'étaient trouvés seuls. Fourier[60] louait, en ce sens, la création collective de nous créer nous-même, nous associant à d'autres qui participent à cette commune création […][61].

Cette idée d'une création individuelle passant par l'acte collectif est des plus intéressantes car c'est précisément ce qui semble se passer dans l'orchestre de King Oliver : Armstrong semble bel et bien construire sa propre identité par le biais du collectif. En effet, l'évolution du jeu d'Armstrong est une émancipation au sens de détachement progressif du jeu collectif pour trouver son propre jeu : l'orchestre de King Oliver marque l'histoire en développant l'improvisation collective, puis en donnant une place de soliste à Louis Armstrong.

Le soliste est en fait un musicien détaché du reste de l'orchestre pour une durée bien définie, par exemple la durée d'un cycle. Ce détachement donne au musicien toute la place laissée par les autres musiciens qui deviennent accompagnateurs et permettent au soliste d'exploiter de façon totalement libre toutes les possibilités mélodiques offertes par la tournure harmonique. Si les chorus de Louis Armstrong ne relèvent pas encore à proprement parlé de l'improvisation, puisqu'ils sont souvent hyper-travaillés avant le concert ou l'enregistrement, le talent d'Armstrong consiste en « des initiatives rythmiques et mélodiques […] [qui] appartiennent déjà à une autre époque [62]». Les ressorts musicaux des solos d'Armstrong préfigurent déjà la particularité de l'utilisation mélodique et rythmique du thème qui deviendra systématique chez les grands improvisateurs. Nous insistons sur le fait qu'Armstrong n'improvise pas encore puisque la création de son solo et son interprétation ne sont pas simultanée, en témoigne l'enregistrement du premier solo *Chimes Blues* (1 :53 – 2 :28)[63].

C'est en quittant l'orchestre de King Oliver pour rejoindre Fletcher Henderson à New-York qu'Armstrong « fut le premier à […] s'éloigner de la simple variation sur la mélodie en exploitant consciemment les accords proposés par l'accompagnateur, à concevoir le solo comme une architecture[64]. ». Nous n'entrerons pas plus en détail ici dans l'histoire de l'improvisation en jazz [65]: ce qui importe, c'est de comprendre en quoi, à

---

[60]Charles Fourier est un philosophe français du XIX[e] siècle qui s'intéressa à l'idée d'harmonie universelle.
[61] Jean-François RAYMOND(DE), L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action, Paris, Vrin, 1980, p.75.
[62]F. BERGEROT, Le Jazz dans tous ses états (2001), op.cit., p. 49.
[63]*Id.*
[64]*Ibid.*, p.50.
[65]Pour cela, voir l'article de P. Villanueva dont nous avons déjà fait référence.

partir d'Armstrong chez Fletcher Henderson, l'improvisation est conçue comme la construction exigeante et spontanée d'une ligne mélodique. Nous avons vu que la structure des standards de jazz est une succession thème-improvisations-thème. La conception jazzistique du temps se lit certes déjà dans cette organisation globale des parties avec le tout. Cependant, c'est plus encore dans la partie improvisée que se lit la spécificité de l'appréhension du temps en jazz. En effet, les chorus (ou improvisations) sont un laps de temps défini en amont de la séance de jeu, qu'il s'agisse d'une séance publique ou privée, d'un enregistrement, d'un bœuf[66]ou d'un concert : les musiciens se mettent d'accord sur le nombre de chorus que chacun prendra, c'est-à-dire sur le nombre de cycles (défini par le nombre de mesures du thème) mis à la disposition de l'improvisateur ; ainsi que sur l'ordre des improvisations, par exemple la trompette suivie de la clarinette et pour finir du piano. Le nombre de chorus et l'ordre de passage sont donc préalablement définis : ce sont en fait les règles du jeu que chaque musicien s'engage à respecter. En plus du cycle harmonique imposé par le thème, ces éléments imposent le cadre de l'improvisation, l'espace de liberté dans lequel l'improvisateur peut se promener à sa guise. C'est bien cet espace qu'il s'agit d'explorer, de travailler, de magnifier. Les improvisations dans les standards ne consistent jamais à se lancer dans le jeu sans avoir convenu de l'espace à *dé* couvrir, de la zone à ratisser, de la surface à creuser. Ce ne sera plus le cas dans les années 1960 avec le freejazz ; mais nous ne n'y attarderons pas.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est le rapport qui existe entre la fixité de la structure du thème et la spontanéité caractéristique de l'improvisation. L'article « Processus de création dans l'improvisation » de Matthieu Saladin pose clairement le problème :

> Cependant, qu'en est-il quant au support même de l'improvisateur, sur quelle espèce de matériau s'appuie-t-il dans son processus de création ? Il est évident que la suppression d'un support tel que la partition ou de tout autre élément plus ou moins défini en amont ne correspond pas à l'absence de support. […] nous pourrions tenter de saisir la dualité qui s'opère dans une improvisation, celle qui dialectise la préparation à la performance. Comment

[66] Un *bœuf* est une *jam session*, c'est-à-dire une séance d'improvisation non institutionnalisée.

> ce rapport intervient-il et comment participe-t-il à la mise en place d'un moment insolite lorsqu'il y a confrontation ? [67]

Le matériau sur lequel s'appuient toutes les improvisations en jazz (exceptées celles qui relèvent du freejazz) est le thème. En effet, c'est le thème qui définit le nombre de mesures, le développement harmonique, la tonalité et la structure de l'improvisation. Il s'agit d'un matériau conventionnel en ce qu'il est adopté par l'ensemble des musiciens. Il n'y a donc pas d' « absence de support » et l'improvisateur est toujours libre *dans une certaine mesure, dans un certain cadre*.

Jean-François de Raymond saisit remarquablement le rapport de l'improvisation à son support lorsqu'il écrit :

> On n'échappe pas à l'exigence de cette conciliation entre l'inspiration personnelle et un code qui en organise l'expression. […] Le code qui oblige l'improvisateur à passer par des modes d'expression fixés, à ranger ses actions dans des catégories, des moules sociaux, lui impose un retard en freinant l'inspiration affective. L'immédiat, pour se dire, prend des médiations et il n'y a pas d'expression qui échappe au code sinon dans les frontières abréactives où l'improvisation vire, précisément, en son contraire. Pourtant la naissance instantanée de l'improvisation détermine sa capacité infinie à échapper au code institué en inventant ce qui le déborde. [68]

L'improvisation en jazz ne correspond d'aucune manière à une musique « qui n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se confond à aucun son particulier [69]». En effet, on ne peut penser l'improvisation jazzistique qu'à partir de l'idée d'une *communication* : le jazz, comme toutes musiques, n'existe que pour être écouté. L'improvisation s'adresse à un public et doit, en ce sens, procéder d'un langage commun. On entend langage ici dans le sens d'un code partagé par le locuteur et l'auditeur. Sans ce code, l'improvisation n'est rien ; elle n'est qu'une « spontanéité incontrôlée [qui] se combine ainsi avec l'abandon démissionnaire au hasard [70]». On retrouve ici l'idée nietzschéenne de création de valeurs : l'improvisation jazzistique ne se perd pas dans un processus de création infini, elle marque bien plutôt des arrêts dans ce processus, au même

---

[67]Matthieu SALADIN, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume* ! [en ligne], 2002, page consultée le 9/09/2012, http://volume.revues.org/2486, p.9.
[68]J-F. RAYMOND(DE), L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action, op.cit., p.29.
[69]M. SALADINcitant DereckBAILEY dans, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume* !, *op.cit.*, p.8.
[70] J-F. RAYMOND(DE), L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action, op.cit., p.46.

titre que la volonté de puissance marque des arrêts dans le devenir, ces arrêts étant le positionnement d'une valeur appelée à être déjà dépassée. Voilà la façon dont est conçue l'improvisation dans le jazz jusqu'à l'explosion des cadres opérée par le freejazz dans les années 1960. Le soliste trouve sa place dans un rapport aux autres musiciens ; l'improvisateur trouve sa place, certes toujours par rapport aux autres musiciens, mais surtout par rapport à l'espace ouvert par la structure du thème. Il convient donc de ne pas confondre improvisation jazzistique avec création-au-hasard, partant dans tous les sens dans une exacerbation de la spontanéité et de l'aléatoire purs[71]. L'improvisation dans la musique jazz est une création ordonnée, construite sur la base harmonique et sur le gabarit du thème ; c'est l'aménagement spontané, personnel et instantané d'un matériau musical déjà présent. La définition d'André Hodeir met d'ailleurs bien l'accent sur la dualité de la spontanéité et du cadre thématique : « Improvisation – Technique de création qui consiste à créer sur le champ des variations mélodiques et rythmiques sur un thème ou un canevas harmonique donnés.[72] »

La question est désormais de savoir *comment* les musiciens de jazz improvisent. Nous avons vu que les improvisations procèdent du thème mais qu'en font les jazzmen ? Joachim-Ernst Berendt reprend l'analyse d'André Hodeir en différenciant la « paraphrase » de la « phrasechorus [73]». A partir du thème AABA ou d'une forme blues en douze mesures, l'improvisateur a deux façons de travailler son chorus. La première est la paraphrase. Elle consiste à construire une ligne mélodique à partir de la mélodie du thème, c'est-à-dire en déformant, en retravaillant la mélodie d'origine. On entend particulièrement bien cette paraphrase dans la version de *I GotRhythm* par Armstrong en 1938 [74]: le chorus de Jack Teagarden au trombone (1 :40 – 2 :11) est construit sur le thème original de Gershwin (0 :00 – 0 :32). Notre intérêt pour cette version est double puisqu'elle présente

---

[71]On pense ici à la préface du premier tome *d'Humain, trop humain* : « De cet isolement maladif, du désert de ces années de tâtonnements, le chemin est encore long jusqu'à cette certitude prodigieuse, cette santé débordante qui se plaît à recourir à la maladie elle-même, moyen hameçon de la connaissance, jusqu'à cette liberté de l'esprit, mais mûre, qui est au même titre domination de soi et discipline du cœur, et qui ouvre la voie à des manières de penser multiples et opposées –, jusqu'à cette vastitude intérieure qui, gorgée et blasée d'opulence, exclut le danger que l'esprit s'éprenne jamais de ses propres voies pour s'y perdre et reste dans quelque coin à cuver son ivresse, jusqu'à cette surabondance de forces plastiques, gages de guérison complète, de rééducation et de rétablissement, cette surabondance qui est justement l'indice de la grande santé et qui, à l'esprit libre, donne le privilège périlleux de vivre à titre d'expérience et de s'offrir à l'aventure : le privilège de l'esprit libre maître en son art ! », F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain* (1878), trad.fr. RobertRovini, Paris, Gallimard, 1968, p.17.
[72]AndréHODEIR, *Hommes et problèmes du jazz* (1954), Marseille, Parenthèses, 1981, p.242.
[73]F. BERGEROT, Le Jazz dans tous ses états (2001), op.cit., p.167.
[74]http://www.youtube.com/watch?v=M-cej-5dkc0, page consultée le 3/05/2013.

également la seconde façon de *chorusser* : la phrase chorus. Cette phrase chorus est plus élaborée, plus personnelle dans la mesure où elle s'affranchit de la ligne mélodique du thème : c'est bien ce que fait Armstrong dans son improvisation (0 :33 – 1 :06). En effet, il est désormais impossible de retrouver le thème : le chorus d'Armstrong est construit de telle sorte que les phrases musicales construites sont désormais indépendantes du thème de Gershwin. Le trompettiste s'est approprié les harmonies du thème et propose, à partir d'elles, une ligne mélodique qui n'a plus rien à voir avec la mélodie de départ. Pourtant, on remarque qu'il n'y a pas de cassure entre le thème et le chorus d'Armstrong : c'est que la phrase chorus procède de la même couleur, on pourrait dire du même *ton* pour continuer à filer notre métaphore de la voix, c'est-à-dire qu'elle prend acte de tous les éléments présents au départ pour les trier, les ré-agencer, en enlever certains et en ajouter d'autres.

Si l'on voit bien quels éléments peuvent être enlevés (en premier la ligne mélodique du thème), on est en droit de se demander ce qui peut constituer l'ajout de l'improvisateur. La valeur ajoutée est le point de vue, le regard du musicien quant aux éléments qu'on lui montre. Ce regard n'est pas naïf dans la paraphrase et encore moins dans la phrase chorus : c'est un regard qui procède de la perception-compréhensive intime de ce qui est en train de se jouer dans le thème puis de l'expression singulière de cette perception. Un temps de l'expression est alors aménagé pour chaque improvisateur. Nous parlons de perception-compréhensive dans le sens de Nietzsche qui disait « Il faut en effet être *préparé* et *exercé* pour recevoir même les plus minimes " révélations " de l'art: il n'y a absolument pas d'effet " immédiat " de l'art, malgré les contes bleus des philosophes à ce sujet [75]». Perception et compréhension semblent devoir être intimement liées. Evidemment, nous ne parlons pas ici d'une compréhension formelle au sens d'une maitrise du solfège et des théories musicales occidentales qui sont absolument étrangères à la plupart des anciens *jazzmen*. Le terme compréhension s'entend comme la capacité à saisir les changements de tonalités, les modulations, les hauteurs et les rythmes, la présence ou non d'une complexité harmonique, sans pour autant pouvoir *identifier* ces éléments dans un vocabulaire musical. Voilà ce qu'est la perception-compréhensive : c'est l'écoute active pendant laquelle le *jazzman* comprend d'où vient ce moment musical, ce qu'il fait et où il va. Ce type d'écoute et la capacité d'anticiper ce qui va se jouer sont alors corrélatifs. Ce n'est qu'à partir de là que l'improvisateur peut exprimer ce qu'il aurait aimé entendre, *sur la basede* ce qu'il vient

[75]F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain* (1878), *op.cit.*, §168, « Sentimentalité dans la musique », p.249.

d'entendre. En ce sens, c'est bien la façon de comprendre le thème qui induit les lignes d'improvisation et c'est bien le point de vue (devrait-on dire *point d'écoute* ?) sur le thème qui permet à l'improvisateur de toujours proposer quelque chose de nouveau : « Malgré les limites inhérentes à ces standards, un processus de renouvellement a continuellement lieu : la mélodie originale est retravaillée, modifiée, parfois éliminée et de nouvelles idées introduites. [76]».

Pourquoi cette perpétuelle nouveauté ? Tout simplement parce que l'idée même du point de vue implique celle de la singularité : nous n'avons jamais le même point de vue. Même si je retourne regarder la même chose, du même endroit, seulement quelques instants après y être allé une première fois, je n'aurai plus le même point de vue, ne serait-ce parce que mon état d'esprit a changé, parce que c'est la deuxième fois que je contemple cette chose et que je n'ai plus l'effet de la découverte, parce que mon état physiologique a changé etc. On retrouve ici la lecture deleuzienne de l'éternel retour nietzschéen : ce qui revient, ce n'est en aucun cas le même ; c'est le différent, la *différence pure*, c'est-à-dire pour ce qui nous concerne, le même thème à réinventer. En situation d'improvisation, certes le thème du standard est connu – pas de surprise – mais le tempo est fortuitement plus rapide, le batteur joue plus fort que le piano, le public est hyper-enthousiaste, l'improvisateur a trop mangé le midi ou sera écouté pour la première fois par ses parents ce soir etc. L'ensemble de ces choses définit un point de vue et même si l'improvisateur connaît le thème et qu'il a déjà improvisé sur ce thème plusieurs fois, ce soir-là, son point de vue sur le thème étant singulier (par exemple il remarque que l'accentuation d'une note est intéressante et qu'elle ne lui avait jamais sauté aux yeux, ou bien il trouve finalement ce thème ennuyeux) l'improvisation qu'il proposera sera singulière elle aussi, puisque directement issue du thème. Bailey parle de « revivifier le matériau existant.[77] ».

Il nous faut rapidement faire un point sur ce que Berendt notamment appelle l' « ayant été improvisé[78] ». Dans ces quelques lignes, Berendt nous parle du phénomène de répétition qui existe lorsqu'un chorus est devenu un classique bien connu des publics de jazz qui l'attendent à chaque concert. C'est le cas par exemple du *So What* de Miles Davis. Berendt écrit avec justesse que la répétition d'un chorus ne fait pas disparaître l'improvisation ; nous ne pouvons comprendre cette idée que si l'on comprend que

[76]Dereck BAILEY, *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, trad.fr. Isabelle Leymarie, Paris, Outre-mesure, 1999, p.65.
[77]*Id.*
[78] J-E. BERENDT, *Le Grand Livre du jazz* (1981), *op.cit.*, p.169.

l'improvisation est un point de vue personnel et singulier qui ne peut être reproduit par aucun autre musicien : la singularité de l'expérience du point de vue implique que le phénomène de répétition ne puisse exister que par le biais du souvenir de celui qui l'a vécue. Ainsi, Berendt souligne à maintes reprises le lien de l'improvisateur à son chorus : « Il [l'improvisateur] ne peut en être séparé ; il est impossible de le transcrire [le « ayant été improvisé »] et de le confier à un deuxième ou à un troisième musicien. Si cela advenait, il perdrait son caractère, et seule subsisterait la formule nue des notes. [79]».

L'improvisation en jazz se caractérise donc par une mise en rapport de la spontanéité individuelle avec un cadre formel. La notion d'organisation interne prime : l'improvisateur agence des éléments déjà donnés, fonctionnant sur la base d'une structure harmonique qui fixe le cadre de l'improvisation. C'est ce que nous avons vu tout au long de notre étude. Précisons que les années 1960 voient naître le freejazz et avec, une nouvelle conception de l'improvisation que nous ne développerons pas ici. Malgré tout, il nous faut préciser que cette nouvelle façon d'improviser qui casse le carcan harmonique et thématique dans lequel l'improvisation évoluait jusque-là, ne remet pas en cause notre première caractéristique : l'improvisation free se caractérise toujours par un rapport de la spontanéité individuelle avec un cadre formel, rapport qui est désormais celui de la suprématie de la spontanéité. Le curseur s'est déplacé de la prégnance du cadre à l'époque des solistes et de l'utilisation massive de la paraphrase, à l'avènement de la phrase chorus, puis à l'abandon du cadre pour une expressivité exacerbée. L'improvisation se définit aussi par son caractère strictement individuel et enfin, par la proposition systématiquement nouvelle du chorus que nous avons expliquée avec l'idée de point-de-vue. Il nous faut désormais entrer dans l'étude de la conception du temps impliquée par l'improvisation. Pour ce faire, il semble qu'une fois de plus, la référence à Nietzsche soit des plus pertinentes pour aborder cette question. En effet, comprendre le rapport fondamental du gabarit thématique et du chorus via les divinités artistiques d'Apollon et de Dionysos permet de voir clairement le lien qui existe entre la façon d'improviser en jazz et l'appréhension du temps qui en découle. Nous avons analysé la spécificité du *temps dans le morceau* de jazz en considérant la structure musicale des standards ; le couple Apollon-Dionysos devrait nous conduire à penser la conception jazzistique très particulière du *morceau dans le temps*, ou pour le dire autrement, à penser la manière dont les jazzmen

[79] *Id.*

appréhendent le temps pendant leur improvisation, la manière dont ils se situent dans le temps.

Le couple Dionysos – Apollon

La dualité nietzschéenne incarnée par Dionysos et Apollon paraît incroyablement fertile pour comprendre le rapport de la créativité et de la structure dans l'improvisation. Dès 1872, dans *La Naissance de la tragédie,* Nietzsche met en exergue les figures apollinienne et dionysiaque en les considérant comme deux pôles autour desquels doit s'articuler une esthétique. Nietzsche se servira de ces pôles pour penser la tragédie attique ; nous nous en servirons pour penser l'improvisation jazzistique : il semble que la lecture de l'improvisation via le couple Apollon/Dionysos soit légitimée par les propos de l'auteur lui-même qui écrit « Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque. [80]». En premier lieu, il s'agit donc de comprendre *qui*sont Apollon et Dionysos pour le jeune Nietzsche de 1872 et mieux, que représentent-ils ? Si Nietzsche reprend plus tard, dans les autres périodes de sa philosophie, le couple Apollon/Dionysos en en changeant le sens, nous nous focaliserons ici uniquement sur la première différence conceptuelle formulée dans *La Naissance de la Tragédie*.

Les deux divinités antiques de l'art dénotent deux mondes esthétiques différents et cristallisent deux « forces artistiques qui jaillissent de la nature [81]», ce qu'Eric Dufour appelle « une espèce ou un type de représentation[82] ». L'apollinien est le monde esthétique dédié chez les grecs aux belles formes : c'est le monde du rêve. Le rêve en tant qu'il est le lieu intérieur de l'imagination, l'apparence de l'apparence puisque l'apparence de notre réalité empirique. C'est donc en ce lieu intérieur que se joue le plaisir pris aux formes et à l'immédiate compréhension des figures. En cela, Apollon est le dieu de la délimitation, de l'individuation, celui du calme, de la sagesse et de l'apparence. Car en effet, si le rêve est le domaine de l'Apollinien, c'est que « cette réalité du rêve nous laisse [aussi] le sentiment

[80] F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad.fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p.27.
[81] *Ibid.*, p.32.
[82] E. DUFOUR, L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit., p.65.

confus de n'être qu'apparence[83] », comme si la réalité se jouait ailleurs. L'impulsion apollinienne de la nature consiste donc en un plaisir esthétique pris aux apparences et il n'y a absolument pas chez Nietzsche de dévalorisation de ce plaisir. On pourrait en effet supposer que, les apparences étant une illusion, le plaisir qui peut accompagner leur contemplation est lui-même une illusion de plaisir. Ici au contraire, Nietzsche affirme l'expérience d'un plaisir profond pris aux belles formes :« On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis* dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l' "apparence" […][84]». Il n'est pas question de proportions ou d'une quelconque perfection esthétique des formes, seulement des belles apparences du monde intérieur de l'imagination et donc de la perfection de cet état intérieur.

A l'inverse, le dionysiaque est le monde de l'ivresse, de la perte de l'individuation et de la confusion des êtres dans un seul être qu'est la volonté. Il s'agit ici d'une pulsion artistique qui « anéantit l'individualité dans un sentiment mystique d'unité [85]». Décryptant les fêtes antiques en l'honneur de Dionysos, Nietzsche fait du dionysiaque un élan vers le retour à l'Un originaire, c'est-à-dire vers une fusion de tous les êtres, une dépossession de soi et une communion avec l'origine de toute chose. Nietzsche parle d' « ensorcellement [86]» puisqu'il s'agit, dans le dionysiaque, de quitter le monde des apparences pour s'abandonner à la puissance d'une communauté supérieure : « comme si le voile de Maya s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystère de l'Un originaire.[87]». L'Un originaire est en fait l'équivalent de la volonté chez Schopenhauer, soit l'essence de toute chose, l'origine commune de tous les phénomènes, ce qui sous-tend le monde des apparences. On voit bien ici que le dionysiaque n'est pas cet Un originaire lui-même mais le sentiment de dissolution de l'individu dans un tout qui le dépasse. Le sentiment dionysiaque naît alors non pas du contact direct avec la volonté puisqu'il n'y a pas de possibilité d'un contact avec la volonté chez Nietzsche, mais de la représentation du monde comme volonté, c'est-à-dire d'une représentation du monde dépouillée de son voile d'apparence. Le plaisir esthétique propre au dionysiaque est un plaisir mêlé de déplaisir, un plaisir qui contient en lui son contraire, tel le plaisir que l'on peut éprouver à l'écoute d'un

---

[83] F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1872), op.cit., p.28.
[84] *Ibid.*,p.30.
[85] *Ibid.*,p.3.
[86] *Ibid.*, p.31.
[87] *Id.*

accord dissonant : l'affranchissement de l'illusion des apparences permettant la contemplation de la réalité véritable – qu'est l'Un originaire – est à l'origine d'un plaisir ambigu car empreint de la connaissance du monde comme souffrance. En effet, comme chez Schopenhauer, Nietzsche pense la souffrance caractéristique de l'Un originaire (« l'un originaire, en tant qu'éternelle souffrance et contradiction [88]») et le plaisir comme appartenant au monde comme représentation, au monde des apparences.

La différentiation catégorique que fait Nietzsche entre les éléments artistiques apolliniens et dionysiaque ne doit toutefois pas nous induire en erreur. Certes l'apollinien est l'art du beau quand le dionysiaque est l'art du sublime au sens kantien[89] ; mais chaque élément contient en lui son contraire. L'élément dionysiaque est en réalité la combinaison des deux pulsions artistiques naturelles dans laquelle l'élément dionysiaque soumet l'apollinien à son principe de dissolution : le dionysiaque dissout les apparences de l'apollinien. A l'inverse, l'élément apollinien nait de la combinaison des deux types de représentations artistiques en enfermant le dionysiaque dans les limites du principe d'individuation. La lutte des deux divinités est ainsi un élément fondateur de l'art puisque c'est ce « conflit ouvert [90]», ce « combat des contraires [91]» qui donne naissance à la tragédie attique, la forme artistique par excellence.

Toutefois, il s'agit ici de considérer non plus la tragédie attique comme *la* forme artistique qui combine apollinien et dionysiaque, mais bien le processus d'improvisation. Pour transposer les arguments nietzschéens à notre étude du jazz, une comparaison de l'improvisation et de la tragédie considérée par Nietzsche s'impose. Il nous faut voir comment l'argumentaire nietzschéen visant la tragédie attique peut être appliqué à l'analyse de l'improvisation en jazz. La seule difficulté réside dans le fait de garder l'argumentaire tout en s'affranchissant de la métaphysique qui grève le discours nietzschéen. Nous voulons croire que le recours au couple Apollon/Dionysos ne suppose pas un recours à la métaphysique de l'Un originaire qui lui est liée. Ce qu'il nous faut comprendre ici c'est la combinaison intrinsèque de l'apollinien et du dionysiaque qu'il existe dans le processus d'improvisation tel qu'il s'est développé dans les premières heures du jazz au même titre que dans la tragédie attique. Nous nous autorisons donc à mettre en

---

[88] *Ibid.*,p.39.
[89] *Cf.* notre mémoire de Master un.
[90] F. NIETZSCHE, La Naissance de la tragédie (1872), op.cit., p.27.
[91] *Id.*

rapport deux périodes de la philosophie de Nietzsche : d'une part la période romantique des premières années et d'autre part la physiologie de la musique de la maturité.

Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie,* lit la tragédie attique à l'aune des divinités artistiques grecques et mieux, il pense la tragédie comme étant la réunion et la discussion de l'apollinien et du dionysiaque puisque « […] la tragédie grecque, ce n'est autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelées[92]. ». L'élément dionysiaque de la tragédie est le chœur quand l'élément apollinien est le drame. En effet, la musique est pour Nietzsche l'art du dionysiaque en ce qu'elle est le seul art qui n'est pas régit par le principe d'individuation. La force de la tragédie réside alors dans le fait qu'elle fait tenir ensemble la puissance du dionysiaque et la carrure de l'apollinien : c'est bien par rapport au drame (apollinien car il met en scène des individus) que le chœurtrouve sa place. On peut lire le rapport de l'apollinien et du dionysiaque à travers le rapport du drame au chœur : dans la mesure où le chœur est une instance hors de l'action qui complète le drame en le commentant, on peut dire qu'au sein de la tragédie, le dionysiaque s'exerce dans le cadre du drame. Apollon restreint les pulsions de Dionysos en lui offrant un espace réduit qui est celui du drame, en même temps qu'il formalise la pulsion dionysiaque. Il y a donc un double mouvement qui s'effectue dans la tragédie, justifiant par là même, l'idée de relation, de rapport, de combinaison : l'apollinien est un cadre formel dans lequel le dionysiaque s'exerce (c'est le cadre de la tragédie), le dionysiaque s'exerce par le biais d'une formalisation apollinienne (c'est le cadre du drame présentant des images de la pulsion dionysiaque). Sans basculer dans l'interprétation métaphysique, c'est donc bien cette dualité d'un élan purement créateur et d'une instance de construction qui semble être pertinente pour penser l'improvisation.

Le dionysiaque, nous l'avons compris, est la pulsion créatrice relevant d'un processus désordonné puisque détaché du principe d'individuation. C'est une création intestine, une production chaotique, le créer pour créer, le produire pour produire, manger pour manger, c'est la représentation nietzschéenne d'un principe originaire qui se meut toujours déjà dans l'auto-dévoration créatrice. Dionysos est la divinité de l'absence totale de limites et donc de forme, mais aussi une divinité de l'art, de la création informelle. Si l'on fait un bon dans la pensée nietzschéenne et que l'on mobilise le principe de vie qui est

[92] *Ibid.*,p.60.

omniprésent dans la physiologie de la musique du Nietzsche de la maturité, l'art doit tonifier notre principe de vie, il doit le faire grandir pour participer du grand *Oui* à la vie. Or la vie est précisément opposée à la création informelle et informe, à l'absence de limites et à l'auto-dévoration créatrice : la vie, pour se maintenir en vie, n'est que rythme. Autrement dit, la vie n'est que limites, frontières, formes, délimitations. Le principe de vie qui prévaut dans la physiologie de la musique ne peut alors absolument pas s'épanouir dans le dionysiaque. Toutefois, ce que nous dit Nietzsche dans sa physiologie de la musique, c'est à la fois que la vie est rythme et que, par conséquent, l'art doit procéder de la formalisation, mais c'est aussi que la vie est création, qu'elle se définit par une volonté a toujours être actrice, à toujours établir et ré-établir des formes et des rythmes nouveaux. En ce sens, la vie n'est pas un principe stable, immuable, qui, une fois des valeurs suprêmes établies attendrait la mort. Au contraire, elle est création mais création en tant qu'organisation du chaos, organisation de sa pulsion dionysiaque. On voit ici que la physiologie de la musique développée par Nietzsche n'est pas étrangère à l'idée de sa jeunesse qui voulait que l'art soit une combinaison d'apollinien et de dionysiaque.

Le paragraphe trois cent soixante-dix du *Gai savoir* intitulé « Qu'est-ce que le romantisme ? [93]» montre bien que Nietzche ne renonce pas au dionysiaque en renonçant à la métaphysique romantique. Après un bref retour sur ses années de jeunesse et en particulier sur les thèses romantiques de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche précise qu'il y a « deux sortes d'êtres qui souffrent [94]»:

> […] d'une part, ceux qui souffrent de la *surabondance de la vie*, qui veulent un art dionysiaque et également une vision et une compréhension tragique de la vie, – et ensuite ceux qui souffrent de l'*appauvrissement de la vie*, qui recherchent, au moyen de l'art et de la connaissance, le repos, le calme, la mer d'huile, la délivrance de soi, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'engourdissement, la démence. [95]

On reconnaît ici les portraits de l'homme supérieur – le maître – et de l'homme du ressentiment – l'esclave. Dépouillé de la métaphysique romantique, le dionysiaque est l'art de l'homme supérieur, c'est-à-dire de l'homme qui s'est débarrassé des valeurs suprêmes (Dieu) et dont la volonté de puissance s'affirme : la surabondance de vie qui caractérise

---

[93]Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir* (1882), trad.fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007, p.332.
[94]*Ibid.*, p.333.
[95]*Id.*

l'homme supérieur, est en fait un processus continu de création de valeurs s'inscrivant dans la dimension de l'éternel retour. Autrement dit, l'homme supérieur est celui qui crée sans cesse en assumant chacune de ses créations dans la mesure où c'est ce processus de création qui donne un sens, un télos, à sa vie. Nous rappelons que s'inscrire dans la dimension del'éternel retour c'est toujours *pouvoir vouloir* en arrière, toujours *pouvoir vouloir* refaire ce que l'on a créé puisque ce sont nos créations qui nous ont mené au présent que nous vivons et qui nous donnent une ligne directrice pour notre avenir. On comprend mieux alors pourquoi « ceux qui souffrent de la surabondance de la vie[96] » veulent un art dionysiaque : ils veulent cette pulsion créatrice brutale et originaire. A l'inverse, le repos, le calme, la délivrance de soi etc. sont les attributs de l'homme du ressentiment en ce qu'il n'a pas cette puissance créatrice : la vie est pour lui lourde à porter et il est en proie à ce que Nietzsche appelle dans *Ainsi parlait Zarathoustra* « les prédicateurs de mort [97]». L'auteur les décrit comme suit : « Enveloppés dans une épaisse mélancolie et passionnément désireux des moindres hasards qui peuvent causer la mort, ils sont là qui attendent, les dents serrées. [98]». Il nous faut préciser que l'on retrouve dans le terme d'ivresse non pas une référence à Dionysos, dieu du vin, mais bien plutôt à la critique nietzschéenne de la musique de Wagner qui « produit le même effet que l'ingestion réitérée d'alcool [99]». Les derniers adjectifs montrent bien qu'il s'agit des hommes malades.

Un peu plus loin, Nietzsche retravaille encore un peu plus la figure du dionysiaque pour en faire un caractère propre à l'homme du grand *Oui* à la vie et ainsi le dépouiller totalement de sa connotation métaphysique :

> […] Celui qui est le plus riche en plénitude de vie, le dieu et l'homme dionysiaque, peut s'accorder non seulement le spectacle du terrible et du problématique, mais jusqu'à l'action terrible et jusqu'à tout luxe de destruction, de dissolution, de négation ; chez lui le mal, le non-sens, le laid apparaissent en quelque sorte permis en conséquence d'une surabondance de forces génératrices et fécondantes capables de transformer tout désert en pays fertile et luxuriant.

---

[96] *Id.*
[97] F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), *op.cit.*, p.83.
[98] *Ibid.*, p.84.
[99] F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner* (1888), *op.cit.*, p.48.

> A l'inverse, c'est l'être le plus souffrant, le plus pauvre en vie qui aurait le plus besoin de douceur, de paix, de bonté, dans la pensée et dans l'action, si possible d'un dieu qui soit vraiment un dieu pour malades, d'un « sauveur » […] [100].

On retrouve ici encore la distinction entre l'homme supérieur et l'homme du ressentiment mais ce n'est pas cette distinction, à proprement parlé, qui nous intéresse désormais. Ce qu'il faut comprendre c'est que le dionysiaque est cette force créatrice caractéristique de l'homme supérieur, une force dont l'origine créatrice est la surabondance de la vie, dont « l'aspiration à la destruction, au changement, au nouveau, à l'avenir, au *devenir* [est la cause de la création] [101]».

Mais nous n'avons pas encore expliqué une chose qui semble essentielle à notre propos : pourquoi ceux qui souffrent de la surabondance de la vie veulent-ils « une vision et une compréhension tragique de la vie [102]»? Dans cet énoncé est condensée l'idée centrale de notre analyse : les hommes caractérisés par la puissance dionysiaque *souffrent.* Ils veulent une vision et une compréhension tragique de la vie de la même manière qu'un malade réclamerait des médicaments. La vision renvoie alors directement à la pulsion apollinienne de la nature, au besoin de délimitation et d'organisation : la vision est le règne d'Apollon quand l'ouïe est celui de Dionysos. Et par « compréhension tragique de la vie » il faut bien sûr entendre la réunion, la combinaison, des deux divinités. Pour affirmer le principe de vie, il faut bien l'élément dionysiaque qui est à la fois destructeur et créateur, fougueux, explosif *et* l'élément apollinien qui instaure l'ordre et le rythme au sein même de cette incroyable pulsion créatrice. Ceci ne veut pas dire que l'élément apollinien n'est pas créateur mais il crée en ordonnant le chaos dionysiaque, en organisant, en plaçant les limites et les frontières, en instaurant le rythme qui permettra au dionysiaque de trouver une direction. C'est en ce sens que la complémentarité d'Apollon et de Dionysos, déjà pressentie par Nietzsche dans ses années de jeunesse, est une condition de possibilité de l'affirmation de la vie.

Or nous avons vu en étudiant le devenir jazzistique via l'idée nietzschéenne d'éternel retour que la musique de jazz semble répondre aux critères de la physiologie de la musique qui prône une musique de la vie, une musique capable de favoriser l'élan vital. L'idée que nous voulons développer est donc celle de l'improvisation comme un processus

---

[100] F. NIETZSCHE, *Le Gai savoir* (1882),*op.cit.,* p.334.
[101] *Id.*
[102] *Ibid.,* p.333.

réunissant dionysiaque et apollinien pour une conception du temps qui transcrit à merveille l'idée du grand *Oui* à la vie.

Le morceau dans le temps

Remarquer la constance du rapport de la pulsion créatrice et du cadre dans lequel on improvise, c'est remarquer avec Nietzsche la coexistence de l'apollinien et du dionysiaque dans la musique de jazz. En effet, on peut considérer le thème comme l'élément apollinien de l'improvisation et l'expression d'un point-de-vue-personnel-toujours-nouveau comme l'élément dionysiaque. L'étude de ce rapport – que nous avons déjà étudié plus tôt – prend alors une autre tournure. En effet, la dualité des pulsions divines mise en évidence par Nietzsche permet de considérer plus précisément la nature de ce rapport : comment interagissent la spontanéité et les éléments qui structurent l'improvisation ? Sur quel mode ? Comment la confrontation des deux entités du rapport donne-elle naissance à l'improvisation jazzistique ? Ou en termes nietzschéens, comment interagissent l'apollinien et le dionysiaque ? De prime abord, il s'agit de mettre en valeur la dialectique qui s'instaure entre l'apollinien et le dionysiaque pour pouvoir ensuite et à partir de là, comprendre que cette dialectique est à l'origine d'un placement spécifique de l'improvisateur dans le temps, un placement qui fait du jazz une musique répondant parfaitement aux critères de la physiologie nietzschéenne.

Nous avons montré jusqu'à présent que l'improvisation en jazz est un rapport et nous espérons avoir mis en évidence les deux parties de ce rapport, à savoir la spontanéité créatrice d'une part et le cadre structurel d'autre part. Notre présente analyse concernant la nature de la relation unissant ces deux pôles sera circonscrite à la conception de l'improvisation qui naît avec Armstrong dans l'orchestre de Fletcher Henderson jusqu'aux années 1950. En effet, si cette conception de l'improvisation ne meurt pas en 1960, l'apparition du freejazz dans les années 1960 nous conduit à restreindre le champ de notre analyse dans un souci de clarté et de simplicité. Si l'on reprend l'image du curseur, l'abandon de la structure harmonique et thématique par le free ne nous permet pas d'étendre la validité de nos propos. Certes, nous évoquerons le cas du free-jazz mais sans entrer dans les détails permettant d'établir une analyse fouillée.

Que l'improvisation en jazz soit définie par le rapport d'une liberté de jeu avec un cadre prédéfini ne dit pas encore la relation qu'entretiennent les deux termes du rapport. Matthieu Saladin écrit :

> On comprend bien alors que si, à la différence du musicien interprète, l'improvisateur ne joue pas une musique transcrite sur un support concret, il ne fait qu'évoluer sur un autre type de support, un support agissant sur plusieurs niveaux et qui n'est pas directement à définir, étant continuellement en construction. C'est d'un support en devenir dont il s'agit, et qui par là même intègre le processus.[103]

Cette idée de *support en devenir* est très intéressante puisqu'elle introduit la contingence dans la notion de structure : certes l'improvisation en jazz s'appuie sur un cadre thématique, mais un cadre souple, c'est-à-dire un cadre qui sait se contorsionner devant les ambitions musicales de l'improvisateur. Ce qui fait que l'on parle d'un cadre, ce sont la progression harmonique et la carrure des mesures (dans un thème AABA, la carrure sera une succession de quatre fois quatre mesures). Ces deux éléments ne bougent pas, ils sont immuables, fixes et décidés en amont. Toutefois, lors de l'improvisation, le point de vue exprimé *tord* les modalités de jeu, modalités qui doivent lutter pour résister à la violence du temps présent. Il n'y a pas d'autres possibilités : l'improvisation se joue au présent et au présent, la fougue de l'expressivité a l'avantage sur le cadre. En effet, une structure se conçoit et se mûrit ; c'est le temps de la composition. Une improvisation se vit dans l'instant. Soumettre la structure à la violence de l'instant, c'est la plonger dans une dimension temporelle qu'elle ne connaît pas : le devenir. Le thème n'est pas un élément du devenir, il est un élément de l'être, il est hors du temps, résiste et défie le temps. Pour parler en termes nietzschéens, l'apollinien, c'est le rêve, le temps du rêve, un temps distendu dans lequel on peut revenir en arrière, effacer, refaire, corriger etc. Dans l'improvisation, le dionysiaque attrape l'apollinien et le plonge dans sa temporalité qui est celle de l'instant et du devenir. Il le plonge, il le noie. Le *support en devenir* est la confrontation de deux modes temporels, ou mieux, c'est l'introduction forcée d'un élément stable dans l'instabilité du devenir. En ce sens, l'improvisation en jazz est presque une expérience : le support résistera-t-il aux tumultes de l'instant ?

Concrètement, l'improvisateur est dionysiaque dans la mesure où il fait l'expérience du devenir et brave les dangers de l'instant. Il se lance cependant dans la

---

[103]M.SALADIN, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume* !, *op.cit.*, p.10.

tourmente avec des armes, la plus grande étant son radeau, son support, ce à quoi se raccrocher en cas de noyade : le thème. L'improvisateur peut ainsi se permettre de faire quelques brasses à côté de son radeau sans mettre en péril l'idée d'improvisation. Ce qui fait un grand chorus en ce sens, c'est la capacité de certains musiciens à évoluer sur la frontière qui sépare l'improvisation du hasard. Les grands improvisateurs savent pousser l'improvisation jusqu'aux limites les plus lointaines sans jamais perdre le lien qui les unis au radeau. En effet, rappelons que perdre ce lien, c'est sortir du domaine de l'improvisation et entrer dans celui de la spontanéité insensée.

On peut remarquer tout au long de l'histoire du jazz que l'évolution de l'improvisation a sans cesse consisté à repousser les limites pour aller jusqu'aux confins du freejazz, c'est-à-dire jusqu'à la frontière ultime : là-bas, le lien qui unit le musicien à son radeau est le dernier qui puisse encore entrer dans le domaine de l'improvisation puisqu'il existe sur le mode de l'absence. Le rapport existe toujours, le freejazz fait toujours des improvisations, dans le sens où ces improvisations procèdent de la *volonté* de ne plus avoir de lien avec la structure thématique et non pas de l'indifférence par rapport à elle. Pour reprendre notre image, le freejazz ne se lance pas dans la tempête sans radeau ; le radeau est bien là et le musicien nage en s'éloignant de lui. Il n'en veut pas, il se sent assez fort pour braver le devenir sans filet. Il veut se prouver qu'il peut survivre seul à la tempête, se suffire à lui-même : il refuse absolument de s'accrocher au radeau. On voit bien ici que même si le radeau est désormais hors de son champ de vision, l'acte du nageur est entièrement déterminé par le rapport qui existe entre lui et le support. Le musicien de freejazz se positionne toujours par rapport à la structure thématique dont il veut s'éloigner le plus possible. Ce qu'il faut bien comprendre c'est que dans l'improvisation jazzistique, le rapport du nageur et du radeau existe toujours, de façon nécessaire (sinon il n'y a pas d'improvisation), que le nageur décide d'être sur le radeau, simplement accroché à lui, à cinq mètres ou à perte de vue.

Ce qui se joue de prime abord dans le rapport caractéristique de l'improvisation jazzistique, c'est l'immersion d'un phénomène appartenant au temps de l'être dans le temps comme devenir. Raymond écrit :

> Dans la composition, le temps ne marque pas irrémédiablement l'acte ; dans l'improvisation, par contre, il confère à cet acte unique et décisif le caractère tragique et définitif de toute

> naissance et de toute mort, dont il imprime à jamais le devenir. L'improvisateur agit toujours sans brouillon ni filet, à chaque minute exposé, en situation de risque […] [104]

Raymond parle aussi d'une « intersection de la contemporanéité et de l'extemporanéité [105]». L'improvisation fait entrer le musicien de plein pied dans le chaos du temps. D'ordinaire, le principe de vie extrait l'homme du devenir pour se blottir dans le temps biologique du rythme, c'est-à-dire dans une temporalité ordonnée, organisée, marquée par des pauses et découpée en périodes. La vie rythme le temps de telle façon que l'homme se situe par rapport à une succession d'instants délimités qui lui permettent de considérer le présent par rapport aux événements passés et de regarder l'avenir à travers l'idée d'un télos. La vie extrait l'homme du temps chaotique en même temps qu'elle l'organise : elle résout « l'ambiguïté de notre situation où nous avons à consentir au temps et à la fois à le maîtriser. [106]». Improviser, c'est alors se détacher de l'extemporanéité pour se confronter au chaos du temps, c'est se plonger dans la tourmente d'un temps inorganisé dans lequel la vie n'existe pas. Et il appartient à l'improvisateur de réintroduire ce principe de vie.

Les musiciens-improvisateurs ne sont pas des suicidaires : de la même manière que les plongeurs qui explorent les fonds marins ont des bouteilles d'oxygènes et des procédés techniques leur permettant de remonter rapidement à la surface en cas de problème, l'improvisateur s'appuie sur le cadre thématique et définit en amont la durée de son chorus. La durée de la plongée dans le devenir est une durée finie et déterminée. L'improvisation est un défi consistant à instaurer du rythme dans le devenir c'est-à-dire à introduire pour un moment le principe de vie dans le devenir. C'est ici que l'improvisation procède de la relation du dionysiaque et de l'apollinien : le dionysiaque est la pulsion créatrice présente en chacun de nous et qui permet au musicien de se mouvoir dans le devenir ; l'apollinien est le rythme du principe de vie. Le dionysiaque et l'apollinien étant tous deux des forces créatrices, il ne s'agit pas de dire que Dionysos crée quand Apollon organise : Dionysos est la création fougueuse et sans limite et Apollon la création par agencement ou aménagement. Car c'est bel et bien une création que de proposer une organisation.

---

[104] J-F. RAYMOND (DE), *L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, op.cit., p.36.
[105] *Ibid.*,p.111.
[106] *Id.*

L'introduction du principe de vie dans le temps du devenir passe alors inévitablement par la dialectique de ces deux « forces artistiques qui jaillissent de la nature [107]».

Jean-François de Raymond formule d'une façon remarquablement claire l'idée de cette dialectique :

> Tandis que l'interprète d'une œuvre achevée est tenu d'en adopter le rythme, l'improvisateur rythme le temps de sa *praxis*, ne se répétant ni comme préparation en amont ni comme réitération en aval : conduisant le temps qu'elle instaure, elle y reste immanente à la manière dont la conscience juge le temps qu'elle vit. Jamais totalement absorbé dans son acte, l'improvisateur vit la durée sans s'y perdre ou s'y oublier, il la conduit sans y rester étranger comme l'exécutant à l'œuvre qu'il interprète. Tout homme est capable de transformer en destinée le destin où il est embarqué, de garder la main sur ce qui dépend de lui à l'intérieur de ce qui n'en dépend pas. [108]

L'improvisateur se positionne donc, pendant son chorus, de telle façon qu'à chaque instant son improvisation procède à la fois de la créativité dionysiaque et de la créativité apollinienne. Il se joue du devenir en produisant *à l'aveugle* des lignes musicales qui n'ont jamais existées et n'existeront plus jamais et en ce sens, sa musique n'évolue que dans le devenir : on ne retrouvera jamais l'instant du chorus qui est un instant toujours déjà passé. Cependant, nous dirait Nietzsche, la musique doit aussi répondre à une conception physiologique du temps. Sans l'instauration d'un rythme, la musique est une musique de mort. Là où l'improvisation jazzistique répond parfaitement aux critères de la physiologie nietzschéenne, c'est qu'elle « vit la durée sans s'y perdre ou s'y oublier », Raymond a absolument raison de le souligner ! L'improvisateur évolue dans le devenir mais il introduit un rythme et un télos à chaque moment de sa création : ses lignes mélodiques sont toujours construites, avec un début et une fin, avec des respirations et des accents, selon la progression harmonique du thème, comme si l'apollinien gardait toujours un œil protecteur sur la fulgurance de l'instant. Saladin écrit : « […] l'improvisateur étant à la fois autonome et hétéronome dans sa conduite[109] ». L'hétéronomie dont nous parle Saladin, c'est le principe de vie dont personne ne peut s'affranchir. On ne peut mener une activité créatrice en niant le principe de la vie sans risquer d'excéder son pouvoir, pour parler en termes deleuziens. Il semble par conséquent que l'on pourrait faire dire à Nietzsche : « […] par un

---

[107] F. NIETZSCHE,*La Naissance de la tragédie* (1872), op.cit., p. 32.
[108]J-F. RAYMOND (DE), *L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, op.cit., p.111.
[109]M.SALADIN, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume* !, *op.cit.*, p.11.

geste métaphysique miraculeux de la "volonté" hellénique, elles [les impulsions de l'apollinien et du dionysiaque] apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne […] »[110], l'improvisation en jazz.

La spécificité du temps jazzistique se joue donc à deux niveaux. Le premier est celui de la structure des standards en succession thème-improvisation-thème. Ce premier niveau définit le temps du jazz, c'est-à-dire la création temporelle proposée par la musique de jazz, ou encore la conception du temps proprement jazzistique. C'est une conception fixe, érigée presque en valeur au sens nietzschéen et qui répond, nous l'avons vu, à l'idée d'éternel retour. Le second niveau est celui de l'improvisation qui, cette fois-ci ne définit pas le temps du jazz mais le positionnement jazzistique du musicien dans le temps ou pour le dire autrement l'appréhension jazzistique du temps *brut* – on pourrait presque dire *originaire* – soit du temps comme chaos, comme devenir. Le jazz se définit donc par un rapport au temps qui est celui de l'éternel retour (symboliquement par une spirale sélectionnant les éléments intéressants et expulsant les autres grâce à sa force centrifuge) et par un rapport tout à fait sain au devenir, c'est-à-dire par un jeu, à l'intérieur même du devenir, qui n'altère en rien les rythmes physiologiques. L'intérêt du jazz est peut être alors de toujours se trouver à la limite de *ce qui est en mon pouvoir* et *ce qui excède mon pouvoir*. La musique de jazz prend des risques, se met sans cesse en danger. L'intérêt physiologique pourrait alors avoir un nom : stimulateur de joie, de la joie au sens d'un plaisir mêlé de déplaisir, d'un plaisir qui nous transporte, de la réalisation d'une puissance.[111]

---

[110]F. NIETZSCHE,*La Naissance de la tragédie* (1872), op.cit., p.28.

[111]Nous ne développerons pas ce point ici et nous contenterons de citer Gilles Deleuze sur cette question : « […] La joie, c'est tout ce qui consiste à remplir une puissance. Vous éprouvez de la joie lorsque vous effectuez une de vos puissances. […] Moi je veux bien dire tous les matins : ce qui m'arrive est trop grand pour moi. Parce que c'est la joie. D'une certaine manière c'est la joie à l'état pur mais qu'on a la prudence de cacher parce que y'a des gens qui n'aiment pas tellement que les gens soient joyeux, faut donc la cacher dans une espèce de plainte. Mais cette plainte, c'est pas seulement la joie parce que c'est en même temps une folle inquiétude en effet. Effectuer une puissance peut-être mais à quel prix ? Est-ce que je ne vais pas y laisser ma peau ? […] » *Abécédaire*, réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 1988, Lettre J.

Analyse Externe : le Jazz, une Musique Sociale

CHAPITRE 1 – GENEALOGIE DU JAZZ, COMPRENDRE LES ORIGINES

Une étude sur le jazz semble devoir contenir une histoire de son émergence et de son développement. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'on ne peut pas comprendre ce qu'est le jazz sans comprendre qu'il est une musique qui naît dans des conditions sociales très particulières et qui, sans le contexte de la traite des Noirs aux Etats-Unis, n'aurait probablement pas vu le jour. La thèse que nous voulons défendre à ce point de notre étude est celle selon laquelle le jazz est l'enfant de deux conceptions très différentes de la musique que sont les conceptions occidentale et africaine. Pourquoi parle-t-on d'*enfant* là où il aurait peut-être suffit de penser le jazz comme le *fruit* d'une rencontre ou comme la *combinaison* de deux façons de jouer de la musique ? Est-il nécessaire d'insérer ici l'idée d'une filiation d'ordre généalogique ? Nous pensons que oui. En effet, à l'époque du jazz naissant, nombreux sont les musiciens qui se sont revendiqués *pères* du jazz ou *inventeurs* du jazz, ou encore *premiers jazzmen*. On peut se demander en quoi ces revendications anecdotiques posent des problèmes philosophiques, mais c'est sans penser au contexte social américain dans lequel le jazz voit le jour : celui de la ségrégation raciale. Or, pourquoi la ségrégation est-elle cruciale dans la manière d'interpréter les revendications de paternité et pourquoi cette interprétation nous porte à analyser le jazz en termes de généalogie et de génétique ? Dans la mesure où musiciens noirs et musiciens blancs se disputent le terrain jazzistique et considèrent le jazz respectivement comme une *musique noire* ou comme une *musique blanche*, une étude sur le jazz semble devoir éclaircir le débat. Et si nous avons déjà évoqué avec notre analyse du swing, l'idée selon laquelle le jazz est le fruit d'une rencontre musicale entre l'Occident et l'Afrique, il semble désormais que l'analyse en termes de parentalité soit plus précise et plus pertinente sur bien des points. En effet, nous ne pensons pas que le jazz soit une musique *noire* malgré le fait que les premiers *jazzmen* soient effectivement des hommes noirs ou créoles, directement issus des esclaves africains. De même, nous ne pensons pas que le jazz soit une musique *blanche* malgré le fait que le premier disque de jazz ait été enregistré par un groupe de musiciens blancs. L'idée est plutôt de montrer que si la population noire enfante bien le jazz, il s'agit

de la considérer comme une mère qui n'aurait jamais pu concevoir son enfant sans un père, c'est-à-dire sans la fécondation d'une population blanche dont la conception de la musique est européenne.

Une maternité africaine

Entrer dans les détails généalogiques de la musique jazz suppose au préalable de situer le contexte historique dans lequel père et mère se rencontrent. Nous détaillerons ici les raisons qui nous poussent à placer les origines africaines du jazz du côté de la maternité et non du côté de la paternité. Pour planter le décor, nous devons revenir au tout début de l'esclavage. En 1617, les premiers Africains débarquent sur les côtes de Virginie, pour faire face aux besoins exponentiels de main d'œuvre que réclame la construction du Nouveau Monde. L'esclavage entre institutionnellement en vigueur en 1661 avec l'adoption du premier « Code noir » et perdurera jusqu'en 1865, date correspondant à l'abolition de l'esclavage par l'adoption du treizième amendement. C'est donc durant cette période de plus de deux-cents ans que père et mère s'apprivoisent avant de donner réellement naissance au jazz au début du xx^{e} siècle.

Le commerce triangulaire[1] déplace une importante population noire africaine sur le continent américain. L'esclavage consiste de prime abord à séparer l'esclave de tout ce qui peut lui rappeler sa culture. Franck Bergerot parle de « génocide culturel[2] ». Il s'agit de séparer les familles, de débaptiser l'esclave de son prénom, et de disperser les langues et les croyances sur les marchés aux esclaves : sans repère culturel, le risque de révolte devient moindre. Bergerot écrit : « Certains États interdirent même les instruments de musique africains, notamment les tambours qui auraient pu servir à diffuser des appels à la révolte.[3] ». On peut ici se demander très naïvement comment les tambours dont nous parle Bergerot auraient pu diffuser des appels à la révolte. En effet, nous ne pouvons pas, avec une conception européenne de la musique, comprendre le lien implicite que fait l'auteur entre musique et incitation au rassemblement. C'est bien au sein d'une conception

[1] « […] des objets manufacturés étaient exportés vers la côte ouest africaine pour être échangés auprès des souverains locaux contre du "bois d'ébène" (surnom donné aux cargaisons d'esclaves), celui-ci étant à son tour échangé aux Amériques contre café, tabac, sucre, riz, coton, indigo… » Franck BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011, p.12.
[2] *Ibid.*, p.14.
[3] *Id.*

africaine de la musique qu'il faut nous placer pour comprendre que les instruments interdits auraient pu être les outils primordiaux d'un soulèvement. Il semble alors qu'il faille comprendre quel genre de relation entretiennent musique et vie sociale dans les représentations africaines, c'est-à-dire comprendre ce qu'est la conception africaine de la musique.

L'héritage africain, une conception fonctionnaliste de la musique

Avec la mise en esclavage des populations noires, l'ensemble des repères culturels africains devait disparaître et André Hodeir que « l'art [de l'homme noir], à l'image de son mode de vie, fut bouleversé.[4] ». Si l'on comprend bien ce que veut dire Hodeir – toutes les habitudes culturelles, y compris musicales sont bouleversées en même temps que le mode de vie – son idée est très mal exprimée. En effet, selon Robert Springer la musique est d'autant plus fonctionnelle en Afrique – c'est-à-dire remplissant des fonctions dans la vie quotidienne – qu'elle ne relève précisément pas du concept d'*art* : la musique est créée pour une fonction précise, et non pour elle-même comme en Occident, entendons après l'émancipation de l'art. Springer écrit : « Certains [peuples africains] la perçoivent même [la musique] comme une partie intégrante de l'homme ; elle semble aller tellement de soi qu'ils n'ont pas songé à lui donner un nom [le swahili ne connaît pas de mot pour désigner le phénomène musical] [5]». Cette absence de nom semble être significative quant à la façon de concevoir la musique dans les traditions africaines : la musique n'est pas une activité qui se pratique en dehors, à côté, ou en bordure de la vie quotidienne. Elle est intrinsèquement liée à la vie sociale, si bien qu'aucune délimitation de type langagier n'est en mesure d'émerger : vie sociale et musique ne sont pas deux phénomènes, ni même deux concepts, elles forment une seule et même composante de la vie des communautés africaines. André Schaeffner comprenait déjà cette imbrication lorsqu'il évoquait le « primitivisme des Nègres, où les choses de l'art sont de plain-pied avec le reste de la vie[6] ». Evidemment, les propos de Schaeffner sont à replacer dans une analyse vieillie qui ne faisait qu'apercevoir la différence essentielle qui existe entre deux conceptions traditionnelles de la musique. Nous voulions toutefois noter la clairvoyance de Schaeffner.

[4] André HODEIR, « Le jazz », in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique*, t.2, Paris, Gallimard, 1963, p.1075.
[5] Robert SPRINGER, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèse, 1999, p.9.
[6] André SCHAFFNER, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988, p.26.

Concrètement, la musique fait partie intégrante de certains rituels, notamment religieux, mais elle est aussi le vecteur d'une histoire orale, et le moyen d'éduquer la jeunesse en transmettant les valeurs sociales ; elle contribue parfois à la réputation d'un membre de la communauté en chantant ses exploits ou ses échecs ; elle accompagne également le travail (« les chants de travail sont nombreux et divers, pour accompagner les semailles, les récoltes, l'élevage du bétail, la cuisine et autres activités analogues [7].») et permet d'attirer les clients au marché, etc. La tradition musicale africaine est alors « toujours "en contexte'' et met éminemment en valeur les idées de fonctionnalité, de communication et de finalité [8] ». Les propos de OlaudahEquiano – l'un des premiers Africains qui aient écrit un livre (son autobiographie *The Interesting Narrative of Life of OlaudahEquiano, or Gustavus Vassa the African, Written by Himself*(1789)) en anglais – rapportés par Eileen Southern dans *Histoire de la musique noire américaine* témoignent déjà de cette fonctionnalité musicale : « Nous sommes presque une nation de danseurs, de musiciens et de poètes. Ainsi, tous les grands événements […] sont célébrés en public par des danses accompagnées de chants et d'une musique appropriée à la circonstance. »[9]

De cette conception *pragmatique* de la musique découle son caractère participatif[10], caractère que l'on retrouvera – on peut presque dire, pour filer la métaphore, de manière génétique – dans la musique jazz. Il s'agit de comprendre via ce terme que la musique africaine ne s'organise pas autour de la dichotomie occidentale artistes/spectateurs. En effet, dans la mesure où la musique s'incarne dans des rituels ou plus simplement dans des habitudes de la vie sociale, l'ensemble des personnes concernées par l'événement en question est appelé à participer. Prendre part à l'événement sans participer à l'activité musicale est un non-sens puisque, nous insistons, la musique est le rituel autant que le rituel est la musique. En ce sens, la musique ne s'écoute pas, elle ne se regarde pas, ne se contemple pas, ne se pense pas, elle se vit et se pratique toujours nécessairement dans un rapport à la société. Springer écrit :

> Le Noir, pour sa part, considérerait comme morte une musique à laquelle il ne pourrait participer, ne serait-ce que par ses encouragements aux musiciens : il entend y mettre en œuvre

---

[7] EileenSOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), trad.fr. Claude Yelnick, Paris, Buchet-Chastel, 1992, p.16.
[8] R. SPRINGER, Fonctions sociales du blues, op.cit., p.11.
[9]E.SOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), *op.cit.*, p.14.
[10]*Cf.* R. SPRINGER, *Fonctions sociales du blues*, *op.cit.*, p.11.

> sa personnalité toute entière et est toujours prêt à recevoir l'esprit qui se manifeste lors de tout événement culturel.[11]

Si la communauté est toujours présente dans le phénomène musical africain, que dire des chants solitaires ? Bien qu'étant l'œuvre d'un seul individu, ces chants existent eux aussi dans un rapport avec la société puisqu'en chantant, l'individu s'adresse à la collectivité et maintient toujours le lien avec la communauté en se situant directement par rapport à elle. Si ces chants peuvent être considérés comme des cas-limites, ils ne remettent pas en cause l'existence constante dans la musique d'un rapport à la collectivité, de la même façon que l'œuvre 4'33'' de John Cage ne met pas en péril la définition de la musique comme organisation de sons. Nous reviendrons sur l'aspect social de ces chants solitaires lorsqu'il sera question des *fields hollers*. Le caractère participatif de la musique africaine permet ainsi à chacun de s'exprimer, d'apporter sa contribution individuelle aux phénomènes sociaux, c'est-à-dire d'affirmer chaque fois son statut de membre de la communauté. Or cette idée de contribution ne préfigure-t-elle pas déjà l'organisation jazzistique de l'improvisation individuelle ?

Désormais, on comprend mieux pourquoi le transbordement des populations noires vers le continent américain s'est fait avec le souci de les dépouiller de leurs repères culturels : non seulement une population perdue semble être plus docile puisqu'elle n'a nulle part où s'enfuir, mais une communauté éclatée géographiquement et culturellement semble incapable d'organiser une rébellion. Ceci est d'autant plus vrai que les populations concernées sont issues d'Afrique noire, c'est-à-dire de communautés dans lesquelles l'individu se définit toujours déjà par rapport au collectif : casser le collectif, c'est détruire l'individu. Les esclavagistes semblent alors avoir compris quel rôle peut jouer la musique au sein des communautés noires : la fonctionnalité et la communication qui caractérisent la musique africaine sont autant d'outils dont peuvent se servir les esclaves pour organiser les révoltes, et par conséquent, autant d'aspects culturels que les esclavagistes doivent briser. Le bouleversement de la musique (nous remplaçons « art » par musique pour les raisons que nous avons déjà évoquées[12]) évoqué par André Hodeir est donc aussi bien dû au

---

[11] *Ibid.*,p.15.

[12] Il nous faut toutefois insister sur une chose importante à propos de l'expression de Hodeir : parler d'*art* pour qualifier la musique africaine de l'époque est un non-sens absolu. En effet, si l'on comprend l'idée de Hodeir, l'art est un concept purement occidental qui fait de la musique une action humaine destinée à être contemplée, admirée et jugée sur la base de critères esthétiques culturels. Or nous avons bien vu que la musique en Afrique, jusqu'à une période récente, se définit par sa fonctionnalité, c'est-à-dire par le fait qu'on

bouleversement des modes de vie qu'à la volonté esclavagiste de le faire disparaître. Dans la mesure où musique et vie sociale sont profondément corrélées en Afrique, on peut penser que le morcellement géographique des communautés sur le territoire américain aurait pu se compenser par la formation de communautés d'esclaves via la musique. Interdire l'utilisation de certains instruments est alors une façon de briser non seulement la cohésion d'une culture, mais aussi d'empêcher la formation de nouvelles communautés. Pourtant, malgré l'absence de leurs instruments traditionnels, la musique n'est pas absente du quotidien des esclaves et c'est ce qu'il nous faudra voir.

La musique des esclaves, le sang maternel

1. La musique des plantations

Sur les débris d'une tradition africaine malmenée, une nouvelle culture noire, hybride, voit le jour : celle des plantations. Dans les champs, les travailleurs chantent pour rythmer leurs gestes répétitifs et se donner du courage. Il semble de prime abord que rien ne différencie ces *work songs* des chants de travail que l'on pouvait entendre en Afrique à l'époque du commerce triangulaire. Pourtant, il serait tout à fait biaisé de faire de ces chants de travail un univers musical homogène et indifférencié. Si l'on peut parler d'une conception africaine de la musique, c'est-à-dire d'une approche du phénomène musical que l'on retrouve dans toute l'Afrique noire du xvii^{e} siècle, on ne peut cependant pas nier les différentes manières de mettre en musique cette conception selon les cultures et les communautés étudiées. Le génocide culturel dont parle Bergerot consiste alors, nous l'avons vu, à mélanger les communautés et par là-même à mettre en rapport des cultures africaines diverses. Christian Béthune écrit très justement :

> […] du fait de l'appartenance des individus transbordés à des ensembles culturels extrêmement divers – eux-mêmes subdivisés en vastes sous-ensembles – toute référence à une culture

---

joue de la musique, qu'on ne la *pense* pas, qu'on la pratique à des fins religieuses, sociales ou tout simplement pour rythmer le quotidien. *L'art africain* antérieur à la période contemporaine n'existe pas. Sur cette question, cf. Viviane HUYS et Denis VERNANT, *L'Indisciplinaire de l'art*, Paris, PUF, 2012.

> africaine originelle doit davantage se penser en termes d'éclatements, de télescopages et de ruptures qu'en termes d'unité, d'homogénéité ou de patrimoine.[13]

Ce qui résiste à la destruction de la culture, ce sont les lieux communs à toutes les populations africaines (« De plus, bien que parlant des langues africaines différentes, les esclaves pouvaient en général communiquer entre eux, comme le souligne Equiano dans son ouvrage : "Je les comprenais, bien qu'ils fussent originaires d'une région éloignée de l'Afrique." [14]»), et la conception de la musique caractérisée par sa fonctionnalité, sa communication et sa finalité[15], en fait partie. Par conséquent, même si « les différences au sein de la population noire [en esclavage] étaient aussi importantes sur le plan de la nationalité et de la culture que celles existant entre un Anglais et un Espagnol[16] » tous les esclaves considèrent la musique – et plus particulièrement le chant – comme faisant aussi partie du travail. Les *work songs* ne ressemblent donc à aucun chant de travail africain, en même temps qu'ils ressemblent à tous : ils sont la synthèse de toutes les façons africaines de chanter pendant le travail.

Si l'on en croit l'étude de Bergerot, la forme de ces *work songs* est du type question-réponses : l'ensemble des travailleurs répond au chant d'un seul. Cette forme est en fait directement issue de la forme traditionnelle des chants africains. Eileen Southern décrit :

> Les spécialistes modernes appellent souvent « appel et réponse » cette forme responsoriale, antiphonique, des chants africains – c'est-à-dire l'alternance des passages du soliste et des refrains du chœur […] On ne saurait trop souligner l'importance du soliste : c'est lui qui choisissait le chant, qui enrichissait la mélodie de base et improvisait des vers de circonstance et qui mettait fin à la séance. [17]

La particularité des *work songs* est qu'ils sont collectifs, qu'ils concernent l'ensemble des esclaves travaillant sur une même parcelle. La précision est importante dans la mesure où il existe un autre type de chant dans les plantations : les *field hollers* qui sont, eux, le fait d'un seul et unique travailleur, en général isolé, qui chante sa peine. La

---

[13] Christian BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident*, Langres, Klincksieck, 2008, p.28.
[14] E.SOUTHERN, Histoire de la musique noire américaine (1970), op.cit., p.46.
[15] Pour reprendre la terminologie de R. Springer.
[16] Joachim-ErnstBERENDT, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p.17.
[17] E.SOUTHERN, Histoire de la musique noire américaine (1970), op.cit., p.23.

différence qui existe entre les *work songs* et les *field hollers* est alors le rapport de l'individu à la collectivité. En chantant des *work songs*, le travailleur s'affirme comme un membre du groupe. La musique a ici une fonction intégratrice : même si les travailleurs ne se voient pas, ils sont ensemble et mêler sa voix à toutes les autres permet à l'esclave déraciné de reconstruire son identité via le groupe. Les *work songs* remplissent alors une fonction sociale en fondant la cohésion du groupe et la solidarité au sein de celui-ci. Et c'est aussi bien dans la forme responsoriale que dans les paroles des chants que l'on remarque le rôle de la musique dans la culture des esclaves. Southern nous donne un exemple de paroles typiques des *work songs*, paroles d'un chant d'esclaves bûcherons :

A cold frosty morning,
The nigger feeling good,
Take your axe upon your shoulder,
Nigger, talk to the wood.
Un matin froid et givré,
Les Nègres se sentent bien,
Prends ta hache sur ton épaule,
Nègre, et va parler au bois[18].

Certes, l'esclave a été déraciné culturellement, mais, à travers le chant, on voit que c'est une nouvelle communauté qui éclot : celle des Noirs d'Amérique, des Afro-Américains. On passe ici d'une différenciation basée sur les cultures, c'est-à-dire sur les pratiques, à une différenciation basée sur la couleur de peau. Niveler les différences culturelles qui peuvent exister entre les « tribus fon, yotouba, ibo, fanti, peul, achanti, ouolofs, mandingues [ou encore] baoulé [19]» promeut la notion de race au statut d'un critère de délimitation sociale. Le génocide culturel est alors le moyen de faire intégrer aux esclaves qu'ils ne sont dorénavant plus achanti ou peul, mais seulement Noirs. L'esclavagiste les a dépouillés de tous leurs anciens critères de différenciation pour n'en garder qu'un : la couleur de leur peau. Or, on voit remarquablement bien dans la chanson ci-dessus que l'esclave ne se considère plus que par sa couleur de peau : on aurait pu imaginer que la communauté des esclaves se définisse d'après leur origine comme le peuple venu d'Afrique, mais il n'en est rien. Le critère de différenciation social est désormais celui de la couleur de peau et dans les *work songs*, le rapport de l'individu au

[18] *Ibid.*,p.144.
[19] *Ibid.*,p. 13.

collectif se fait par un processus d'identification sur les bases de l'activité (tous les participants coupent du bois ou cueillent du coton etc.) et de la race.

Or on ne retrouve pas ce rapport spécifique à la race dans les *field hollers*, qui sont des chants à la limite du cri[20]. Southern écrit : « Un appel ou un cri d'esclave pouvait avoir bien des significations : besoin d'eau, de nourriture, d'aide, faire savoir aux autres où l'on travaillait, ou simple expression de la solitude, de la douleur ou de la joie[21]. ». Le *field holler* n'est donc pas un acte collectif auquel l'individu prête sa voix, c'est bien plutôt la revendication d'une singularité. Le cri ne cherche pas à se fondre dans la voix du collectif, il cherche au contraire à s'individualiser. Christian Béthune compare la population noire réduite en esclavage et la population juive déportée dans les camps de concentration : ce qui ressort de son analyse, c'est la différence cruciale qu'il existe entre les deux populations quant à la reconnaissance de leur humanité. En effet, si « tout dans la solution finale est agencé pour nier l'humanité de ceux sur qui elle s'acharne […] il n'y a pour le planteur [blanc américain] rien d'humain à nier chez l'esclave [22]». La musique, et en particulier les *field hollers*, est alors le moyen de revendiquer son humanité, un moyen qui sera repris dans le jazz au sein duquel, « à chaque note jouée, le musicien de jazz pose son humanité toute entière pour la première fois [23]».

Ce qui fait l'unité de la musique des plantations, qu'il s'agisse de *work songs* ou de *field hollers*, ce sont des habitudes mélodiques et rythmiques opposées aux canons occidentaux, un grain de voix tout à fait particulier et un engagement corporel jamais vu dans la pratique musicale. D'ailleurs, il semble bien que ce soit dans les plantations que les chanteurs firent les toutes premières expériences de *blue note*. Que les rapports entre individu et collectivité soient définis différemment dans les *work songs* et dans les *field hollers* n'empêche absolument pas de penser ensemble ces deux façons de chanter. En effet, il s'agit à chaque fois pour l'esclave de se situer dans la société, de se situer collectivement[24] par le biais de la race ou individuellement par le biais d'une revendication

---

[20]Holler veut dire crier/brailler en anglais.
[21]E.SOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), *op.cit.*, p.150.
[22] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident*, *op.cit.* p.15. Béthune continue : « Contrairement donc à ce qu'affirme Hegel dans sa célèbre dialectique « maître et serviteur », l'esclave américain ne renvoie pas à une humanité niée, mais simplement à une humanité diaphane au point de ne pas même pouvoir retenir la négation. Une humanité absente, dans la mesure où celle-ci n'a jamais été en mesure d'apparaître, et donc d'être initialement posée » p.16.
[23]*Ibid.*, p.17.
[24] David SMADJA, « Variations sur le jazz et la politique » in *Raisons politiques*, 2004/2, no 14, p. 179 – 193, p.182: « Indissociable du rituel, la musique africaine a une fonction sociale qui consiste à affirmer son lien

de son humanité. Dans les deux cas, la musique des plantations reste fonctionnelle et en ce sens, profondément sociale.

2. La musique religieuse

La vie des esclaves était aussi rythmée par les offices religieux. Les pasteurs blancs sont les premiers à se soucier de l'éducation des esclaves. Convertir les populations transbordées au christianisme suppose alors de dégager du temps pour l'instruction religieuse d'une part, et pour les offices d'autre part. L'instruction passe alors par l'apprentissage des psaumes que l'on chante suivant un principe qui n'est pas étranger aux populations issues d'Afrique noire : le *lining out.* Il s'agit d'un principe de répétition qui permet aux paroissiens d'apprendre les versets de la bible tout en priant en chanson. Le chef de chœur chante un ou deux versets qui seront répétés par l'ensemble des paroissiens. Ici, la technique d'enseignement mise en place par les pasteurs blancs correspond aux habitudes musicales des esclaves qui, déjà sur leur continent d'origine, utilisaient le principe de questions-réponses. Dans leurs structures, les chants religieux sont donc très proches des chants que l'on peut entendre dans les plantations.

Christian Béthune remarque d'ailleurs très justement la perméabilité du sacré et du profane dans la vie des esclaves noirs : il parle de « l'étonnante perméabilité des formes symboliques où s'expriment la volonté d'élévation spirituelle d'une âme tournée vers le sacré, et des modes profanes d'expression, liés à des préoccupations souvent triviales, ancrées dans un univers terrestre. [25]». Béthune montre que, dans la mesure où la religion fait de l'esclave noir un homme capable d'accéder à la dimension sacrée de son existence en même temps que sa condition d'esclave nie absolument toutes les valeurs du christianisme, la différence entre le sacré et le profane relève plus d'un artifice que de l'instauration d'un sens. Autrement dit, si d'ordinaire l'opposition sacré et profane est constitutive d'un sens et permet à l'individu d'orienter sa conduite, pour la population réduite en esclavage, cette opposition ne fait que révéler les contradictions internes du comportement des maîtres : « Permettre à l'esclave l'accès à des pratiques religieuses revenait à reconnaître implicitement une humanité que son statut juridique de bien mobilier

---

avec le groupe. En ce sens, elle prend un caractère à la fois collectif et permanent et constitue une préoccupation profonde et constante chez l'Africain et témoigne de l'existence d'une forme de holisme primitif, sorte de composante musicale de la solidarité mécanique évoquée par Emile Durkheim. ».

[25] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident*, *op.cit.* p.63.

lui déniait *a priori*.[26] ». Dissimuler la frontière franche qu'il existe entre la vie religieuse et la vie quotidienne revient alors à intégrer dans le profane les valeurs chrétiennes d'égalité, de liberté et de générosité et ainsi, à « interpeller la morale [des] maîtres[27] » sans, à proprement parler, se révolter. Or, comment se manifeste cette confusion de la vie religieuse et de la vie quotidienne ? Pour ce qui nous intéresse plus particulièrement, dans les chants des esclaves. Nous avons vu que la forme des *work songs* et des psaumes sont étrangement similaires. Cette ressemblance de forme ajoutée à la perméabilité du sacré et du profane rend la distinction des chants profanes et des chants religieux très compliquée : Eileen Southern rapporte les paroles d'une chanson d'esclaves qui montre bien l'entrelacement des textes sacrés et du franc-parler des chants satiriques[28].

You may beat upon my body, *But you cannot harm my soul;* *I shall join the forty thousand by and by*	Vous pouvez frapper mon corps, Mais vous n'atteindrez pas mon âme, Je finirai par rejoindre les quarante mille.
You may sell my children to Georg *But you cannot harm their souls;* *They will join the forty thousand by and by.*	Vous pouvez vendre mes enfants en Géorgie, Mais vous ne blesserez pas leurs âme ; Ils finiront par rejoindre les quarante mille.
Come, slave trader, come in too; *The Lord's got a pardon here for you;* *You shall join the forty thousand by and by.*	Et toi, trafiquant d'esclaves, entre aussi ; Le Seigneur te pardonnera aussi à toi ; Tu finiras par rejoindre les quarante mille.

Les chants des esclaves noirs, à l'image de celui-ci**,** constituent un nouveau répertoire qui lie vie quotidienne et vie religieuse : les paroles peuvent relater la vie quotidienne de l'esclave tout en intégrant des images ou des personnages bibliques ; ces chants mixtes peuvent aussi être chantés indifféremment durant les offices religieux réservés aux Noirs ou dans n'importe quel autre moment de la vie quotidienne.

Ce qui fait la particularité de ces chants – qui sont en fait ce que les spécialistes appellent des *Spirituals* – c'est un assouplissement du chant religieux traditionnel protestant qui se fait progressivement par l'application des « habitudes musicales des Noirs : altérations du timbre de la voix, implication du corps, claquements de mains, initiatives spontanées des participants au chant choral, pulsation rythmique vigoureuse,

[26] *Ibid.*,p.65.
[27] *Ibid.*, p.67.
[28] E.SOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), *op.cit.*, p.155.

ambiguïtés des syncopes, intonations mineures des *blue notes*. [29]». Cet assouplissement – qui correspond à l'introduction d'une complexité rythmique et d'intonations inédites pour l'oreille occidentale – est ainsi valable dans le domaine de la technique musicale à proprement parlé comme dans la façon de concevoir les rapports du sacré et du profane. Nous retrouvons là encore la thèse de Béthune. Les *Spirituals* infléchissent la rigidité du chant choral protestant en intégrant des composantes rythmiques et spontanées en même temps qu'ils brouillent la limite stricte qui existait entre la vie spirituelle et la vie quotidienne. L'idée d'assouplissement comprend bien ici ces deux aspects, ces deux dimensions.

3. La musique de spectacle

Enfin, et nous avons commencé de le voir avec la musique religieuse, la vie musicale des esclaves noirs n'est pas coupée du reste de la société. Très vite, les esclaves talentueux se chargent du divertissement de leurs maîtres : il n'est pas rare de rencontrer des témoignages d'esclavagistes vantant les qualités musicales *naturelles* de leurs esclaves noirs :

> Tu connais l'ingéniosité avec laquelle le Nègre Peter s'est fait un violon et en joue sans mon aide. Cette chose qui est en eux [c'est-à-dire l'instinct musical] est innocente et divertissante et peut les mettre à l'abri de pires occupations. Il faut donc que je l'encourage à mon service et je lui promis d'en faire venir un d'Angleterre. […] [30].

André Schaeffner est d'ailleurs, en 1926, encore empreint de cette idée lorsqu'il écrit : « Nous avons vu combien le sens rythmique et le goût de la percussion étaient, chez le nègre, naturels et infiniment développés. Mais le nègre possède encore quelque chose qui lui est beaucoup plus particulier : le timbre inimitable de sa voix[31]. ». La culture musicale noire est lue comme une aptitude naturelle et presque animale, caractéristique de la population noire. Ce qu'on peut voir en réalité, c'est la fascination et la curiosité qu'attisent les habitudes musicales gardées d'Afrique. Si l'interprétation des maîtres en

---

[29] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), *op.cit.,* p.19. Les *blue* notes sont des notes étrangères à l'harmonie occidentale, qui introduisent une dissonance au sein des accords, notamment des accords de tonique et de sous-dominante. Par exemple, dans la gamme de do majeur, le mi bémol et le si bémol sont des *blue* notes.
[30] *Ibid.*,p.44. Southern, citant un quaker de Philadelphie en 1719.
[31] AndréSCHAFFNER, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988, p.72.

termes de dons naturels et d'aptitudes est fausse, car guidée par un racisme ambiant, leur intérêt pour la musique des esclaves est peut-être le premier rapprochement des Blancs vers les Noirs que nous notons. En effet, le transbordement des esclaves oblige dès le début de l'esclavage la population noire à s'adapter aux exigences et donc à la culture de leurs maîtres. Qu'il s'agisse de la musique des plantations ou de la musique sacrée, l'adaptation se fait bel et bien dans le sens d'une occidentalisation de la culture africaine d'origine. Or, avec la musique de spectacle, c'est-à-dire par la musique de divertissement, on observe pour la première fois dans notre étude le phénomène d'une africanisation de la culture occidentale. Il s'agit donc de comprendre ici quels sont les charmes féminins[32] déployés par la musique des esclaves pour conquérir le domaine du divertissement des blancs et comment cette conquête s'est peu à peu incarnée dans des pratiques musicales particulières que sont les *minstrel shows* ?

La musique noire connaît un relatif succès auprès des esclavagistes blancs. Ainsi, « l'Amérique banche était si fascinée par son envers noir qu'à partir des années 1810 des acteurs blancs, les *minstrels,* se noircissent le visage pour interpréter le répertoire des plantations[33]. ». Ces troupes de *minstrels* constituent une forme nouvelle de divertissement destinée à la population blanche et qui consiste à caricaturer l'esclave noir tant physiquement qu'à un niveau comportemental. Les acteurs « se noircissent le visage avec du bouchon brûlé[34] », et arborent des nez épatés et des lèvres charnues. Les *minstrels* blancs les plus connus sont les personnages de Jim Crow, un esclave des plantations, et Zip Coon, un esclave de maison[35]. L'objet de ces spectacles est, nous l'aurons compris, de ridiculiser la population noire dans une caricature grotesque du mauvais anglais des esclaves, de leur naïveté, de leur inaptitude à intégrer les codes comportementaux de la haute société blanche, de leur maladresse en société etc. via des chants dont les sonorités reproduisent (et ridiculisent) les chants des plantations et dont les paroles racontent en clichés la vie des esclaves noirs.

Pourtant, s'en tenir à une analyse qui fait des spectacles de *minstrels*une preuve du racisme de l'époque serait très insuffisant. Ici encore, la lecture de Christian Béthune met remarquablement en lumière les rapports sociaux qui se jouent entre les populations noire et blanche. Certes les spectacles des *minstrels* blancs sont des spectacles satiriques et

[32] Nous filons ici la métaphore de la rencontre amoureuse pour installer notre thèse sur la parentalité du jazz.
[33] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), *op.cit.* p.20.
[34]E.SOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), *op.cit.*, p.85.
[35] Cette tradition perdure jusque dans *Le Chanteur de jazz*, le premier film parlant de 1927.

racistes. Toutefois, ils dénotent aussi « l'ambivalence [36]» du regard que les Blancs portent aux Noirs, un regard empreint « de suspicion et de déni, mais également d'ébahissement et de séduction[37] ». Nous avons vu, en effet, qu'à l'intérieur même des plantations, les esclavagistes sont fascinés ou tout du moins intéressés par les habitudes musicales des esclaves. Or, le fait que des acteurs blancs mettent sur le devant de la scène des personnages noirs revient à reconnaître la participation de la population noire à la vie culturelle du pays et donc à intégrer cette population dans la société culturelle de l'époque. En effet, les *minstrels*ne font pas jouer à leurs personnages noirs de la musique européenne ; au contraire, il leurs font chanter la musique des plantations. Malgré les intentions racistes qui, probablement, motivent les acteurs blancs et les spectateurs, les *minstrel* shows font entrer un phénomène culturel afro-américain dans l'institution de la culture du divertissement : « Les *blackfaceentertainers* mettaient à leur manière en exergue le caractère incontournable des apports de la communauté noire à l'ensemble de la culture américaine, une évidence que même le travestissement ne parvenait pas à évincer[38]. ». Cette intégration sociale qui passe par le domaine culturel est des plus importants dans la mesure où, comme le dit encore une fois Christian Béthune, malgré l'aspect satirique des spectacles, « […] avant l'émancipation généralisée des esclaves, communauté blanche et communauté noire prennent respectivement conscience d'un destin culturel commun[39] ».

Les *minstrels*ne resteront pas des spectacles exclusivement joués par des acteurs blancs : après la guerre de sécession et l'abolition de l'esclavage (milieu du xix^{e} siècle), des troupes de *minstrels*noirs se constituent. Ces troupes utilisent exactement les mêmes ressorts théâtraux que les *minstrels*blancs dans une formule où l'autodérision permet, par un jeu de miroir, de se moquer de la caricature faite par leurs homologues blancs. Il s'agit pour ses acteurs noirs de montrer qu'en se moquant des esclaves, les*minstrels* blancs se moquent en fait des maîtres : « […] le plus souvent, la caricature [des *minstrels*] ne leur apparaissait [aux blancs] que comme l'expression de la maladresse des Noirs à imiter les bonnes manières de leurs maîtres. Or, pour les Noirs, la naïveté et la méprise du Blanc donnaient précisément du piment au spectacle [40]». Autrement dit, les *minstrels*blancs

[36] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident, op.cit.*, p.78.
[37]*Id.*
[38]*Ibid.*, p.80.
[39]*Ibid.*, p.81.
[40]*Ibid.*, p.82.

caricaturent les Noirs en train de caricaturer leurs maîtres, donc les Blancs se caricaturent eux-mêmes. Christian Béthune conclut :

> Ne pouvant s'accomplir de plein droit dans la réalité, c'est donc sur le terrain symbolique de la comédie bouffonne, où les figures grimées et les outrances permises brouillaient le message, que, sous le masque, culture blanche et culture noire purent nouer leurs premières relations médiatiques et s'imprégner l'une de l'autre[41].

Ainsi, durant la période esclavagiste et jusqu'au milieu du xix^{e} siècle, la musique noire tourne autour du chant. Très peu d'instruments de musique sont tolérés, hormis à la Nouvelle Orléans qui, nous le verrons, joue un rôle particulier dans l'émergence du jazz. En terme général, on peut pourtant résumer ce qui se passe dans la société esclavagiste américaine au niveau de la musique noire comme suit : la musique est liée au travail (1), à la foi (2) ou au divertissement (3). Elle repose en grande partie sur le chant, et se caractérise par le timbre et le grain de la voix mais aussi par un placement rythmique particulier et l'utilisation d'intervalles inédits pour les oreilles occidentales. On peut se rendre compte de ce qu'ont été ces chants grâce au travail d'Alan Lomax qui parcourut le continent américain durant le xx^{e} siècle à la recherche d'une population isolée du monde moderne, gardien d'une musique se rapprochant le plus fidèlement possible des *work songs* et des *field hollers*. Ces enregistrements sont notamment disponibles sur la chaine youtube « AlanLomaxArchives[42] ».

Une paternité occidentale

L'idée qui court à travers l'intégralité de ce chapitre est celle qui considère la population noire transbordée comme le ventre maternel dans lequel se développe un phénomène culturel et musical qu'est le jazz. Si nous venons de voir que l'héritage musical africain est présent dans les chants et les procédés musicaux des esclaves, il nous faut à présent comprendre que le jazz n'est absolument pas une musique *africaine*, que le jazz n'aurait pas pu voir le jour ailleurs qu'aux États-Unis et sans le contexte socio-culturel très particulier de la traite des Noirs. Schaeffner écrit très justement à cet égard que « Même

[41] *Ibid.*,p.83.
[42] http://www.youtube.com/feed/UCInpAOuv6nqdf6EheU4Wfjg, page consultée le 20/01/2013.

par ses dons propres, il [le nègre d'Afrique] n'aurait su faire ce à quoi la vie *américaine* seule devait servir de véhicule[43] ».

L'acculturation des esclaves, la naissance de la culture afro-américaine

Nous avons vu précédemment que la culture musicale des esclaves s'enracine dans la tradition africaine de la musique caractérisée par sa fonctionnalité. Il nous faut désormais comprendre le processus d'acculturation à l'œuvre au sein de la population transbordée, c'est-à-dire comprendre par quel procédé la culture afro-américaine se dessine et comment cette culture métissée s'incarne dans de nouvelles pratiques musicales.

En arrivant sur le continent américain, les communautés noires sont éclatées à travers tout le territoire. Cet éclatement doit garantir un minimum de risque de révoltes, nous l'avons déjà vu. Mais ce que cet éclatement permet aussi, c'est ce que David Smadja appelle « à la fois dépassement et conservation de la culture africaine, dans une réécriture *sui generis* [de son propre genre] de la modernité[44]. ». Pour que l'idée d'une paternité occidentale tienne, il faut que nous puissions montrer que la rencontre des deux cultures – africaine et occidentale – par le biais du transbordement des esclaves et donc par le vivre ensemble qui s'installe peu à peu dans la société américaine, s'effectue non pas sur le mode d'une occidentalisation des esclaves noirs mais bien plutôt sur le mode d'une acculturation qui affecte les deux cultures en question.

LeRoi Jones, dans *Le Peuple du Blues*, décrit les étapes de cette acculturation en partant de l'esclave africain, c'est-à-dire ayant vécu en Afrique avant d'être transbordeé pour rejoindre le Noir-américain, c'est-à-dire l'américain descendant des esclaves africains. Lorsque les populations d'Afrique sont amenées sur le continent américain, elles ne peuvent s'imaginer y rester pour toujours, et ce malgré la séparation systématique des communautés et des familles qui était faite dès leur arrivée. Ils ne pouvaient pas imaginer que le pays dans lequel on les avait emmenés de force allait devenir le pays de leurs descendants. En effet, « les Noirs, quand ils sont arrivés dans ce pays, étaient des Africains, des étrangers. Leurs coutumes, leurs comportements, leurs désirs avaient été

[43] Nous soulignons, A.SCHAFFNER, *Le Jazz*, *op.cit.* p.88.
[44]D.SMADJA, « Variations sur le jazz et la politique » in *Raisons politiques*, *op.cit.* p.181.

modelés par d'autres lieux, par une existence totalement différente[45]. ». La *Weltanschauung* des premières générations d'esclaves est donc celle de leurs communautés africaines et on ne peut absolument pas parler d'acculturation des premiers esclaves. Le choc entre les deux *Weltanschauungen* est bien trop brutal pour que colons et esclaves se comprennent et s'influencent mutuellement. D'ailleurs, Jones rappelle qu'« il n'y avait de communication entre maître et esclave à aucun niveau proprement humain, rien d'autre que la relation qu'on peut avoir avec un bien qui vous appartient – si vous tournez le bouton de votre radio, vous comptez qu'elle va fonctionner[46]. ». On comprend bien cette absence de communication dans la mesure où maîtres et esclaves ne partagent aucun élément à partir duquel la communication aurait pu s'établir : les esclaves de la première heure ne parlent que quelques mots d'anglais, les plus utiles, sans aucune maîtrise de la syntaxe et « tout ce qu'ils ont connu des coutumes ou mœurs occidentales était que chaque matin, à une certaine heure, il y aurait un certain travail à faire et qu'on leur demanderait probablement de le faire[47]. ». Il faut bien comprendre le hiatus culturel qui de prime abord empêche toute relation entre les esclaves et les colons et qui donc, empêche aussi tout débordement d'éléments culturels africains dans les modes de vie américain et d'éléments culturels occidentaux dans le quotidien des esclaves. Africains transbordés et Américains ne vivent pas *ensemble*, ils vivent *les uns à côté des autres*. Jones résume en disant que « les Américains ont amené dans leur pays des esclaves qui non seulement étaient des étrangers, physiquement et par leur milieu, mais également les produits d'un système philosophique totalement différent[48]. ». Ainsi, lorsque les colons confisquent les instruments de musique et interdisent « les manifestations matérielles de la culture africaine [49]», la musique et la danse prennent une nouvelle ampleur dans la culture des esclaves africains qui reproduisent les chants de travail venus d'Afrique. Les *work songs*, qui ne sont plus des chants africains ne sont pas l'œuvre des premiers esclaves mais celle des générations ultérieures.

Le processus d'acculturation semble ne pouvoir commencer qu'avec les esclaves nés sur le sol américain. En effet, ces esclaves ne connaissent pas l'Afrique :

---

[45]LeRoi JONES, *Le Peuple du blues* (1963), trad.fr. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 2010, p.17.
[46]*Ibid.*,p.20.
[47]*Ibid.*, p.15.
[48]*Ibid.*, p.26.
[49]*Ibid.*, p.37.

> Les premiers d'entre eux [esclaves nés en Amérique] n'ont connu l'Afrique qu'à travers les histoires, contes, devinettes et chansons de leurs aînés. Mais les enfants étaient souvent séparés de leurs parents et leurs mères n'étaient jamais certaines de les revoir une fois qu'ils étaient sevrés. […] Ils durent eux-aussi apprendre ce qu'était l'esclavage, mais il n'y avait pas chez eux des siècles de culture à désapprendre, ou des vieilles habitudes à détruire. Ils ne connaissaient que la condition maudite dans laquelle ils étaient nés[50].

Une proximité se crée alors entre les esclaves et les maîtres et tout particulièrement aux Etats-Unis en raison de la petite taille des exploitations. Dans la mesure où l'esclave né dans le Nouveau Monde ne sait pas à quoi ressemble l'Afrique et n'a aucun espoir d'y retourner un jour, il adopte peu à peu les mœurs et les attitudes des Blancs. Il s'adapte. Cette adaptabilité culturelle est remarquée par Christian Béthune lorsqu'il écrit :

> Si l'on peut donc dégager un trait originaire de la culture afro-américaine, c'est bien son aptitude peu commune à s'approprier rapidement une multitude de fragments adventices, à les réagencer et à les faire fonctionner de manière pertinente – même une fois détachés de leur contexte initial – en les confrontant à d'autres ingrédients qu'ils n'étaient pas initialement destinés à côtoyer.[51]

On ne peut pas parler d'une adoption de la culture occidentale des esclaves. Il faut plutôt parler d'une traduction africaine d'éléments culturels américains dont la langue semble donner un bel exemple : les esclaves nés aux Etats-Unis apprennent l'anglais et forment peu à peu un *parler-noir* c'est-à-dire une façon de construire les phrases et une prononciation qui n'a rien d'occidental mais que les maîtres peuvent comprendre sans difficulté. Ce n'est plus une langue africaine, ce n'est pas un anglais occidental, c'est une langue métissée qui sert de support communicationnel et qui rend compte de l'acculturation progressive des esclaves. Il en va exactement de même pour ce qui est du passage des chants de travail africains aux *work songs*. LeRoi Jones peut alors écrire : « Et finalement, quand un homme a levé la tête dans quelque champ anonyme pour crier : " Oh, j'en ai maah d'cette mé'asse. Oh oui, c'que j'en ai maah d'cette mé'asse", on peut être sûr qu'il était américain[52]. ». Jones écrit *américain* dans le sens d'*afro-américain*.

On voit clairement avec cette analyse que si l'Afrique est présente comme héritage, la culture occidentale devient fertile lorsque les esclaves s'en emparent. Il nous faut

[50] *Ibid.*,p.33.
[51] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident*, *op.cit.* p.32.
[52] L. JONES, *Le Peuple du blues*, *op.cit.* p.16.

maintenant remarquer, dans le cadre musical pré-jazzistique les éléments qui font dire à Jones que le jazz « contiendrait en lui les traits fondamentaux de la citoyenneté et de l'individualisme propre à la modernité politique [53]».

La musique des afro-américains, le sang paternel

Si l'on en croit cette hypothèse, sous quelle forme retrouve-t-on l'individualisme et la citoyenneté dans la culture musicale des esclaves noirs ? La tradition musicale africaine est toute entière tournée vers le collectif : même les chants solitaires des plantations, *les field hollers*, se définissent par un rapport toujours présent de l'individu à la communauté. En effet, ces chants – qui sont pour certains auteurs assimilables à des cris – disent à la fois la position d'un travailleur isolé, c'est-à-dire sa localisation par rapport au reste du groupe et à la fois un quelconque besoin. Dans tous les cas, l'individu isolé ne revendique jamais son individualité ou son indépendance. Son identité est entièrement déterminée par la place qu'il occupe dans la communauté en tant que membre du groupe. Dès lors, on observe remarquablement bien comment, à partir de cette conception de la musique qui est toute entière liée à la vie du groupe, l'individualisme qui vaut dans la culture occidentale s'immisce progressivement. Cette introduction progressive de l'individualisme en musique se lit dans le passage de la musique des plantations au blues et dans le passage des *Spirituals* aux *Gospels*. C'est aussi à la même époque que les spectacles des *minstrels* influencent une nouvelle façon de jouer du piano : le *ragtime*, une transposition occidentale de la musique des *minstrels.* Dans tous les domaines musicaux (vie quotidienne, vie religieuse et divertissement), la musique des anciens esclaves incorpore l'individualisme occidental ou les techniques de composition européenne en ce qui concerne le *ragtime*. Mais avant de détailler ces passages, il est important de considérer le nouveau contexte social dans lequel le *blues*, les *gospels* et les *ragtime*s voient le jour : celui de la ségrégation.

L'abolition de l'esclavage est votée le 31 janvier 1865 et les populations noires sont libres : « La communauté noire […] découvre la liberté et la propriété dans une totale absence de droits civiques et dans un complet dénuement économique[54]. ». La guerre de

[53]D.SMADJA, « Variations sur le jazz et la politique » in *Raisons politiques*, *op.cit.* p.183.
[54] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états*, *op.cit.* p.22.

sécession a laissé le pays dans un contexte économique difficile et l'exode rural des populations noires en quête de travail ne fait qu'accroître le chômage dans les villes. Les lois Jim Crow (1877) imposant une ségrégation stricte sont le symbole du racisme ambiant. Dans ce contexte d'urbanisation, les musiques se rencontrent et évoluent.

1. Des plantations au blues

L'abolition de l'esclavage et le contexte économique de l'époque plongent les esclaves affranchis dans une grande misère : le chômage est très élevé et l'errance devient le mode de vie de beaucoup. Bergerot écrit alors que le *blues* est une « expression individuelle et intime à leur déprime collective[55] ». Le mot *blues* est directement issu de l'expression anglaise « *the bluedevils* [56]» qui signifie avoir le cafard. Le blues est alors certes un genre musical, mais c'est aussi et surtout un état d'esprit caractéristique d'une époque et d'une population spécifique[57]: celle des Noirs américains récemment affranchis, qui traversent le continent américain en quête de travail avec quelques affaires et leur guitare (instrument caractéristique), en chantant tristement la rudesse de la vie. En ce sens, le *blues* n'est pas tellement éloigné des *field hollers* qui chantaient la peine et l'isolement. Le rapport aux *work songs,* bien que moins direct que celui aux *field hollers,* existe bel et bien lorsque l'on considère la forme appel-réponse : le musicien chante et instaure un duo avec son instrument. Nous nous attarderons plus tard sur la forme musicale du *blues*. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est l'idée d'une évolution des chants des plantations au *blues* : il n'y a pas de saut entre les deux. Il est alors impossible de considérer le *blues* comme un descendant des *field hollers* sans le considérer aussi comme le descendant des *work songs* : le *blues* est issu de la musique des plantations (qui comprend à la fois *field hollers* et *work*

[55]*Ibid.,* p.25.
[56] En français, « les diables bleus ».
[57] Gilles DELEUZE parle de la beauté de la complainte qui est directement liée à l'absence de statut social : « C'est quoi l'élégie ? Moi je crois que c'est l'expression de celui qui n'a plus, temporairement ou pas, qui n'a plus de statut social. […] C'est sublime la plainte ! La plainte populaire, la complainte, la complainte de l'assassin, la complainte qui est chantée par le peuple. Je dis, c'est des exclus sociaux qui sont en situation de plainte […] Un esclave tout court, il a encore un statut si malheureux qui soit. Il peut être très malheureux, il peut être battu, tout ce qu'on veut, il a quand même un statut social. Quand il est affranchi, y'a des périodes où il n'y a pas de statut social pour l'esclave affranchi. Il est hors de tout. Ça a dû être un peu comme ça la libération des Noirs en Amérique, avec l'abolition de l'esclavage. Quand il y a abolition de l'esclavage, […] on n'a pas encore prévu de statut : ils se trouvent exclus. Ce qu'on interprète bêtement en disant "Vous voyez ils reviennent ! Ils reviennent comme esclaves" mais ils n'ont aucun statut, ils sont exclus de toute communauté. Alors à ce moment-là naît la grande plainte. Mais ce n'est pas la douleur qu'ils ont, c'est une espèce de chant, c'est pour ça que c'est une source poétique […] » *Abécédaire*, réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 1988, Lettre J.

songs). Il est important de le noter dans la mesure où les rapports de l'individu à la communauté paraissent intrinsèquement liés à cette musique : les *work songs* ne sont pas des chants lyriques ; il s'agit bien de partager la rudesse de la vie pour se donner de la force. Les *field hollers* ne sont pas plus lyriques que les *work songs* : le chant d'un travailleur isolé dit une présence (le travailleur isolé dans le champ signifie sa présence aux autres). Dans les deux cas, les chants des plantations ont pour but de rassembler. Héritière d'une telle tradition, la musique *blues* contient en elle ce rapport à l'ensemble de la population noire qui n'est plus en esclavage mais dont les conditions de vie sont toujours aussi rudes. Ce sont les modalités de ce rapport qui ont désormais changé.

Le caractère individualiste est peu à peu intégré dans la musique et donne la particularité au *blues*. Le *bluesman* est un solitaire ; la solidarité qui pouvait encore exister dans les plantations a disparu. Certes, le *bluesman* chante la misère de la population noire américaine considérée comme une communauté (« Les déboires et le chagrin de l'individu sont perçus comme représentant le lot commun du genre humain et du Noir américain en particulier[58] »), mais cette misère, en plus d'être économique, est désormais sociale. Musicalement, derrière le son de sa guitare, ce sont les voix de la misère noire que l'on entend, de la même manière que dans les plantations, le groupe répondait au meneur et pourtant, le groupe n'est plus là et le musicien s'individualise. Dans l'errance, l'instrument se substitue au groupe de travailleurs, mais il ne s'agit là que d'une substitution qui permet d'oublier un temps que la communauté n'est plus là et que l'identité du bluesman ne peut se définir qu'individuellement. Si le blues chante l'*isolement*, au même titre que les *field hollers*, et si l'isolement ne se définit jamais autrement que dans un rapport à la communauté, dans le passage des *field hollers* au *blues*, le Noir américain passe d'une conception de l'identité comme membre d'un collectif à une identité comme individu. Ainsi dans le *blues*, la communauté n'est pas absente – c'est même un point de référence – mais le positionnement du musicien par rapport à elle est profondément transformé.

Qu'en est-il de l'évolution de la forme musicale, des chants dans les plantations jusqu'au *blues* ? Les disparités régionales qui existaient à l'époque de l'esclavage et peu après son abolition se nivelèrent peu à peu quand les mouvements migratoires prirent de l'ampleur. Les *bluesmen* sont des voyageurs, ils se rencontrent, s'écoutent, et la forme musicale propre à la musique blues finit par se fixer. Elle fonctionne sur douze mesures de

---

[58] R. SPRINGER, *Fonctions sociales du blues, op.cit.,* p.17.

quatre temps : les quatre premières mesures relèvent de l'accord de tonique, c'est-à-dire du premier degré de la gamme (en tonalité de Do majeur, les quatre premiers accords sont des accords de do, ou plus librementdes accords équivalents comme les accords du troisième et sixième degré) ; les mesures cinq et six amènent un déséquilibre avec l'accord de sous-dominante, l'accord du quatrième degré ; un déséquilibre qui est résolu par le retour à la tonique dans les mesures six et sept ; la conclusion du cycle s'opère par les quatre dernières mesures dans lesquelles l'enchainement des degrés cinq, quatre, et premier est devenu caractéristique du *blues*. Cette forme s'appuie sur la *gamme blues*, une gamme construite sur la gamme pentatonique mineure (de type : la – do – ré – mi – sol) dans laquelle la septième mineure (dans notre exemple le sol) acquiert un nouveau statut et donne naissance à l'utilisation fréquente des accords de septième. L'utilisation de ces accords fait peu à peu entrer les *bluenotes* dans la gamme qui intègre désormais des dissonances. Pour donner un exemple, la gamme blues de do est la suivante : do – mi b – mi – fa – sol b – sol – si b – si. Le triton (ou quinte diminuée) qui fut longtemps interdit par l'Eglise, entre ici dans une gamme (mi – si b). On entend particulièrement bien la forme *blues* dans *Ramblin' on mymind*de Robert Johnson (1911- 1938). Si l'on se reporte à l'analyse de Franck Bergerot[59], la structure de ce blues est la suivante[60] :

Introduction (0 :00 – 0 :17)

A (0 :18 – 0 :31): mesures 1 à 4

A' (0 :32 – 0 :43) : mesures 5 à 8

B (0 :44 – 0 :54) : mesures 9 à 12

On parle de A' et non de A pour des raisons harmoniques : A procède d'un enchainement harmonique des degrés I, IV, I, I, chaque degré correspondant à une mesure quant A' procède d'un enchainement des degrés IV, IV, I, I. Le *bluestourne* alors sur douze mesure : *Rambling on mymind* n'est pas constitué de douze mesures, il est structuré par un cycle de douze mesures.

2. Des Spirituals au Gospel.

[59] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états, op.cit.* p.30.
[60] Les minutes sont données selon la version suivante : http://www.youtube.com/watch?v=CRnzBm1wNFo, page consultée le 5/02/2013.

Après l'abolition de l'esclavage, la population noire, plongée dans une précarité que nous avons déjà évoquée, fréquente toujours les Eglises. Et Bergerot nous dit que « les populations déshéritées du Sud aspirent à une liturgie toujours plus spontanée [61]» en mettant en application « le conseil de David dans le psaume 150 : "Louez Dieu avec sonneries de cor, harpe et cithare, tambours et danse, cordes et flûtes, cymbales sonnantes et triomphantes"[62]. ». La forme traditionnelle du *lining out* s'assouplit davantage encore avec l'introduction d'instruments de musique pendant les offices. Les paroles des hymnes sont désormais teintées du nouveau quotidien des noirs américains. C'est à la fois l'assouplissement de la forme du chant et l'introduction de nouveaux éléments au cœur des textes qui fait évoluer le spiritual au gospel. Joachim-Ernst Berendt écrit dans *Le Grand livre du jazz* : « Le gospel est la forme moderne du spiritual, le chant religieux des Noirs – plus vital, plus swing […][63] ». La vitalité et le *swing* dont parle Berendt correspondent en fait rythmiquement à l'accentuation des temps deux et quatre (on parle de mesures à quatre temps), appelés aussi *afterbeat*, corporellement à des « prêches exaltés [64]» et vocalement à des interprétations individuelles toujours plus libres. On ne parle pas encore ici d'improvisation mais la manière dont les chants sont appréhendés durant les offices religieux permet déjà, selon Berendt, d'imaginer ce que sera l'improvisation jazzistique.

3. Des *minstrels* au piano *Ragtime*

L'apparition des troupes de *minstrels*noirs introduit dans le monde du divertissement – en plus d'une satire en direction des Blancs – une façon de danser qui libère peu à peu les codes bourgeois des danses de salons comme la valse ou la marche : cette façon de danser est le *cake-walk*, une danse issue des plantations. Cette introduction est des plus importantes dans la mesure où elle fait entrer les rythmes syncopés dans la tradition des danses occidentales. Il s'agit bien d'un métissage, d'une interprétation afro-américaine des danses occidentales. Les danses de l'époque des *minstrels*consistent en fait en une danse de salon telle qu'elle était alors pratiquée par les Blancs à laquelle on ajoute

[61] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états, op.cit.,* p.24.
[62] *Id.*
[63] J-E.BERENDT, *Le Grand livre du jazz, op.cit.* p.192.
[64] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états, op.cit.,* p.24.

la syncope[65]. Dans les plantations, les *cake-walk* étaient organisés par les maîtres qui promettaient une part de gâteau aux meilleurs danseurs.

Le *ragtime* correspond donc selon Bergerot, à la « transposition pianistique de cake-walk par les pianistes noirs formés sur le piano des maîtres ou sur le piano familial[66] ». Il s'agit pour les pianistes noirs de transcrire, c'est-à-dire de *composer* selon les règles occidentales de la composition, une œuvre musicale qui comprenne en même temps tous les éléments de la musique de *cake-walk*. Les *ragtimes* sont alors une savante combinaison des techniques pianistiques et des formes stylistiques occidentales avec une rythmique caractéristique de la musique afro-américaine. En effet, Berendt écrit : « Il [le ragtime] peut respecter la forme trio du menuet classique ou comprendre une succession de plusieurs strophes musicales agencées à la manière d'une valse de Strauss.[67] » et un peu plus loin : « On y trouve tous les éléments relatifs à cette période [xix^{e} siècle] – de Chopin, et surtout de List, aux marches et aux polkas – *refondus* [nous soulignons] dans la conception rythmique et le mode de jeu dynamique des Noirs[68]. ». L'exemple le plus connu du ragtime est sans aucun doute *Maple LeafRag*de Scott Joplin.

Plus précisément, quels sont les éléments caractéristiques du piano *ragtime* ? Le tout premier élément concerne la basse, c'est-à-dire la main gauche du pianiste. Le *ragtime* peuts'appuyer sur une *walking-bass* ou alors sur le principe de la basse alternée. La première technique consiste à construire une ligne mélodique permettant d'anticiper les changements harmoniques. La main gauche joue alors une note par temps, ni plus ni moins. La *walking-bass* marque le tempo, accentue les temps faibles (deux et quatre) en s'appuyant sur les degrés appropriés et deviendra caractéristique du jeu de la contrebasse de jazz. La seconde technique n'est en fait qu'une sorte de dédoublement de la *walking-bass* puisqu'elle consiste à décomposer l'accord en (1) la note fondamentale (le do sur un accord de do) et (2) le reste de l'accord, plaqué (mi- sol- sib par exemple, toujours sur un accord de do). La main droite du pianiste de ragtime intègre les syncopes dans une composition virtuose issue de la musique occidentale.

---

[65] « Cet effet qui consiste à décaler l'attaque des notes par rapport aux appuis rythmiques est ce que l'on appelle la syncope » F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états*, *op.cit.*, p.33. Voir aussi notre analyse du swing « zoom : du tempo à la mesure ».
[66] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états*, *op.cit.*, p.31.
[67] J-E.BERENDT, *Le Grand livre du jazz*, *op.cit.* p.14.
[68] *Id.*

La forme globale du morceau de *ragtime* est généralement celle de quatre mouvements de seize mesures agencées différemment selon les compositeurs. Patrick Villanueva écrit que, si le *ragtime* n'est pas encore du jazz, la forme du *ragtime*, c'est-à-dire l'agencement des idées musicales dans la totalité du morceau, a été récupérée par « la préhistoire du jazz [69]» :

> Mais à la question de savoir si le ragtime est du jazz, la réponse est plutôt non. Il y manque l'élément essentiel qu'est le swing. Mais, par ses structures, ses mélodies syncopées, son utilisation de l'harmonie dans l'élaboration mélodique, il sera le terrain favorable à l'éclosion du jazz : on pourrait parler de préhistoire du jazz.[70]

La forme privilégiée des ragtimes est celle qui comprend trois parties de seize mesures précédées parfois d'une courte introduction. *Grace and Beauty* de James Scott[71] est un bel exemple de la forme traditionnelle des *ragtimes* : le morceau se compose d'une introduction de quatre mesures ; d'une première partie A de seize mesures et d'une deuxième B en seize mesures également. Les parties A et B sont toutes deux en *la*bémol. Elles s'agencent comme suit : Introduction ; A, A, B, B, A. Le retour à la première partie précède un interlude de quatre mesures, interlude qui permet de moduler dans la tonalité de *ré* bémol, une tonalité qui vaudra pour les troisième et quatrième parties C et D, toujours longues de seize mesures. La structure globale de *Grace and Beauty* est la suivante [72]:

Introduction *la* bémol (0 :00 – 0 :05)

A (0 :06 – 0 :25), A (0 :26 – 0 :46) *la* bémol

B (0 :47 – 1 :05), B (1 :06 – 1 :27) *la* bémol

A (1 :28 – 1 :47) *la* bémol

Interlude (1 :48 – 1 :52)modulation en *ré* bémol

C (1 :53 – 2 :12), C (2 :13 – 2 :33) *ré* bémol

D (2 :34 – 2 :53), D (2 :54 – 3 :14) *ré* bémol

---

[69]VILLANUEVA Patrick, « Le jazz », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003, p.723.
[70]*Id.*
[71]*Cf.* la partition en annexe 1.
[72] Les minutes sont données sur la base de l'interprétation suivante : page consultée le 12/02/2013, http://www.youtube.com/watch?v=ONJ35Mnbmlc.

On retrouve le même agencement dans *Cascades* de Scott Joplin. Toutefois, comme le dit Bergerot, « ce schéma connaît des variantes[73] ». Le *ragtime* le plus connu, *Maple LeafRag* du même Scott Joplin, se structure de la même manière que ci-dessus mais ne comprend ni introduction ni prélude.

Il nous faut préciser que les différentes évolutions que nous venons de décrire ici ne sont pas toujours synonymes d'une disparition des styles originaux. Il s'agit de mettre en lumière la parenté des styles sans pour autant construire une histoire de la musique qui élimine les éléments anciens au profit des nouveaux. Si les *work songs* et les *field hollers* disparaissent avec l'abolition de l'esclavage et donc avec la disparition des conditions sociales nécessaires à la production de tels chants, les *spirituals* et les troupes de *minstrels* ne s'éteignent pas avec la naissance du *gospel* et du *ragtime.* La souplesse d'une délimitation des styles est de mise, comme dans toute conception d'une histoire de la musique en tant que description de phénomènes qui sont dissouts aussi bien dans le temps que dans l'espace. Voilà qui explique aussi pourquoi nous ne pouvons caractériser les musiques décrites uniquement par leur inscription dans une époque, et non par une date de naissance et une date de disparition. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien plutôt de voir comment la culture afro-américaine voit le jour en incorporant certains éléments de la culture occidentale et en revendiquant d'autres éléments directement issus d'une tradition africaine. « Sans parler de ce qu'il est convenu d'appeler l'"assimilation" complète, qui *reste* à mon avis, un concept plus imaginaire que réel, […] les Africains, au contact des Européens […] sont arrivés à une adaptation et à une intégration culturelles[74]. ».

Une parentalité partagée, l'enfantement du jazz

Après avoir mis à jour ce que nous avons appelé l'héritage africain et l'acculturation progressive, tant des afro-américains que des euro-américains, il nous faut considérer la naissance du jazz comme l'avènement d'une forme musicale spécifiquement américaine en ce qu'elle incarne cette culture métissée qu'est la culture américaine. Pour la première fois, Blancs et Noirs donnent une forme esthétique à la *forme de vie* (au sens

[73] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états, op.cit.*, p.34.
[74] L. JONES, *Le Peuple du blues, op.cit.*, p.28-29.

wittgensteinien[75]) qu'ils ont façonnée en se côtoyant. Or, que le jazz soit enfanté, dans une large mesure, par la population noire et non par la population blanche, ne remet pas en cause l'idée d'une parentalité partagée : qu'une mère enfante ne supprime pas la parentalité paternelle. Notons cependant que l'idée d'une forme de vie commune ne signifie pas que les relations entre les Noirs et les Blancs sont pacifiées, ni que les populations noires vivent de la même façon que les populations blanches, ni même que Noirs et Blancs vivent ensemble (nous avons vu avec le *blues* que l'esclave affranchi n'a plus aucune place dans la société). L'idée d'une forme de vie commune dit bien plutôt l'ensemble grandissant de repères et d'outils culturels communs dont se servent les Blancs comme les Noirs pour lire leur monde et lui donner du sens. Les références communes sont de plus en plus nombreuses et peu à peu s'est mis en place un socle culturel commun à partir duquel les deux communautés peuvent communiquer. On aurait pu aussi parler d'une *forme symbolique* à la manière de Cassirer, mais il semble que la forme de vie dise mieux l'intime connexion du jazz avec la vie culturelle de la société, dise mieux l'ancrage de cette musique dans le bricolage d'une culture hybride. Il nous faut à présent considérer la naissance du jazz à La Nouvelle-Orléans et comprendre pourquoi La Nouvelle-Orléans fut le théâtre du jazz naissant. Quelles conditions particulières firent la singularité de cette ville du Sud ? Quel contexte a permis au jazz d'éclore ?

La Nouvelle-Orléans, berceau du jazz

L'émulation qui existait à la Nouvelle-Orléans permit à certains musiciens de devenir des figures incontournables du jazz. Le documentaire de Ken Burns « Jazz : The History [76]» met notamment l'accent sur le cornettiste Buddy Bolden, certainement le premier musicien à jouer les airs militaires européens en accentuant les temps faibles et en instaurant au sein de son orchestre l'idée d'une négociation en musique[77] : Buddy Bolden mène son orchestre en permettant à tous les musiciens de s'exprimer comme ils le veulent, s'ils respectent les modalités de la musique de Bolden, c'est-à-dire, de manière concise, sa

[75] Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques* (1945), trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1990 : §241 «Ainsi vous dites que la conformité des vues humaines décide de ce qui est vrai et de ce qui est faux? Est vrai et faux ce que les hommes disent l'être; et ils ne s'accordent pas dans le langage qu'ils emploient. Ce n'est pas une conformité d'opinion, mais de forme de vie.» p.309.

[76]Ken BURNS, *Jazz: The History*, Florentine films, 2000.

[77] Nous y reviendrons dans le chapitre suivant : « Une musique américaine ».

façon de penser le temps. Ken Burns conclut en disant que Buddy Bolden a mené le premier Jazzband de l'histoire. Sans entrer dans la polémique de celui qui fût *le premier* à jouer du jazz, il est intéressant de remarquer que, géographiquement, la naissance du jazz est consensuelle. En effet, dans le quartier de *Storyville*, jouent aussi bien l'orchestre de Buddy Bolden que le piano de Jelly Roll Morton, un créole ayant reçu une éducation musicale européenne – mais qui se confronte au monde de la nuit et de la prostitution en jouant pour les prostituées de *Storyville* – ou la trompette de Nick La Rocca :

> Dès ses plus anciennes origines historiques, le jazz – au moins dès la Nouvelle-Orléans – aura impliqué des Noirs et des Blancs. Et il n'y aurait pas grand sens à vouloir déterminer si, par exemple, le premier musicien de jazz fut le trompettiste noir Buddy Bolden (1877- 1931) ou le batteur et saxophoniste blanc Jack « Papa » Laine (1873- 1966), ni si l'on doit décerner la palme bien fallacieuse « d'inventeur du jazz » au trompettiste blanc « Nick » La Rocca (1889-1961) ou au pianiste créole Ferdinand Lamothe – *alias* « Jelly Roll » Morton (1890- 1941) – , qui ont tous les deux revendiqué la paternité exclusive de cette musique.[78]

On voit ici avec Christian Béthune que la localisation de la naissance du jazz ne fait pas débat : tous les musiciens que cite Béthune et qui revendiquent la paternité du jazz sont des musiciens de La Nouvelle-Orléans. La question est donc de savoir pourquoi le jazz naît dans cette ville et non ailleurs ? Mieux encore, est-ce que le jazz aurait pu naître ailleurs ou était-il nécessaire qu'il voie le jour à *Storyville*, le quartier orléanais des prostituées ? Nous devons comprendre la situation sociale particulière du quartier de *Storyville* pour essayer de rapprocher la façon dont on vit à *Storyville* et la façon dont on y joue de la musique.

La Nouvelle-Orléans est avant tout la terre d'accueil d'immigrés. Français, Espagnols, Anglais, Italiens, Allemands et même Slaves constituaient la population néo-orléanaise. Cette culture cosmopolite est alors très particulière et déterminante pour l'émergence du jazz. Avant 1894, si les lois ségrégationnistes sont en vigueur à la Nouvelle-Orléans, leur application relativement souple permet aux communautés noire et blanche de se rencontrer, plus encore qu'ailleurs. Le symptôme le plus révélateur à cet égard est certainement la formation d'une véritable communauté de créoles [79]issus de

[78] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident, op.cit.* p.100.
[79] Terme qui désigne originairement les colons blancs venus de France ou d'Espagne.

relations extra-conjugales – *miscegenation*[80]–, le plus souvent des hommes blancs avec les femmes noires. Les créoles vivent alors dans le centre-ville avec les blancs. Ils deviendront le trait d'union entre les populations noires qui vivent en périphérie et les populations blanches qui peuplent les vieux quartiers. En effet, si la culture américaine se forge dès les premiers contacts entre les esclaves et leurs maîtres, la forme de vie dont nous parlions ne s'incarne pas encore dans un vivre-ensemble. Le découpage urbain est strict : les anciens esclaves peuplent les faubourgs, les Blancs et les Créoles habitent le centre-ville. Les Créoles sont métissés mais il ne s'agit pas uniquement d'un métissage de couleur ; il s'agit aussi d'un métissage culturel : ils bénéficient souvent d'une éducation occidentale et plus particulièrement, pour ce qui nous intéresse, d'une éducation musicale relevant de la culture européenne. Avant 1894, ils adoptent les mœurs et attitudes des Blancs en critiquant les attitudes rustres de leurs concitoyens plus foncés.

A La Nouvelle-Orléans, la musique se joue aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur et bientôt se forment des *brass bands*, c'est-à-dire des ensembles de cuivres qui jouent pour diverses occasions (enterrement, carnaval, mariage) et qui peuvent également être mobiles (*Wagon band*). Nous parlions de traits d'union pour qualifier les Créoles de La Nouvelle-Orléans : cette idée se vérifie au sein de la vie musicale orléanaise puisque les Créoles adoptent la musique française (quadrilles, menuets, marches militaires) et sont des acteurs majeurs de sa diffusion dans la rue via la formation des fanfares. Si les fanfares de Créoles déambulent dans le centre-ville et que les fanfares noires restent dans les quartiers périphériques, des rencontres impromptues sont l'occasion de se défier, d'évaluer le niveau de virtuosité des adversaires mais aussi, et peut-être le plus important pour nous, l'occasion d'assimiler des façons de jouer, des techniques, et des sonorités que les musiciens peuvent reproduire par la suite. « Grâce au succès des fanfares, les Noirs apprirent à jouer avec une virtuosité plus ou moins grande des cuivres européens : trompettes, trombones et tubas. [81]». La rencontre de deux troupes pouvait alors donner lieu à de véritables joutes musicales, preuve de la rivalité qui pouvait exister entre la spontanéité des musiciens noirs, et la virtuosité des créoles.

Les Noirs récemment affranchis rencontrent donc la musique française dans la rue et mieux, ils se *confrontent* à elle. Nous retrouvons ici Joachim Ernst Berendt qui

[80] « Le néologisme "miscegenation", forgé pour qualifier les unions entre partenaires de races différentes, apparaît pour la première fois à la fin de l'année 1863 dans le titre d'un pamphlet raciste de 72 pages, violemment antirépublicain. » C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident*, *op.cit.*, p.96.
[81] L. JONES, *Le Peuple du blues, op.cit.* p.118.

dénombre quatre facteurs qui concourent à la naissance du jazz à La Nouvelle-Orléans[82]. Le premier est « la vieille culture urbaine franco-espagnole » ; la seconde, comme nous venons de le voir, est la confrontation des Noirs et des Créoles ; la troisième est « la vie musicale intense de la ville » permise, non seulement par le climat doux de La Nouvelle-Orléans mais aussi par l'existence de véritables quartiers dans lesquels la musique est reine et véhiculée par les fanfares dont nous venons de parler ; ce qui nous mène au dernier facteur, le cœur de la vie musicale de la Nouvelle-Orléans, le quartier de Storyville (quartier des prostituées) qui combine tous les facteurs.

Après 1894, la ségrégation s'intensifie et les créoles sont chassés du centre-ville pour rejoindre les quartiers noirs. Le trait d'union est désormais intelligible : les Créoles qui ont vécu au contact des blancs, côtoient la culture noire. Bergerot décrit :

> D'un côté le savoir-faire de musiciens créoles bons lecteurs, accoutumés aux raffinements harmoniques et orchestraux de la musique européenne, au répertoire des salles de concert et des danses de salon, fort jaloux de leur teint clair, de leur éducation à la française et de leurs bonnes manières. De l'autre, le panafricanisme polyrythmique américain, les traditions religieuses […], le blues naissant, encore nourri du répertoire de l'esclavage, les inflexions des *bluenotes*, le sens de l'initiative individuelle au sein du collectif, la participation du corps etc.[83]

Le départ des Créoles des quartiers blancs marque la dissolution de leurs fanfares : les fanfares des faubourgs prennent alors une nouvelle importance dans le milieu musical orléanais et des ensembles comme celui de Buddy Bolden s'octroient des libertés grandissantes quant aux sonorités, au timbre et à l'exécution des marches qu'ils jouent. Certains créoles, chassés des activités sociales et musicales des Blancs, se tournent vers la musique de leurs nouveaux voisins et apprennent à jouer selon une tradition maternelle qu'ils n'avaient jamais voulue connaître. L'intelligibilité du trait d'union ne peut pas être plus significative que dans le domaine musical : la tradition musicale occidentale fait son apparition dans les faubourgs de La Nouvelle Orléans et en particulier dans le quartier de Storyville en la personne du créole, « demi-frère » des populations noires ce qui permet aux musiciens noirs d'entretenir non plus un rapport de *confrontation* avec la musique européenne mais cette fois-ci un rapport de *complicité*. Il ne s'agit plus d'assimiler la tradition européenne en se cachant derrière une forme de défi, il s'agit d'évoluer ensemble,

---

[82] J-E.BERENDT, *Le Grand livre du jazz, op.cit.* p.18-19.
[83] F. BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états, op.cit.,* p.37.

musiciens créoles et musiciens noirs jouant ensemble, s'écoutant et s'influençant mutuellement.

Les changements sociaux, traduits par des mouvements géographiques, qui ont touché la population créole font la particularité de La Nouvelle Orléans et vérifient encore un peu plus la thèse selon laquelle le jazz naît d'une mère africaine et d'un père européen. Si les liens entre les traditions africaines et les traditions occidentales se sont noués peu à peu depuis les premières heures de l'esclavage, ces liens n'ont jamais été aussi forts que lorsqu'ils ont été incarnés par toute une population issue de la *miscegenation*. Plus précisément, ces liens n'ont jamais été aussi forts que lorsque les créoles, s'étant engouffrés dans la voie de l'assimilation culturelle occidentale, doivent, à cause des lois ségrégationnistes de 1894, renoncer à l'assimilation et rejoindre leurs demi-frères noirs sur la voie de l'adaptation culturelle. Avec ce retournement, les créoles apportent l'ensemble des codes, attitudes, sonorités et techniques occidentaux qui seront retravaillés, digérés puis adaptés à une culture afro-américaine toujours en construction.

Ainsi, la mise en forme de cette nouvelle musique qu'est le jazz a été permise par des circonstances sociologiques et géographiques réunies à La Nouvelle-Orléans. Les études historiques parlent beaucoup du quartier de Storyville dans la mesure où c'est bel et bien dans ce quartier que se jouait la musique issue de la cohabitation des Noirs et des créoles dans les faubourgs. Storyville est le devant de la scène du jazz, l'espace de jeu du jazz, mais ce n'est en aucun cas l'unique lieu où le jazz se met en forme. Storyville est en fait pour La Nouvelle-Orléans ce que La Nouvelle-Orléans est pour le reste des Etats-Unis :

> Quoiqu'on ne puisse vraiment considérer La Nouvelle-Orléans comme la « ville natale » du jazz, on a fait tant de recherches sur la musique noire dans cette ville, au début du xxe siècle, que c'est tout de même là qu'on peut le mieux déterminer les phénomènes sociaux et culturels qui menèrent à sa création.[84]

En effet, il semble pertinent de considérer La Nouvelle-Orléans comme la scène de théâtre sur laquelle éclot pour la première fois la musique de jazz, et dont les coulisses s'étendent sur tout le continent américain, plutôt que de faire de cette ville le lieu à la fois de gestation et de naissance du jazz. La Nouvelle-Orléans étant la ville qui réunissait tous

[84] L. JONES, *Le Peuple du blues, op.cit.* p.113.

les acteurs nécessaires au spectacle, c'est sur elle que se sont braqués tous les projecteurs. Il est important de comprendre ça pour bien saisir la phrase du documentaire de Ken Burns : « [Le jazz] est *la* musique des Etats-Unis, né de négociations entre des millions d'américains : entre les propriétaires et ceux qui ne possèdent rien, entre les gens heureux et les gens tristes, la campagne et la ville, entre les Blancs et les Noirs, les hommes et les femmes, entre la vieille Afrique et la vieille Europe. [85]»

« Le jazz est la musique des Etats-Unis [86]»

La thèse généalogique que nous avons défendue tout au long de ce chapitre consiste à dire que la musique de jazz n'est ni une musique africaine, ni une musique noire ; qu'elle n'est pas plus le fait esthétique des noirs-américains que des blancs-américains, et enfin, qu'elle n'est pas *la* musique de La Nouvelle-Orléans mais bien la musique des États-Unis. Ayant donné tous les éléments historiques et sociologiques qui nous paraissaient importants, il nous faut désormais préciser cette thèse en revenant précisément sur les points énumérés.

L'affirmation qui pose certainement le moins de problème est celle qui consiste à dire que la musique de jazz n'est pas une musique africaine. Pourquoi ? Tout d'abord parce qu'un large consensus semble régner sur cette question dans les histoires du jazz aujourd'hui. Il est toutefois intéressant de noter que, sur cette question, les discours ont évolué. Peut-être qu'il fallait du temps pour que les esthéticiens et historiens de l'art occidentaux ne considèrent plus l'Autre culturel comme un tout indifférencié. En effet, le jazz ayant des origines africaines, il était aisé, pour un européen – que « l'idée que la pensée occidentale pourrait être *exotique*, si on la regardait d'un autre point de vue [87]» n'a jamais effleurée – de rabattre ce qu'il ne connaît pas, ce qui n'entre pas dans ses concepts esthétiques, dans des termes généraux et très mal définis comme celui de *musique africaine*. En 1925, dans *Paris-Midi,* André Schaeffner demandait à quelques personnalités du milieu musical, leur opinion sur le jazz dont voici certains extraits :

[85] K. BURNS, *Jazz: The History*, *op.cit.* Part 1, *Gumbo*, 00 :02 :11 – 00 :02 :36.
[86] *Id.*
[87] L. JONES, Le Peuple du blues, op.cit., p.27.

> E.C. Grassi, compositeur et théoricien : « […] A propos de cet art exotique, j'évoquerai, pour me faire mieux comprendre, un autre art, également exotique, dont l'existence séculaire lui assure le bénéfice d'une longue expérience. Les dessins que je vous envoie sont des reproductions de deux photographies du singe Hanuman, personnage héroï-comique des ballets cambodgiens et siamois. […] »[88.]
>
> Jacques Heugel, éditeur de musique et homme de lettres : « […] Toujours demander aux exotiques de nouvelles formules, n'est-ce pas le fait d'artistes qui ne trouvent en eux-mêmes rien à exprimer ? Tous les jazz du monde remplaceront-ils jamais une seule phrase mélodique d'un des grands maîtres de la musique ? […] Car ce n'est qu'en soi qu'on peut trouver l'essence de l'art et de la vie. On prétend, je le sais bien, que se rapprocher des nègres, c'est se rapprocher de l'humanité primitive. Je n'en crois rien, ayant des raisons de penser que la race noire, comme la race rouge, comme les Lapons, comme les Océaniens, est, non une race primitive, mais un succédané dégénéré d'une race primitive et qu'elle ne nous offre qu'une caricature de la première humanité […] ».[89]
>
> Guy De Lioncourt, secrétaire général de la Schola Cantornm [une école de musique parisienne] : « […] je vous avoue que je ne vois pas le moindre rapport entre notre bel art et les manifestations plus ou moins nègres qu'on voudrait faire prendre au sérieux par quelques dilettantes aux sensations émoussées. » [90].

Ce qu'il est intéressant de voir dans ces extraits, ce sont les assimilations du jazz à l'Afrique (image du singe, idée d'exotisme, rapprochement instinctif du jazz à la *race noire*) qui font fi de toute parentalité occidentale du jazz, comme si les occidentaux, ne comprenant pas la conception africaine de la musique dont le jazz a héritée, devenaient par là-même incapables de discerner les éléments occidentaux d'une telle musique. Tout se passe comme si le mélange des cultures occidentales et africaines au sein d'une nouvelle culture – cette fois-ci américaine – rendait les accents européens du jazz complétement méconnaissables aux oreilles européennes. L'idée d'une culture européenne et d'une tradition occidentale qui s'autoalimente, s'autocritique et évolue par elle-même, en vase clos, sans admettre d'impuretés extérieures n'est pas compatible avec celle d'un métissage culturel fécond. Ce qui peut expliquer pourquoi certains ont considéré, au début du jazz, que cette musique n'avait absolument rien à voir avec la musique occidentale et que, par

[88] A.SCHAFFNER, *Le Jazz, op.cit.*, p.131.
[89] *Ibid.*,p.133-134.
[90] *Ibid.*, p.135.

conclusion, elle était une musique d'Afrique. Mais, nous l'avons déjà évoqué plus tôt, la question ne fait plus débat et nous ne nous attarderons pas plus longtemps dessus[91].

Dire que le jazz n'est pas une musique *noire* ne signifie pas soutenir qu'elle est une musique *blanche*. En réalité, il semble tout aussi absurde de soutenir l'une et l'autre des positions. Nous avons essayé de montrer tout au long de ce chapitre que si la population noire accouche de la musique de jazz, notamment à La Nouvelle-Orléans, cela ne fait pas du jazz une musique *noire*. D'ailleurs, on serait en droit de se demander à quoi ressemblerait une musique *noire* ! Le concept même est difficile à comprendre. Dans son article « Les mots du jazz », Olivier Roueff revient sur la réception française du jazz et sur les discours qui ont été tenus au début du xx^{e} siècle. Il écrit, à propos des réponses que reçoit Schaeffner en 1925 et dont nous avons donné certains extraits :

> […] on hésite à le poser [le jazz] comme musique "noire" ou "blanche". […] les prestations triomphales du grand orchestre (blanc) de Paul Whiteman sont l'occasion d'affermir cette idée d'un genre musical autonome, supérieurement joué par les musiciens américains, et composé de deux sous-catégories nettement distinctes : un jazz blanc civilisé et un jazz noir primitif.[92]

Il y a en fait derrière ces expressions absurdes de « jazz noir » et « jazz blanc », la volonté d'attribuer à chaque race sa part de gâteau. Pour le dire autrement, Blancs et Noirs sont les acteurs du jazz mais il convient de bien distinguer les apports musicaux occidentaux et les apports musicaux africains pour que la différence raciale soit nettement établie, y compris dans le domaine musical. De la même manière qu'on ne mélange pas « le primitif et le civilisé, le savant et le populaire, le national et l'exotique, le moderne et le classique, l'oral et l'écrit […][93] » on ne saurait mélanger la culture occidentale et la

---

[91] *Cf.* J-E BERENDT *Le Grand livre du jazz* (1981), *op.cit.*, p.486: « Cette définition met en évidence le fait que le jazz s'est développé de la confrontation entre "noir" et "blanc", et qu'il ne s'agit donc ni d'une musique totalement européenne ni d'une musique totalement africaine. ». Il aurait été intéressant d'analyser ici l'histoire des discours sur le jazz, et notamment l'évolution des discours sur le jazz en Europe car comme le dit Berendt : « Si le jazz est originaire d'Amérique, la littérature et la critique de jazz sont impensables sans l'Europe. La première évaluation sérieuse du jazz vient de Suisse ; elle est l'œuvre du chef d'orchestre Ernst Ansermet et date de 1919. Le premier livre consacré au jazz fut écrit par un Belge, Robert Goffin, en 1932. Le premier magazine de jazz fut édité par un Français, Hugues Panassié, vers la fin des années vingt. Et c'est également un Français, Charles Delaunay, qui compila la première discographie jazz, à partir de 1936. » *Ibid.*, p.499. Quel est le rôle de l'Europe par rapport au phénomène américain du jazz ? Pourquoi comme l'écrit Berendt, la littérature et la critique de jazz n'aurait pas pu être américaine ? Ces questions sont des plus intéressantes mais nous n'aurons pas le temps de développer cette analyse dans le cadre de notre mémoire de master deux.

[92] OlivierROUEFF, « Les mots du jazz » Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Coeuroy, *L'Homme*, 2001/2 n°158-159, p.246.

[93] *Ibid.*, p.248.

culture africaine dans une seule et même culture qui s'exprimerait musicalement par le jazz. Il faudrait donc établir précisément quels sont les apports occidentaux et quels sont les apports africains, dans un souci de clarifier ce qui ressort d'une race et ce qui ressort de l'autre. Or, il semble que procéder de telle manière, c'est manquer toute la spécificité du jazz en tant que produit homogène de deux cultures dont l'assemblage jazzistique dépasse la simple somme de ses composantes. Pour reprendre l'image généalogique, certes un peu naïve mais qui permet d'illustrer très simplement nos propos, un enfant n'est pas la simple somme d'éléments maternels et d'éléments paternels : la combinaison de tous ses éléments de base constitue une nouvelle entité irréductible aux éléments parentaux d'origine. Il en va de même pour le jazz : le jazz est la musique des Etats-Unis, c'est-à-dire la musique de tous les américains en tant que peuple d'immigrés qui a su trouver son unité et une forme de vie commune via l'assemblage et l'adaptation d'éléments culturels divers dont le résultat est une culture nouvelle.

Il semble d'ailleurs étonnant qu'un auteur contemporain comme Christian Béthune reprenne l'idée d'une proportion raciale quant à l'apport des Blancs et des Noirs dans le jazz :

> « Le jazz est pour une part américain et pour trois parts noir-américain » affirmait J.A.Rogers dès 1925. Nul besoin d'invoquer ici une quelconque idéologie afro-centriste pour soutenir la validité d'une telle proportion : l'histoire comme la statistique suffisent à établir cette incontestable prévalence. [94]

L'idée de Rogers n'a aucun sens. Premièrement, si l'on parle de noirs-américains, il faut parler réciproquement de blancs-américains. Ces deux sous-catégories peuvent effectivement être pertinentes lorsque l'on doit différencier les américains selon leurs origines (africaines pour les premiers et européennes pour les seconds). Mais on ne peut en aucun cas parler d'Américains pour qualifier uniquement la population blanche des Etats-Unis. Ainsi, la première partie de la phrase de Rogers « Le jazz est pour une part américain » est fausse : le jazz est américain, entièrement américain. Les trois-quarts « noirs-américains » sont tout aussi américains que le premier quart. Deuxièmement, et sans plus jouer sur les mots, si Rogers, et avec lui Béthune, soutiennent que les afro-américains ont plus largement contribué à l'avènement de la forme musicale jazzistique

[94] C. BETHUNE, *Le Jazz et l'Occident, op.cit.* p.101.

que les euro-américains, ils sont à nouveau dans l'erreur. En faisant fi de l'absurdité de la démarche qui consiste à déterminer statistiquement les apports noirs et blancs (pourquoi un quart et trois-quarts ? Pourquoi pas un tiers et deux tiers ?), on ne peut distinguer ces apports. En effet, juge-t-on ici de la qualité ou de la quantité des apports ? Parle-t-on du fait qu'on dénombre plus d'éléments jazzistiques issus de la musique africaine que de la musique occidentale ? Mais à qui attribue-t-on un élément comme le swing qui, précisément, naît de ce que Schaeffner appelle « le conflit entre le rythme et la mesure [95]», « le rythme procéd[ant] de l'Afrique instinctive (authentique),et la mesure de l'Europe engoncée dans ses codes de civilisation (artificielle) [96]» ? Dessiner une ligne de partage qui délimiterait une partie noire et une partie blanche du jazz nous semble alors être une ambition théorique des moins pertinentes et des plus artificielles. En effet, en procédant ainsi, on perd des éléments comme le swing, qui ne peuvent être pensés d'aucun côté de la ligne et qui, par conséquent, disparaissent. Or, dans notre analyse interne, nous avons considéré le swing comme une caractéristique fondamentale du jazz. Racialiser le jazz en tant qu'objet d'étude, c'est du même coup le perdre de vue. Le jazz a certes des origines musicales africaines et européennes, mais il n'est ni africain, ni européen, ni même les deux à la fois : il est autre, l'expression d'une culture qui ne se définit plus dans un rapport à ses origines mais qui s'invente et se réinvente sans cesse. Le jazz est autonome par rapport aux musiques africaines et européennes dont il est né. Il est une musique de l'émancipation. Il ne peut être ni blanc, ni noir, ni les deux à la fois parce qu'il est plus que la combinaison afro-européenne : il est américain.

Enfin, pour clore ce chapitre, nous voulions revenir sur la place de La Nouvelle-Orléans dans les premières heures du jazz. Bien qu'étant devenue le symbole du jazz ancien et l'archétype sociologique du berceau du jazz, La Nouvelle-Orléans ne doit toutefois pas être considérée comme la seule ville des Etats-Unis dans laquelle on jouait du jazz au début du xx^{e} siècle. C'est la thèse de LeRoi Jones qui écrit : « Le jazz, […] n'a pu, pas plus que le blues qui l'a précédé, débuter dans une région du pays plutôt qu'une autre. Etant donné les migrations massives des Noirs à travers tout le Sud et l'effet général de libération produit par l'émancipation, il est très difficile de dire où et quand il est né. »[97] Notre étude sur les conditions sociales et historiques d'émergence du jazz à La Nouvelle-

[95] A.SCHAFFNER, *Le Jazz, op.cit.*, p.35.
[96] O. ROUEFF, « Les mots du jazz », *op.cit.*, p.248.
[97] L. JONES, *Le Peuple du blues, op.cit.*, p.112.

Orléans doit donc être considérée non pas comme une thèse qui fait de la ville orléanaise le seul berceau du jazz, mais comme l'exemple le mieux choisi (en réfère le nombre d'études parues) car le plus probant de la formation de l'expression jazzistique.

Après avoir mis au clair les origines de la musique de jazz, il nous faut faire des parallèles avec l'analyse interne de cette musique pour voir dans quels procédés musicaux s'incarnent les valeurs de la nouvelle culture américaine. Coller au plus près de l'analyse musicologique semble être la démarche qui nous exposera le moins possible au risque d'une interprétation artificielle.

CHAPITRE 2. UNE MUSIQUE AMERICAINE

En précisant ses origines, nous avons vu que le jazz est une musique américaine. La question de savoir si le jazz permet de construire une culture américaine, s'il est une pierre constitutive de l'édifice culturel américain ou, au contraire, s'il est le résultat musical d'un tel édifice, ne nous intéressera pas ici. Il s'agit plutôt de comprendre désormais dans quelle mesure notre conclusion précédente est légitime : si la musique jazz est une musique des Etats-Unis, elle doit nécessairement être porteuse de valeurs strictement spécifiques à la culture américaine. En effet, comment soutenir le lien entre l'élaboration d'une culture américaine et la musique jazz si l'on ne retrouve pas dans la musique, c'est-à-dire dans les procédés musicaux qui définissent cette musique, les valeurs fortes des Etats-Unis ? Il nous faut donc procéder à une nouvelle analyse des éléments jazzistiques et à une lecture culturellement orientée de ces éléments. Comment la musique reflète-t-elle les valeurs américaines ? Dans quels procédés musicaux sont-elles insérées ? Par quels moyens musicaux la musique de jazz incarne-t-elle la culture américaine ? Nous essayerons d'y répondre dans ce présent chapitre.

Pour ce faire, nous utiliserons les analyses de Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*. En effet, Tocqueville met remarquablement en lumière les valeurs spécifiques au Nouveau-Monde.Pourquoi se référer à cet auteur tout particulièrement ? Tocqueville a dépeint l'Amérique des années 1830-1840, soit les dernières décennies de l'esclavage qui, nous le rappelons, est en vigueur depuis 1661 et sera aboli en 1865. Or c'est pour notre étude une époque charnière : le jazz n'existe pas encore, les chants d'esclaves se transformeront bientôt, mettant en place les éléments à la fois sociaux et musicaux qui permettront au jazz d'éclore. Nous pouvons difficilement décrire la réalité musicale de la société décrite par Tocqueville tant les dates de naissance des différents genres analysés plus tôt (*minstrels, work songs, blues, ragtime* etc.) sont difficiles à déterminer. Nous pouvons seulement inférer d'après nos connaissances des genres musicaux en question que le *blues, le ragtime* et donc le jazz n'existent pas puisque le *blues* est une musique de l'émancipation, le *ragtime* une transcription pianiste faite par les métisses toujours après

l'abolition de l'esclavage et puisque le jazz est issu – entre autres – du *blues* et du *ragtime*. Nous pouvons à l'inverse affirmer l'existence des *work songs* et des *field hollers* qui sont caractéristiques des plantations. Enfin, les troupes de *minstrels* blancs sillonnent déjà les routes d'Amérique puisque la figure de *Jim Crow* apparaît en 1828. La nuance dans nos propos est toutefois de mise : l'apparition de ces musiques n'étant pas caractérisée par l'unicité d'un acte fondateur, il se peut fort bien que Tocqueville entende déjà de manière fortuite ce qui sera par la suite appelé *ragtime* ou *gospel*. Ce qui est intéressant pour nous, ce n'est en fait pas tant de déterminer ce que Tocqueville avait entendu de la musique américaine (puisqu'il n'en parle pas), que de suivre son analyse des mœurs américaines, sa description de la *Weltanschauung* américaine, juste avant l'émancipation de la population noire, au tournant de la musique des esclaves en musique populaire américaine.

L'individualisme américain dans la musique jazz

L'individualisme tocquevillien

L'individualisme qui règne dans la société américaine fait l'objet d'un large consensus chez les sociologues, Tocqueville le premier. On trouve dans les premières pages du second tome de *De la démocratie en Amérique* :

> Échapper à l'esprit de système, au joug des habitudes, aux maximes de famille, aux opinions de classe, et, jusqu'à un certain point, aux préjugés de la nation ; ne prendre la tradition que comme un renseignement, et les faits présents que comme une utile étude pour faire autrement et mieux ; chercher par soi-même et en soi seul la raison des choses, tendre au résultat sans se laisser enchaîner au moyen, et viser au fond à travers la forme : tels sont les principaux traits qui caractérisent ce que j'appellerai la méthode philosophique des Américains.[1]

Et plus loin, « L'usage où sont les Américains de ne prendre qu'en eux-mêmes la règle de leur jugement conduit leur esprit à d'autres habitudes [entendu autres que les habitudes européennes] [2]». Ce que Tocqueville est en train d'introduire est ce qu'il

[1] Alexis DE TOCQUEVILLE, *De La Démocratie en Amérique* (1840), Tome II, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p.9.
[2] *Ibid.* p.10.

appellera plus loin « l'individualisme[3] ». Le problème de Tocqueville est de comprendre comment une communauté peut encore exister quand chacun de ses membres est replié sur lui-même ; comment concevoir l'existence d'un lien social lorsque l'ensemble des individus raisonne à une échelle strictement personnelle ; comment penser une société individualiste ? En ce sens, il nous permet d'entrer de plain-pied dans les rapports qui existent entre individu et communauté aux Etats-Unis et au XIX^e^ siècle.

L'individualisme, selon Tocqueville, va de pair avec la démocratie : les peuples démocratiques s'organisent d'après un principe individualiste. En cela, l'individualisme n'a que très peu de rapport avec l'égoïsme : l'individualisme n'est pas un penchant naturel à l'amour égocentré, c'est la façon dont les hommes, le plus souvent, se comportent dans les sociétés démocratiques. Si, selon Tocqueville, l'individualisme rend « à la longue [4]» les hommes égoïstes, ce n'est pas l'égoïsme qui rend les hommes individualistes mais bien la démocratie. En faisant de chaque citoyen un homme égal à son voisin, la démocratie brise les liens d'interdépendance qui existaient dans les sociétés aristocratiques. La protection que l'on demandait à un plus puissant que soi n'est désormais garantie que par soi-même : dans les sociétés démocratiques, on n'est protégé par personne, on ne protège personne. L'égalité des conditions permet à chaque citoyen d'agir comme il l'entend : il peut légalement tout entreprendre au même titre que ses concitoyens. L'individualisme naît alors de cette ouverture sans précédent des possibilités d'action du citoyen : puisque je suis l'égal de quiconque dans la société et puisque je peux légalement tout entreprendre sans en répondre devant quelqu'un de plus puissant que moi ; puisque l'initiative est non seulement permise mais peut parfois être récompensée, j'accepte de me mettre au service des ambitions de quelqu'un uniquement pour mieux servir les miennes. L'individualisme est une stratégie que mettent en place les citoyens au sein de la vie sociale pour se faire une place honorable dans le jeu démocratique. Cette stratégie ne peut alors voir le jour qu'en système démocratique : Tocqueville *indexe* l'individualisme aux siècles démocratiques.

Dans les sociétés aristocratiques, « tous les citoyens sont placés à poste fixe, les uns au-dessus des autres, il en résulte encore que chacun d'entre eux aperçois toujours plus haut que lui un homme dont la protection lui est nécessaire, et plus bas il en découvre un autre dont il peut réclamer le concours. [5]». Les possibilités d'action de chaque citoyen sont

[3] *Ibid*. p.126.
[4] *Ibid.* p.125.
[5] *Ibid*. p.126.

alors conditionnées par l'accord de « l'homme dont la protection lui est nécessaire » et l'obéissance de celui « dont il peut réclamer le concours ». A l'inverse, dans les sociétés démocratiques qui sont des sociétés horizontales et non plus verticales, les possibilités d'action des citoyens ne sont pas restreintes par autrui. On pourrait pourtant se demander – et c'est d'une certaine façon la question que se pose Tocqueville – si cette absence de restriction est bien réelle. N'est-on pas nécessairement restreint dans nos potentialités d'action par le bon-vouloir d'autrui ? Prenons l'exemple d'un citoyen qui souhaiterait accéder à la propriété en se faisant construire une maison. Si ce citoyen en question a la réputation d'être mauvais-payeur, aucun artisan ne voudra lui construire sa maison et son initiative sera un échec :

> Chez les peuples démocratiques, […] tous les citoyens sont indépendants et faibles ; ils ne peuvent presque rien par eux-mêmes, et aucun d'entre eux ne saurait obliger ses semblables à lui prêter leur concours. Ils tombent donc tous dans l'impuissance s'ils n'apprennent à s'aider librement.[6]

La démocratie ayant brisé les liens d'obligation qui régissaient les sociétés aristocratiques et rendu les citoyens indépendants, chaque homme peut entreprendre librement. Cette liberté est toutefois limitée par le concours de ses concitoyens. Or nous avons vu que l'individualisme est une stratégie sociale : obtenir le concours d'autrui pour mettre en œuvre ses projets fait partie de la stratégie. L'individualiste apprend alors à fédérer. Puisque les liens d'obligation n'existent plus, les liens sociaux se tissent désormais selon un principe fédérateur, celui qui consiste à *faire voir* les avantages individuels que chacun retire de son concours.

L'individualisme est la stratégie qui consiste à tirer profit de toutes les situations sociales, y compris de celles qui semblent de prime abord défavorables : se faire licencier peut devenir l'occasion de créer sa propre entreprise, ou de retrouver un emploi qui s'avère meilleur que celui qu'on vient de quitter etc. L'individualisme est une façon de se considérer dans la société et une façon d'agir avec les autres : on n'implore plus l'aide de quelqu'un, on lui montre bien plutôt les avantages qu'il aurait à vous aider. C'est en substance ce que développe Tocqueville dans son chapitre cinq « De l'usage que les

[6] *Ibid.* p.138.

Américains font de l'association dans la vie civile.[7] » et dont la conclusion semble éloquente :

> Dans les pays démocratiques, la science de l'association est la science mère ; le progrès de toutes les autres dépend des progrès de celle-là.
> Parmi les lois qui régissent les sociétés humaines, il y en a une qui semble plus précise et plus claire que toutes les autres. Pour que les hommes restent civilisés ou le deviennent, il faut que parmi eux l'art de s'associer se développe et se perfectionne dans le même rapport que l'égalité des conditions s'accroît.[8]

Nous reviendrons sur *l'égalité des conditions* lorsque nous traiterons de l'égalité dans la musique de jazz. Ce qu'il faut comprendre ici c'est bien le rapport individualiste de l'individu à la communauté. L'individu n'est pas coupé de la société, il n'est pas isolé de ses concitoyens, il est uni à la communauté par des liens sociaux d'une nature nouvelle, des liens d'association – non plus d'obligation.

Il s'agit désormais de voir sinous retrouvons dans les éléments musicaux du jazz, des traces de l'individualisme social tel qu'il a été décrit par Tocqueville. Nous centrerons notre étude sur la sonorité et l'improvisation. Nous pourrions évidemment déployer l'analyse en mobilisant d'autres éléments jazzistique comme le phrasé mais nous préférons nous attarder sur ces deux éléments pour des raisons pédagogiques : sonorité et improvisation sont deux exemples frappant du passage de l'individualisme social dans la musique. Il ne nous est pas nécessaire d'énumérer l'ensemble des déclinaisons de l'individualisme dans tous les éléments jazzistiques pour que la thèse d'une musique de jazz individualiste tienne.

La sonorité indexée

Lors de notre analyse interne des procédés musicaux du jazz, nous avons étudié la spécificité du traitement sonore en jazz. Nous avions alors ouvert la question du rapport de l'individu à la communauté dans la musique jazz. Il s'agit ici de revenir sur ce rapport au regard de l'analyse tocquevillienne de l'individualisme américain. Il semble en effet que la

[7] *Ibid.* p.137.
[8] *Ibid.* p.141.

façon dont la sonorité est conçue dans le jazz fasse directement écho à la manière dont le citoyen américain se définit par rapport à la communauté.

La sonorité des instruments de jazz n'est pas prédéfinie par un canon esthétique comme c'est le cas de la sonorité européenne. Nous avons déjà établi le rapport du son instrumental à la voix humaine et c'est bien ce rapport qu'il nous faut désormais éclairer à la lumière de l'individualisme américain. Joachim Ernst Berendt écrit dans *Le Grand Livre du jazz* :

> Le jazz s'est développé à partir de sources vocales. Ses sonorités particulières deviennent plus compréhensibles lorsqu'on songe qu'en soufflant dans leurs cuivres, les musiciens s'efforçaient d'imiter les sons de la voix humaine avec leurs instruments. […] En revanche, le jazz actuel est une musique essentiellement instrumentale au point que ses standards et ses critères dérivent du domaine instrumental même en matière de chant. Le chanteur de jazz utilise sa voix « comme un instrument » […]. [9]

Les relations entre la voix et l'instrument sont alors très étroites : la différence entre la sonorité d'un instrument et la voix humaine tend à s'annuler, l'instrument étant conçu comme un prolongement de l'organe vocal et la voix comme un instrument de musique. Au même titre que la voix singularise un individu de par son timbre mais aussi de par sa diction, la sonorité instrumentale doit singulariser le musicien. Parallèlement, au même titre que l'instrument est un outil permettant au musicien de s'exprimer dans le langage de la musique, la voix est un instrument technique qui permet au chanteur d'apporter sa contribution musicale. La voix ne permet pas seulement de greffer des paroles sur la musique, elle contribue à la musique au même titre qu'un instrument. Le meilleur exemple de cette voix instrumentalisée est l'invention du *scat*, une technique de chant qui utilise des onomatopées et les articule en fonction de leur sonorité[10]. La voix étant le son le plus individualisé qui soit, le rapport à l'individualisme est alors aisé à comprendre. Dans la mesure où la seule différence qui persiste entre l'instrument de musique et la voix est l'utilisation d'un corps étranger pour produire un son, tous les musiciens (entendons par là musiciens et chanteurs) revendiquent bien leurs capacités à apporter des éléments musicaux intéressants et, à ce titre, revendiquent leur légitimité à participer à l'acte musical

---

[9] Joachim-ErnstBERENDT, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p.401.

[10] Cf. l'enregistrement d'Ella Fitzgerald en 1974 : http://www.youtube.com/watch?v=OFclKdniaDk, page consultée le 30/04/2013.

en tant qu'individu et non en tant qu'instrumentiste. Ce qui paraît proprement américain ici, c'est la systématicité avec laquelle tous les musiciens de jazz se posent comme individualité alors que les musiciens d'orchestre européens se considéraient le plus souvent comme *violoniste, flûtiste, trompettiste*. Berendt rapporte les propos du bassiste Milt Hinton : « Un individu doit avoir vécu pour jouer du bon jazz, faute de quoi il ne fera que de la copie [11]». Milt Hinton ne dit pas « un instrumentiste » joue du jazz ; il dit « un individu » et cet exemple nous semble frappant : seuls les individus dans leur singularité et leur originalité peuvent jouer du jazz. Un trompettiste ne joue pas de jazz ; Louis Armstrong jouait du jazz. Certes il était trompettiste, mais mieux, il était Louis Armstrong et le fait qu'il joue de la trompette semble insuffisant pour le qualifier de jazzman. Les jazzmen ne sont pas des instrumentistes, ils sont avant tout des individus.

Dans la musique occidentale traditionnelle, les musiciens ne prétendent pas apporter quelque chose de plus que ce que le compositeur a déjà créé. Certes ila de bons interprètes et de moins bons mais le fait même que la sonorité soit prédéfinie par un canon esthétique très clair ne permet pas de parler d'une contribution *individuelle* : les bons interprètes semblent être ceux qui jouent *au plus près* de ce que le compositeur voulait et non ceux qui *s'approprient* la musique d'un autre. En jazz, chaque musicien, dans sa singularité, dans son individualité et par conséquent, dans son originalité, conquière le droit de s'exprimer et revendique l'idée selon laquelle la musique, sans lui, ne serait pas la même musique. La sonorité jazz ouvre un champ de possibilités sans précédent dans lequel le musicien fait ses choix. Le principe fédérateur qui consiste dans le domaine social à montrer à l'autre ce qu'il gagne à s'associer se retrouve en musique : un saxophoniste comme Paul Desmond, à la sonorité douce et feutrée permettra à un pianiste comme Dave Brubeck d'explorer des champs musicaux qui ne lui seraient pas accessibles avec des saxophonistes comme Charlie Parker, à la sonorité plus pointue, plus dynamique. Ceci n'a absolument rien à voir avec l'idée selon laquelle l'un serait moins bon saxophoniste que l'autre. L'association de Dave Brubeck avec Paul Desmond a été une réussite de la même manière que l'association de certains caractères est une réussite amoureuse : ce n'est pas pour des raisons autres que musicales que Brubeck a joué avec Desmond ; c'est bien parce que Desmond ouvrait à Brubeck un univers qu'il souhaitait explorer et qu'en retour Brubeck permettait à Desmond de s'exprimer selon sa voix que l'association réussit. On ne

[11] J-E.BERENDT, *Le Grand livre du jazz, op.cit.*, p.71.

demande pas à un maçon de l'aider pour ses travaux de plomberie tout comme on ne demande pas à Charlie Parker d'avoir la sonorité d'un Desmond.

L'individualisme en musique s'incarne dans la sonorité selon deux modalités. La première est la revendication d'une sonorité propre, qui n'a rien à envier à la sonorité d'un autre musicien. La seconde est le rapport particulier qui se noue entre les musiciens : on ne joue pas ensemble de la musique pour reproduire ce que l'un des musiciens aurait imaginé ; on joue de la musique ensemble pour que chacun nourrisse le morceau en même temps qu'il se nourrit lui-même. Tous les musiciens sont libres d'user des moyens musicaux de leurs choix pour contribuer à la musique que tous veulent jouer. Jouer dans un groupe signifie que chaque musicien gagne un intérêt musical à jouer avec tel et tel musicien. C'est ainsi l'accumulation des intérêts individuels qui fonde l'intérêt commun et permet à cette musique de devenir *intéressante*. Les musiciens ne transforment pas leur sonorité pour se mettre au service d'un musicien, fut-il le meilleur, le plus reconnu, le plus riche. Ils transforment leur sonorité si et seulement si cette transformation leur permet individuellement d'aller plus loin, d'explorer d'autres espaces sonores, de conquérir de nouvelles techniques instrumentales etc. L'individualisme est un moteur qui permet à chaque voix de s'exprimer sans jamais perdre sa liberté mais en reconnaissant à chacun de ses partenaires le mérite de la faire devenir autre, de la faire devenir elle-même. Howard Becker remarque :

> Au fur et à mesure que les musiciens s'écoutent les uns les autres, certaines de ses suggestions commencent à converger et d'autres, qui s'accordent moins bien avec la direction qui se dessine, sont abandonnées. Ainsi les musiciens élaborent une direction commune qui, trait caractéristique, […] semble dépasser la somme des individus, comme si elle était douée d'une vie propre. C'est comme si, au lieu que ce soit les musiciens qui produisent la musique, ils étaient produits par elle, comme dans le Zen.[12]

La formulation de Becker est certes un peu maladroite mais elle rend bien compte de ce qu'est l'association musicale. Les musiciens produisent bien la musique et la sonorité individuelle permet de faire dépendre la musique de ceux qui la jouent : en remplaçant Charlie Parker par un autre trompettiste, même sans parler d'improvisation, le thème de *The Bird* ne serait pas le même. Toutefois, les musiciens semblent aussi être *produits par la musique* dans le sens où l'association musicale des sonorités individuelles conduit

[12] Howard S. BECKER, *Propos sur l'art*, trad.fr. Jean Kempf, L'Harmattan, Paris, 1999, p.121.

chaque partenaire à développer sa propre sonorité. Et ce n'est pas dans un but autre que personnel que les musiciens s'associent.

Ce qui est intéressant ici, c'est de voir avec Becker que la revendication des individualités qui régit les associations musicales conduit inexorablement à l'établissement d'une voix générale, d'une voix du jazz qui excède la somme des individus, de la voix de l'Amérique. Il semble que plus le musicien s'individualise, plus il prête sa voix à une communauté qui le dépasse. Pourquoi parle-t-on d'un excédent, d'un dépassement de la somme des individualités ? Parce que l'individualisme est une stratégie sociale qui consiste à faire valoir sa voix au milieu de toutes les autres voix de la communauté : l'individu ne peut se définir que par rapport à la communauté et plus il s'émancipe du collectif et vole de ses propres ailes, plus il est amené à se définir en rapport à elle. L'individu n'existe que dans le collectif et le collectif est plus que la somme des individus. En effet, si l'on soustrait les individus au collectif, il reste l'ensemble des relations que les individus ont tissées entre eux et donc aussi en-dehors d'eux. Voilà l'excédent. La musique de jazz est, sauf exception[13] une musique collective. La sonorité jazzistique semble alors être le premier indice d'un individualisme régissant les relations entre les musiciens et faisant échos à l'organisation sociale des Etats-Unis selon Tocqueville.

L'improvisation, le collectif au service de l'individu

L'improvisation jazzistique semble bien être le second indice d'un individualisme en jazz. Qu'il s'agisse d'improvisations collectives ou individuelles, l'acte d'improvisation est toujours une affaire d'individus : l'improvisation consiste, dans tous les domaines (éthique, esthétique, social, politique, religieux, économique etc.) à *faire avec*, c'est-à-dire à agir instantanément avec les moyens dont on dispose. Chaque improvisation est alors indexée dans le temps, dans l'espace et à un individu : sans entrer dans des détails d'ordre praxéologique, l'acte d'improviser est toujours l'œuvre d'un agent, et pour ce qui nous intéresse, l'œuvre d'une personne[14]. L'improvisation concerne avant tout l'individu qui improvise et c'est ce que Jean-François de Raymond appelle la « contemporanéité avec soi » :

[13] Nous pensons notamment à Keith Jarrett.

[14] Cf. Annexes 3 et 4, « Analyse pragmatique de l'improvisation en jazz (I) » et « Analyse pragmatique de l'improvisation en jazz (2) ».

> – L'improvisation est le mouvement par lequel l'être tend vers ce qu'il voudrait être pour devenir contemporain de ce personnage qu'il n'est pas encore tout-à-fait, par des essais, des tentatives où il hasarde gestes et paroles jusque-là étrangers à lui, mais avec lequel il a quelques affinités – moments de grâce où il vient en tangence avec celui qu'il voudrait être. [15]

De même, les cas d'improvisations collectives renvoient à un phénomène d'actions conjointes qui concernent toujours des individus : une communauté n'improvise pas, des individus improvisent, c'est-à-dire qu'ils font des choix individuels qui seront combinés par bricolage et qui feront changer la communauté. Pourtant, dire que l'improvisation est un acte individualisé ne permet absolument pas de faire le lien avec les valeurs individualistes que nous avons définies avec Tocqueville. En effet, si l'*Offrande musicale* de Bach devant Frédéric II est une œuvre improvisée qui sera écrite plus tard par Bach, elle n'est pas le fruit d'une démarche individualiste : Bach, en improvisant, ne revendique pas son individualité mais répond à une exigence royale qui est de jouer de la musique pour le roi de Prusse[16]. De même, l'improvisation qui existait déjà dans les *work songs* est certes l'œuvre d'un seul homme, le meneur – c'est une expression individuelle – mais ce n'est pas une improvisation individualiste : le meneur n'improvise pas en son nom, son improvisation est l'expression spontanément chantée de la dureté du travail que l'ensemble de la communauté est en train de faire. Sa voix n'est pas singularisée, elle est celle de tous les travailleurs. Ce second exemple montre peut-être mieux que le premier la différence cruciale qu'il nous faut saisir entre l'*individuel* et l'*individualiste*. L'improvisation étant toujours un acte individuel, c'est-à-dire produit par un individu et non par un collectif – y compris dans les improvisations collectives, nous l'avons vu – il s'agit de comprendre comment l'individuel devient individualiste dans l'improvisation jazzistique. En ce sens, il nous fallait définir l'improvisation comme un acte individuel pour pouvoir montrer l'individualisme de l'improvisation en jazz : l'individualité de l'improvisation *en général* est une condition nécessaire au caractère individualiste de l'improvisation en jazz.

L'individualisme américain décrit par Tocqueville ne s'incarne pas dans les procédés d'improvisation jazzistiques parce que c'est un individu qui improvise ; il se déploie musicalement dans l'ouverture des choix que l'improvisateur peut désormais assumer et revendiquer. En effet, rappelons que l'individualisme est une stratégie

---

[15] Jean-François DE RAYMOND, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980, p.136.

[16] Nous reprenons l'exemple de J-F. DE RAYMOND, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, *op.cit.*, p.21.

individuelle qui consiste à agir dans un collectif selon ses propres intérêts. Les choix que font les individus ne sont pas nécessairement individualistes ; ils peuvent être altruistes. Seuls les choix qui sont conduits par la recherche d'un intérêt personnel sont individualistes. Or il semble que les choix musicaux que font les improvisateurs de jazz soient bel et bien motivés par des préoccupations avant tout individuelles. Pierre Sauvanet, dans *Jazzs* écrit à Colas Duflo :

> […] tu soutiens la thèse selon laquelle, si l'une des caractéristiques du XX^e^ siècle est que chaque créateur se veut le créateur de son propre langage, le jazz échappe précisément à une telle caractéristique. La raison en est que pour faire du jazz, il faut jouer *ensemble*, et que toute création en jazz est donc collective par définition. [17]

On pourrait croire ici que notre thèse qui lit dans la musique jazz des procédés individualistes se trouve absolument critiquée par Duflo. Pourtant ce n'est pas le cas. Certes le jazz est une création collective. Mais ce qu'il faut bien comprendre c'est la place toute particulière de l'individu dans ce collectif et c'est précisément cette place et le rapport de l'individu à la collectivité qui nous permet de soutenir que le jazz a intégré en son sein les valeurs de l'individualisme américain : la création en jazz est collective dans la mesure où c'est le collectif qui permet à l'individu de se révéler comme tel. Mais rentrons plus en avant dans l'analyse.

Dans les improvisations solistes, le musicien conduit sa ligne mélodique comme il l'entend : il assume les changements d'intensité et c'est au collectif-accompagnateur de le *suivre*. De Raymond dit qu'il « conserve à tout moment l'infinité des possibles variations[18] ». L'idée de conservation est intéressante : elle dit bien ici que pendant toute la durée de son *chrous*, l'improvisateur confisque et garde les rênes du morceau. Le temps délimité du *chorus* lui est réservé et c'est dans cet espace et pendant cette durée bien précise que l'individu musicien sert ses propres intérêts. Il s'agit évidemment d'intérêts musicaux (le musicien veut donner telle couleur ou telle intensité au morceau) mais il peut également s'agir d'intérêts sociaux et économiques (le chorus peut interpeller des producteurs ou des musiciens reconnus qui pourront être un tremplin dans une carrière) ou encore d'intérêt d'ordre psychologique (l'improvisateur peut retirer une certaine fierté à avoir conduit le morceau seul). Dans tous les cas, l'improvisation est l'occasion pour

[17] DUFLO Colas &SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Paris, Editions MF, 2008, p.63.
[18] J-F. DE RAYMOND, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, *op.cit.*, p.134.

chaque musicien de revendiquer l'importance de sa présence ici au moyen de la contribution personnelle qu'il apporte au groupe de musiciens et en *faisant voir* au public et aux autres musiciens les intérêts particuliers qu'ils retirent de sa présence. Nous sommes bien ici au cœur d'une stratégie individualiste qui consiste, comme dans les autres sphères des activités sociales, à servir ses propres intérêts en montrant à autrui qu'en servant les siens, il sert ceux d'autrui.

Ce qui est frappant au-delà de cette primauté des intérêts individuels dans l'improvisation jazzistique, c'est la façon dont le reste du groupe se met au service du musicien qui improvise : accompagner quelqu'un est une activité des plus complexes qui consiste à comprendre le plus rapidement possible où l'improvisateur veut mener le morceau et à envisager comment il est en train de le conduire pour soutenir, amplifier et magnifier la moindre de ses initiatives. On entend remarquablement bien cette conception de l'accompagnement dans la version de *So What*du 17 Août 1959 : en écoutant l'accompagnement de Bill Evans au piano et la façon dont il s'adapte à l'improvisation de Miles Davis puis à celle, très différente, de John Coltrane, on peut comprendre cette idée d'une *mise au service de* l'improvisateur[19]. L'individualisme dans l'improvisation jazzistique se joue précisément ici, dans le positionnement de l'individu par rapport au groupe de musiciens dont il fait partie et dans le rapport que le collectif entretient avec l'individu-improvisateur.

Ce qu'il nous faut désormais dégager, c'est l'idée d'un double mouvement : l'individu fait l'improvisation et l'improvisation fait l'individu. L'improvisation en jazz devient un procédé musical permettant, de par sa forme, à l'individu de s'affirmer en tant qu'individu et, se faisant, de façonner son individualité. Nous reprenons ici un argument développé par Raymond dans *L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action*. Le premier mouvement est celui qui part de l'individu vers l'acte d'improviser. Raymond nous dit en substance que l'improvisation nécessite l'*unification* de l'individu qui improvise : on improvise de tout son être, sans cacher une partie de nous, sans tricher, mais au contraire, on improvise dans un « élan de [tout notre] être unifié [20]».Le mouvement réciproque est la construction de l'individualité par l'improvisation : certes l'individu doit être unifié, rassemblé, entier, pour improviser, mais c'est en même temps l'acte d'improviser qui consolide et fortifie cette unification de l'individu. Raymond parle de la

[19] Cf. http://www.youtube.com/watch?v=ZrfzenYhv9w, page consultée le 15/04/2013.
[20] J-F. DE RAYMOND, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, *op.cit.*, p.137.

« “jonction” de soi-même qu’opère l’improvisation”.[21] ». La démarche qui consiste à improviser nécessite alors de se considérer comme un individu entier, capable de faire ses propres choix en fonction de son passé, de ses envies et de ses peurs, dans un présent qu’il nous faut défier et habiter de notre présence. En contrepartie, cette démarche renforce l’unité de notre être en nous montrant, dans la fulgurance de nos choix spontanés, son intégralité. Improviser, c’est faire face à ce que nous sommes, à nos fiertés et à nos hontes, à nos qualités et à nos défauts ; c’est prendre conscience en un instant de la totalité de notre être. Il faut donc être un individu pour improviser, « l’improvisation unifi[ant] l’homme avec lui-même[22] ». Ce que nous dit Raymond nous semble vrai dans le jazz comme dans les autres pratiques d’improvisation. Mais il est intéressant de voir qu’en jazz, la spécificité du rapport à la collectivité – la collectivité étant au service de l’individu – fait de l’affirmation de l’individu le but de l’improvisation : un *chorus* sera réussi si l’improvisateur parvient, avec l’aide d’accompagnateurs attentifs et bienveillants, à affirmer la singularité de son être dans sa totalité. Et c’est de l’intérêt de tous qu’il y parvienne : c’est dans l’unification de l’être que se tient la singularité de chacun, bien plus que dans le politiquement correct des personnages sociaux que nous jouons au quotidien. Tous les musiciens peuvent improviser mais s’ils ne parviennent pas à se mettre à nu et à explorer la totalité de leur être – ce qui se traduit musicalement par des choix individuels et donc *originaux* – « la musique se contente de ronronner, et chacun ressasse ses propres clichés [23]». Les intérêts personnels servent donc les intérêts collectifs et nous retrouvons ici le principe de l’individualisme méthodologique mis en lumière par Tocqueville.

La transcription musicale de l’égalité des conditions

L’égalité des conditions selon Tocqueville

Nous avons vu que selon Tocqueville, l’individualisme est une stratégie sociale qui existe dans les sociétés démocratiques. Pour comprendre *pourquoi* Tocqueville indexe l’individualisme à la démocratie, *pourquoi* l’individualisme serait une particularité démocratique et non une stratégie sociale que l’on peut retrouver dans les sociétés

[21] *Id.*
[22] *Ibid.* p.136.
[23] H. S. BECKER, *Propos sur l’art*, *op.cit.*, p.121.

aristocratiques, il nous faut comprendre son raisonnement et ainsi, comprendre ce qu'est l'égalité des conditions.

Le processus que nous décrit Tocqueville dans le volume deux de *De La Démocratie en Amérique* est le suivant. Dans les sociétés aristocratiques, les inégalités sont grandes entre les différentes classes sociales : la société est pyramidale, « il y a quelques individus très éclairés, très savants, très puissants par leur intelligence, et une multitude très ignorante et fort bornée[24] ». Les opinions de la majorité sont dictées par les classes supérieures. Les « croyances dogmatiques [25]» dont nous parle Tocqueville sont alors directement issues des élites sociales. Quand, après les révolutions démocratiques, les classes disparaissent – ou du moins tendent à disparaître – on pourrait croire que ces *croyances dogmatiques* disparaissent. En effet, si les classes se confondent, le pouvoir intellectuel qui était détenu par la classe supérieure se diffuse et touche désormais l'ensemble des citoyens : l'égalité des conditions permet à chacun de forger ses propres opinions. Précisons avec Jean-Pierre Dupuy que « l'égalité des conditions, ce n'est pas l'égalité réelle ou même juridique entre les citoyens, c'est le sentiment que chacun éprouve d'être fondamentalement semblable aux autres, par-delà, ou plutôt en-deçà des inégalités et des différences visibles.[26] ».Ce sentiment d'égalité donne à tous les citoyens l'occasion d'émettre des opinions personnelles *légitimes*. En effet, puisque chacun a le sentiment d'être égal à son voisin, personne n'accepte plus qu'on lui dicte sa conduite et chacun conduit sa vie comme il l'entend. Les croyances dogmatiques qui existaient dans les siècles aristocratiques semblent disparaître. Pourtant, Tocqueville nous montre qu'il n'en est rien : la démocratie est un état social qui, en tant que tel, réclame des idées communes, des idées directrices qui fondent l'action commune. Or de telles idées ne peuvent émerger si chaque citoyen forge chacune de ses opinions (« Pour qu'il y ait société, et, à plus forte raison, pour que cette société prospère, il faut donc que tous les esprits des citoyens soient toujours rassemblés et tenus ensemble par quelques idées principales [27]») : les idées fondatrices sont nécessairement des croyances dogmatiques et dans les siècles démocratiques, c'est la majorité qui dicte les idées communes. Des sociétés aristocratiques aux sociétés démocratiques, le pouvoir intellectuel s'est déplacé des classes supérieures à la majorité.

---

[24] A. DE TOCQUEVILLE, *De La Démocratie en Amérique, op.cit.,* p.17.

[25] *Ibid.* p.15.

[26] Jean-Pierre DUPUY, « Vers l'unité des sciences sociales autour de l'individualisme méthodologique complexe », *Revue du MAUSS*, 2004/2 n°24, p.310-328, page consultée le 25/04/2013 : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RDM_024_0310, p.323.

[27] A. DE TOCQUEVILLE, *De La Démocratie en Amérique, op.cit.,* p.15.

Chacun peut légitimement avoir ses propres opinions en même temps que chacun adopte de façon *dogmatique* des idées issues de la majorité. La légitimité des opinions personnelles que chacun gagne avec la révolution démocratique ne signifie pas que chacun forge une opinion personnelle devant toutes les questions qui se posent à lui : l'adoption d'un certain nombre de croyances et d'opinions communes est inévitable autant que nécessaire pour agir et les citoyens vivant dans des sociétés démocratiques ne font pas exception.

Par conséquent, l'individualisme est bien une spécificité démocratique dans le sens où il se saisit de la légitimité d'opinion dégagée par l'égalisation des conditions, soit le sentiment grandissant d'égalité entre les citoyens. C'est bien le processus d'égalisation, l'aplanissement de la pyramide en une structure sociale plus horizontale qui permet à l'individualisme comme stratégie sociale de voir le jour : puisque chaque citoyen a revendiqué le droit d'émettre des opinions et acquis la légitimité de ces opinions, chaque citoyen peut légitimement prendre des décisions de façon personnelle et servir ses propres intérêts.

En établissant le lien entre démocratie, égalité des conditions et individualisme, Tocqueville précise quelque chose qui sera fondamental pour nous : la primauté de l'exigence d'égalité sur l'exigence de liberté dans les sociétés démocratiques. Il écrit :

> La liberté s'est manifestée aux hommes dans différents temps et sous différentes formes ; elle ne s'est point attachée exclusivement à un état social, et on la rencontre autre part que dans les démocraties. Elle ne saurait donc former le caractère distinctif des siècles démocratiques.
> Le fait particulier et dominant qui singularise ces siècles, c'est l'égalité des conditions ; la passion principale qui agite les hommes dans ces temps-là, c'est l'amour de cette égalité.[28]

Ainsi la liberté n'est pas une caractéristique démocratique, au contraire de l'égalité des conditions qui fonde la démocratie. C'est donc l'égalité la valeur primordiale des sociétés démocratiques et Tocqueville nous dit même que les peules démocratiques « veulent l'égalité dans la liberté, et, s'ils ne peuvent l'obtenir, ils la veulent encore dans l'esclavage [29]». Ils renonceront à la liberté si l'égalité des conditions est préservée. Ce qui compte, ce n'est pas l'espace de liberté mais bien plutôt l'idée que tous ont le même espace. L'effectivité de l'égalité importe peu. C'est bien l'*idée* que je *peux* faire comme

[28] *Ibid.* p.120.
[29] *Ibid.* p.123.

mon voisin qui importe. L'idéal vers lequel tous les peuples démocratiques tendent est évidemment un état social dans lequel égalité et liberté coïncident, c'est-à-dire où chacun peut effectivement tout entreprendre. Mais dans le cas d'un dilemme, l'égalité des conditions sera toujours préférée à la valeur sociale en regard, y compris s'il s'agit de la liberté.

Le partage égalitaire de la mesure

Il semble que l'on retrouve cette idée d'égalité au sein des dispositifs musicaux du jazz et en particulier dans l'agencement de la mesure jazz. En présentant ce qu'est le swing, nous avions montré que la fonction rythmique qui, dans la musique traditionnelle européenne, était au service de l'harmonie, s'émancipe dans le jazz en conquérant les temps faibles : la fonction rythmique est désormais assumée par les temps faibles, c'est-à-dire les temps deux et quatre de la mesure à quatre temps. Ce que nous voulons établir ici c'est le parallèle entre l'aplanissement de la société pyramidale aristocratique en société démocratique, caractérisée par l'égalité des conditions, et la structure horizontale de la mesure jazz dont les quatre temps sont également fondateurs.

La mesure de la musique traditionnelle européenne était structurée par des temps forts et des temps faibles. En effet, nous avons déjà vu dans le premier chapitre que les temps un et trois sont les lieux des repères harmoniques *et* rythmiques. La fonction rythmique est subordonnée à la fonction harmonique, elle assiste l'harmonie en renforçant son exposition : l'accentuation rythmique *montre* à l'auditeur qu'il se passe quelque chose au niveau harmonique, quelque chose d'important, quelque chose qui structure la musique et donc quelque chose qu'il ne peut pas négliger dans son écoute. Les temps forts sont des pulsations accentuées qui *indiquent* qu'il se passe quelque chose au niveau harmonique. Ainsi, les temps un et trois étant les lieux traditionnels des expositions et des changements harmoniques, l'accentuation rythmique de ces temps forts a la même fonction que les panneaux indicateurs d'un itinéraire routier : elle montre que c'est bien ici, dans l'espace des temps impairs, que se tiennent les informations harmoniques fondamentales. Les temps faibles sont alors considérés uniquement comme des lieux de passage que l'on emprunte pour aller de place en place, de temps forts en temps forts, de couleur harmonique en couleur harmonique. La dissymétrie entre les temps forts et les temps faibles d'une part et entre la fonction harmonique et la fonction rythmique d'autre part est grande : les temps

forts ont une fonction positive dans la structure de la mesure quand les temps faibles ne se définissent que négativement par rapport aux temps un et trois ; l'harmonie accapare l'attention de l'auditeur au détriment du rythme. La mesure jazz réhabilite alors les temps faibles et donne par-là même son autonomie à l'accentuation rythmique. En effet, en jazz, l'accent rythmique se sépare des repères harmoniques en investissant les temps faibles. Nous ne revenons pas plus longtemps sur une analyse qui a déjà été menée.

Ce qu'il faut voir ici, c'est comment l'égalisation des conditions dont nous parlait Tocqueville se lit dans les procédés musicaux : il s'agit bel et bien, dans la mesure *swing*, de redonner au rythme (entendu comme pulsation) une fonction structurante *au même titre* que la fonction harmonique. Le jazz nivelle la mesure pour donner à chaque élément musical sa légitimité. Harmonie, rythme, temps forts et temps faibles sont d'égale importance. En effet, les temps un et trois ne sont des temps forts que parce que les temps deux et quatre sont des temps faibles et les repères harmoniques ne peuvent exister que dans une mesure et donc sur une pulsation qui alterne des temps forts et des temps faibles. On pourrait presque parler ici de *contre-concepts* à la manière de Heidegger[30]. Certes ces évidences étaient déjà des évidences dans la conception européenne de la musique. Mais la nouveauté du jazz est de traiter cette interdépendance des éléments musicaux non plus sur le mode de la servitude mais sur celui de l'égalité des conditions. L'organisation musicale de ces contre-concepts (temps forts/temps faibles ; harmonie/rythme) était hiérarchisée dans la tradition européenne ; elle répond en jazz à un principe horizontal d'égalité. Parler de temps *fort* et de temps *faible* permet de se représenter l'alternance des quatre pulsations de la mesure mais les termes *forts* et *faibles* ont perdu leur connotation éthique. Un temps *fort* en jazz n'est pas plus important qu'un temps *faible* et *vice versa*. De même l'harmonie n'est pas plus importante que le rythme.

On trouve souvent dans les discours sur le jazz l'idée selon laquelle l'intérêt pour le rythme est plus grand que l'intérêt pour l'harmonie. Un exemple parlant est – parmiles personnes ayant répondu au sondage d'André Schaeffner – celui de Maurice Boucher, critique et compositeur, qui écrit : « A l'intérieur même de ce qui fut de tout temps le domaine propre de la musique, le jazz a remis en faveur l'ancienne *aristocratie* du timbre

[30] Martin HEIDEGGER, *Être et temps* (1927), trad.fr. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985 (hors commerce) : http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf., cf. à propos des contre-concepts de résolution et d'irrésolution : « L'ir-résolution, en tant que contre-concept de la résolution comprise existentialement, ne désigne pas une propriété ontico-psychique, une charge d'inhibitions par exemple. » §60, p.23.

et du rythme [31]». Or il ne s'agit absolument pas d'inverser la tendance en faisant des éléments musicaux asservis dans la musique européenne les éléments despotiques de la musique de jazz ! La mesure jazz est démocratique, elle ne reconduit pas une quelconque hiérarchie aristocratique. Au contraire, elle donne à tous les éléments musicaux la même valeur. On peut sans doute expliquer les discours qui confondent la réhabilitation du rythme avec une primauté de l'élément rythmique sur les autres fonctions musicales en comprenant qu'il s'agit d'une égalisation *par le haut*. La musique de jazz n'établit pas l'égalité de valeur des fonctions musicales en arrêtant de se concentrer sur l'harmonie et en délaissant les temps forts afin qu'ils deviennent aussi vides que les temps faibles de la musique européenne traditionnelle. Au contraire, elle se situe dans la lignée de la tradition européenne pour ce qui est de la recherche harmonique – ce qui fait dire à Berendt que « le jazz n'avait rien à offrir de très révolutionnaire sur le plan de l'harmonie et de la mélodie[32] » – et prend dorénavant en compte la fonction rythmique *de la même façon* que la fonction harmonique. Par conséquent, ce qui frappe l'auditeur, ce n'est pas cette égalité des conditions, ce n'est pas l'idée d'une réhabilitation, c'est bien plutôt l'exacerbation de la fonction rythmique par rapport à une harmonie qui n'a pas changée. En s'occupant du rythme de la même façon que l'harmonie, l'auditeur européen a le sentiment que le jazzman s'occupe en priorité de la fonction rythmique, ce qui, de toute évidence, est faux.

La mesure jazz est alors une mesure structurée par une égalité des conditions : fonction harmonique et fonction rythmique se partagent équitablement les quatre temps de la mesure et disposent chacune d'un espace qui leur est dédié. L'égalité qui, selon Tocqueville est la valeur première des sociétés démocratique, se retrouve donc dans l'agencement de la mesure jazz. De façon plus globale, il nous faut désormais voir ce qu'il en est à l'échelle du morceau.

L'éthique de l'improvisation

L'improvisation jazzistique peut être collective ou soliste. Ici, il nous faut analyser les relations qui existent entre les musiciens en situation d'improvisation dans les improvisations collectives mais aussi dans les improvisations solistes accompagnées

[31] André SCHAFFNER, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988, p.128, nous soulignons.
[32] J-E. BERENDT, *Le Grand livre du jazz, op.cit.*, p.196.

(encore une fois, nous ne nous attarderons pas sur les improvisations à la Keith Jarrett puisqu'elle ne concerne qu'un seul musicien). Howard Becker écrit à propos de l'étiquette de la *jam session*, c'est-à-dire à propos des règles d'une session d'improvisation :

> Selon cette étiquette, extrêmement stricte, le nombre de chorus joués par le premier musicien fixait la règle que devaient suivre tous les autres musiciens. Jouer davantage, c'eût été manquer de savoir-vivre, se mettre trop en avant, et chercher à se faire valoir. Jouer moins, c'était suggérer que le premier musicien était allé trop loin, et pire encore, que les musiciens suivants qui avaient joué moins, avaient moins de choses à dire.[33]

Becker nous dit ici que le découpage de la partie improvisée du morceau (rappelons que la partie improvisée est encadrée par le thème) se fait de façon égalitaire : chaque musicien dispose du même nombre de mesures pour improviser. Dans les séances d'improvisation, les *jazzmen* savent que la durée du premier chorus fixe la durée de chaque chorus qui suivra.

On retrouve ici l'égalité des conditions tocquevillienne : tous les musiciens disposent du même temps de parole, du même espace de liberté – puisque l'improvisation est régie par les règles harmonico-rythmiques du thème – et de la même légitimité. Becker montre remarquablement bien cette égalité des conditions lorsqu'il écrit :

> Dans le cadre d'une théorie sociologique rudimentaire, l'étiquette est une façon formelle et systématique d'exprimer des rapports hiérarchiques reconnus et acceptés. […] Y figurent aussi les rapports entre individus égaux : les rapports fictifs, comme lorsque tous les individus présents font semblant d'appartenir à la même classe sociale, que ce soit vrai ou non ; ou les rapports réel, comme dans les obligations qui lient entre eux deux amis. L'étiquette est particulièrement importante lorsqu'on estime que tous les individus impliqués dans une situation donnée devraient être à égalité, mais ne le sont pas.[34]
>
> [Le mot d'étiquette] permet de souligner le fait que les idées et les intuitions de chacun se voient accorder le même statut. [35]

L'égalité des conditions est, nous le rappelons, un *sentiment* d'égalité généralisée. Il ne s'agit pas de dire que tous les citoyens sont effectivement égaux mais plutôt que chaque citoyen, dans son individualité, se considère comme étant capable des mêmes

---

[33] H. S. BECKER, *Propos sur l'art*, *op.cit.*, p.118-119.
[34] *Ibid.* p.119-120.
[35] *Ibid.* p.121.

choses que ses concitoyens, comme étant digne d'intérêt pour la communauté au même titre que ses concitoyens, et ainsi, comme ayant des opinions aussi légitimes que ses concitoyens. Or Becker nous montre que l'égalité des conditions thématisée par Tocqueville à l'échelle de la société (Becker n'emploie jamais le concept tocquevillien) se retrouve au niveau musical dans l'improvisation jazzistique. En effet, tous les musiciens ne sont pas égaux, tous n'ont pas la même oreille, c'est-à-dire la même capacité à différencier les sons, tous n'ont pas le même sens du rythme, la même capacité d'écoute ou de concentration, la même technique. L'improvisation étant indexée dans le temps, les inégalités sont aussi d'ordre physique et psychique : tous les musiciens n'ont pas le même passé, la même humeur, le même corps ! Pourtant, les règles qui régissent l'improvisation en jazz sont des règles qui considèrent tous les musiciens de la même façon. Becker explique cette égalité des conditions en disant que « le jazz est extrêmement égalitariste, sans doute à cause du présupposé qu'on ne sait jamais où la foudre va tomber et quel membre de l'orchestre, contre toute attente, peut se révéler un musicien de valeur […] [36]». L'improvisation jazzistique ouvre à tous les musiciens les mêmes possibilités. Personne n'est valorisé, chacun peut être reconnu pour son apport musical. La notoriété, l'expérience, la position sociale ne comptent pas : seule importe le *chorus* qui est en train de se jouer.

Ce qu'on retrouve aussi ici, c'est le lien intrinsèque que faisait Tocqueville entre l'égalité des conditions et l'individualisme : considérer l'autre comme son égal, c'est reconnaître ses possibilités individuelles et, d'un autre point du vue, se considérer comme l'égal d'autrui, c'est reconnaître que ses propres intérêts sont aussi importants et légitimes que ceux d'autrui. On retrouve l'idée d'une identité de statut dont nous parle Becker. En effet, ce ne sont pas les inégalités extra-musicales qui comptent dans la qualité de l'improvisation, mais l'improvisation musicale et elle-même. L'égalité est effective dans la façon dont les musiciens de jazz appréhendent tous les *chorus*, qu'il s'agisse d'une improvisation de John Coltrane ou de l'improvisation d'un illustre inconnu. L'éthique de l'improvisation, c'est de donner la possibilité à chaque musicien de s'exprimer, en lui accordant la possibilité de réussir un exploit. Le présupposé de base est celui qui veut que chaque individu soit en mesure de produire musicalement quelque chose d'inattendu et/ou d'intéressant. On peut d'ailleurs noter que les improvisations jazzistiques ne sont pas

[36] *Ibid.* p.120.

exclusivement jouées par les instruments mélodiques : la batterie et la basse (certes la basse joue des lignes mélodiques mais elle fait partie de la *section rythmique* de l'orchestre) sont des instruments improvisateurs au même titre que les cuivres ou le piano. De la même manière que l'on ne restreint pas l'accès aux improvisations aux instrumentistes reconnus, on ne restreint pas l'accès aux improvisations aux instruments mélodiques. Les conditions d'improvisation sont les mêmes pour tous les *jazzmen*.

Enfin, ce qui est remarquable et des plus intéressants pour nous, c'est la façon dont ce partage égalitaire du temps se fait : de façon implicite et évidente. Les *jazzmen* n'ont pas toujours besoin de définir préalablement le nombre de mesures dont disposeront les musiciens pour improviser (les configurations définies préalablement existent à l'occasion d'un concert ou d'un enregistrement en studio – tout particulièrement lorsque les techniques limitaient la durée des enregistrements – ; elles sont extrêmement rares lors des *bœufs*). Becker écrit plus loin : « Personne ne nous avait appris ces règles, nous ne les avions pas non plus lues dans la rubrique savoir-vivre de la revue *Downbeat*.[37] ».Le caractère implicite de ces règles égalitaires nous conduit à penser que les règles sociales de la démocratie américaine telles qu'elles ont été décrites par Tocqueville s'infiltrent dans le domaine musicale et que l'improvisation est peut-être la faille la plus évidente par laquelle s'engouffre les règles qui régissent les rapports sociaux. En effet, en considérant d'une part, avec Tocqueville, la façon dont les Américains interagissent dans la société et d'autre part, avec Becker, la façon dont les musiciens interagissent dans le cadre de l'improvisation jazzistique, nous remarquons une identité flagrante de la structure des rapports interpersonnels.

Qu'en est-il des improvisations collectives ? Elles fonctionnent exactement de la même manière. Certes tous les musiciens improvisent en suivant la direction du meneur, mais chacun est libre de l'influencer en proposant des directions dont lui-même n'aurait pas eu l'initiative. La hiérarchie qui peut exister dans les improvisations collectives et encore une fois, démocratique : les idées communes dont nous parlait Tocqueville et qui sont nécessaires à l'action collective, sont proposées par la majorité – c'est-à-dire ici par l'ensemble des musiciens – et adoptées, unifiées, agencées par le meneur. L'égalité des conditions n'est pas mise à mal par la structure sociale de l'improvisation collective : chacun peut légitimement devenir meneur, le meneur n'étant pas choisi pour des capacités

[37] *Ibid.* p.119.

musicales particulières mais dans le souci pragmatique de pouvoir mener une action conjointe.

En étudiant certains procédés jazzistiques à l'aune des théories de Tocqueville, nous voyons que la *Weltanschauung*, la manière de considérer le monde et de se mouvoir en lui, la façon d'organiser les rapports sociaux, est transcrite musicalement dans la musique de jazz. Il nous reste cependant une question à aborder parce qu'elle semble contredire les idées d'égalité et d'individualisme que nous venons de développer : peut-on soutenir que la démocratie américaine au début du XX^{e} siècle se caractérise encore par l'égalité des conditions et les stratégies individualistes alors que la ségrégation raciale est en vigueur ?

La question de la ségrégation raciale

Les lois ségrégationnistes sont établies aux Etats-Unis après la guerre de Sécession en 1877. L'ouvrage de Tocqueville étant publié en 1840 (pour le second tome), il nous faut préciser certaines choses : peut-on encore parler d'égalité des conditions dans une société ségrégationniste ? Le jazz étant, nous l'avons vu, une musique enfantée par les afro-américains, comment peut-on parler d'égalité alors que les premiers *jazzmen* sont les victimes des lois Jim Crow ? L'égalité des conditions est certes un *sentiment* d'égalité mais il semble compliqué de penser que les premiers musiciens de jazz se soient considérés comme les égaux des musiciens blancs (qui, à l'époque sont souvent issus d'une culture musicale européenne). Il nous faut ici démêler la question et voir dans quelle mesure l'idée selon laquelle le jazz est une musique américaine égalitaire et individualiste tient dans un contexte de ségrégation raciale.

Le premier orchestre de jazz qui réunissait des musiciens blancs et des musiciens noirs fut celui de Benny Goodman en 1935 : « le pianiste noir Teddy Wilson, le batteur blanc Gene Krupa auxquels se joint bientôt le vibraphoniste [noir] Lionel Hampton[38]. ». Avant cette date, les *jazzbands* sont exclusivement constitués de musiciens de même race. Or le seul fait que le premier enregistrement de jazz en 1917 ait été fait par un groupe de

[38] Franck BERGEROT, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011, p.89.

musiciens blancs alors que le jazz est une musique enfantée par la frange afro-américaine de la population nous montre à quel point l'égalité des conditions tocquevillienne est difficile à penser : comment, en étant exclus du monde de l'industrie musicale, c'est-à-dire en n'ayant absolument pas accès aux postes à responsabilités, les populations noires-américaines auraient-elles pu se sentir l'égale de leurs voisins blancs ? Comment les premiers *jazzmen* noirs auraient-ils pu forger une musique qui dans sa structure même est égalitaire alors qu'ils sont les victimes d'une société inégalitaire à tout point de vue ?

Poser la question en ces termes, c'est confondre deux plans, deux niveaux d'analyse. La société américaine ségrégationniste ne peut certes pas se définir par le principe d'égalité puisque la ségrégation est l'une des formes d'inégalité les plus institutionnalisées qui soit. Pourtant, la musique jazz participe encore du principe d'égalité des conditions que Tocqueville lisait dans les institutions du Nouveau Monde. Et mieux, elle permettra aux musiciens noirs de revendiquer leurs droits. Expliquons. Le premier niveau d'analyse est celui qui considère la musique de jazz comme une pratique sociale qui s'inscrit dans le contexte ségrégationniste du début du XX^{e} siècle : la population noire accouche du jazz alors qu'elle est victime des lois Jim Crow. En ce sens, on peut se dire que le jazz est nécessairement racialement orienté. Nous pensons avoir déjà montré dans notre analyse généalogique du jazz qu'il n'en n'est rien et que la maternité afro-américaine du jazz ne mène pas à la conclusion selon laquelle le jazz n'a rien de blanc : le jazz est une musique américaine, nous ne revenons pas là-dessus. En restant dans ce premier niveau d'analyse et en considérant toujours le jazz comme un fait social qui s'inscrit dans les pratiques ségrégationnistes de son temps, on pourrait se dire que le jazz est nécessairement inégalitaire, en témoignent les nombreux discours qui prétendent justifier d'une nature blanche ou noire du jazz. L'argument de ce premier niveau d'analyse consiste à dire : le jazz est une musique bipolaire qui sépare les populations afro-américaine et euro-américaine ; il est une musique qui voit le jour pendant la ségrégation raciale, donc pendant une période d'inégalité établie, légalisée et institutionnalisée ; en reprenant la thèse que nous soutenons et qui veut que le jazz traduise musicalement la *Weltanschauung* américaine, le jazz ne peut qu'être une musique inégalitaire.

Pourtant, cet argument est faux puisqu'il mélange les niveaux d'analyse : notre thèse d'indexicalité du jazz aux systèmes des valeurs américaines et, par conséquent, à la façon de considérer la société et d'organiser les relations sociales, va de pair avec la considération du jazz comme système (musical) de références communes à tous les

américains. Nous ne soutenons pas l'égalité de la musique jazz comme fait social mais le jazz comme promulgateur de la valeur d'égalité, une valeur directement issue des principes démocratiques américains et qui, dans les heures sombres de la ségrégation raciale, devait être réaffirmée. A ses début, le jazz comme fait social, c'est-à-dire la configuration sociale de la pratique musicale, n'était pas égalitaire : les musiciens noirs ne disposaient pas des mêmes possibilités que les musiciens blancs, ils n'avaient pas accès aux mêmes dispositifs institutionnels, aux mêmes canaux de communication, ils n'avaient pas la même légitimité que leurs homologues blancs, en réfèrent par exemple les nombreuses critiques qui considèrent l'orchestre de Paul Whiteman comme « le jazz-band le plus complet [39]». Les musiciens blancs étant issus de la culture occidentale et de sa *grande musique*, leur jazz est d'un plus grand intérêt. La rivalité qui existe entre les races ainsi que les lois ségrégationnistes qui confinent les musiciens noirs à l'univers afro-américain ne permettent pas de parler d'égalité de conditions. Pourtant, et c'est là le point que nous voulions souligner, le jazz promeut l'égalité de par sa structure musicale. Et c'est bien à ce niveau d'analyse que, précisément, le jazz est égalitaire et qu'il incarne musicalement le principe d'égalité des conditions spécifique à la démocratie américaine telle que l'étudia Tocqueville.

Alexandre Pierrepont, dans *Le Champ jazzistique*, montre remarquablement bien la différence qu'il y entre les inégalités raciales effectives d'une part et le caractère égalitaire des procédés jazzistiques d'autre part. Il rapporte les propos de Billie Holiday :

> « [Harry] James était un tantinet réticent au début, si mes souvenirs sont bons. Il arrivait du Texas où les nègres sont considérés comme de la merde. Ça se voyait. Il a fallu lui enlever cette idée de la tête, et l'idée aussi qu'il était le meilleur trompettiste du monde. Buck Clayton nous a été d'un grand secours : il l'a complétement fait marron à la trompette. De tous les types de l'époque, Buck avait le style le plus doux et le plus proche de ce que Harry James essayait de faire. En quelques phrases, il l'a laissé sur le carreau. Harry avait pris une leçon et à partir de là, il est venu jammer avec beaucoup de plaisir. »[40]

Ce qu'illustrent les propos de la chanteuse, c'est la façon dont le jazz, de par le caractère égalitaire de sa structure, permet de réparer les inégalités raciales promulguées par la ségrégation : le trompettiste blanc Harry James considère les musiciens noirs comme

---

[39] A.SCHAFFNER, *Le Jazz, op.cit.*, p.103.
[40] Alexandre PIERREPONT, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002, p.53.

des musiciens dont l'intérêt musical n'est que très limité. Mais le jazz renvoie tout le monde à sa singularité, à sa valeur individuelle et révèle le principe d'égalité des conditions : en jouant, chaque musicien a le sentiment d'être semblable à autrui. Et c'est sans doute là que se tient le côté contestataire du jazz[41], malgré les dire d'Adorno à ce sujet (« […] Adorno y suggère [dans « Abschiedvom Jazz » et « Über Jazz »] notamment que les nazis n'ont en fait aucune raison d'interdire le jazz puisque cette musique n'est ni révolutionnaire sur le plan esthétique ni dangereuse pour l'ordre social ou politiquement contestataire… [42]»). En effet, les propos de Malcom X, toujours rapportés par Pierrepont, mettent en évidence la *dangerosité* du jazz pour l'ordre social ségrégationniste (pour reprendre les termes d'Adorno) :

> « Le musicien blanc peut jouer s'il a quelque partition devant lui. Il peut improviser à partir de quelque chose qu'il a entendu auparavant. Mais le musicien noir, lui, prend son instrument et souffle des sons auxquels il n'avait jamais pensé avant. Il improvise, crée, et cela vient de l'intérieur. C'est son âme, c'est la musique de son âme. C'est en Amérique le seul domaine où l'homme noir a eu toute liberté de créer. Et il l'a maîtrisé. Il a montré qu'il peut s'élever avec quelque chose que personne n'avait jamais imaginé, si l'indépendance intellectuelle lui est donnée. Il peut développer une philosophie dont personne n'a encore entendu parler. Il peut inventer une société, un système social, un système économique, un système politique différents de tout ce qui existe ou a jamais existé sur Terre. Il improvisera ; il apportera quelque chose qui viendra du fond de lui. »[43]

Nous voyons dans les propos de Malcom X que le jazz est un support pour légitimer l'égalité raciale au sein de la lutte pour les droits des Noirs. En effet, puisque musiciens blancs et musiciens noirs sont considérés d'égal à égal lorsqu'ils jouent ensemble du jazz, et que, de surcroît, ils produisent une musique digne d'intérêt, la reconnaissance institutionnelle de l'égalité interraciale doit mener à une Amérique plus grande. Les propos de Malcom X sont certes communautaristes et nous ne nous attarderons pas dessus. Ce qui est intéressant pour nous c'est la façon dont le caractère égalitaire du jazz justifie la nécessité d'accorder aux afro-américains les mêmes droits que les euro-américains et on

---

[41] Une analyse plus précise aurait réclamé de s'attarder longuement sur la fonction contestataire du jazz, notamment en prenant à contre-pied les thèses de Theodor Adorno. Nous ne la mènerons pas dans un mémoire de master 2. On peut toutefois noter l'ouvrage de Christian Béthune, *Adorno et le Jazz, Analyse d'un déni esthétique* (Paris, Klincksieck, 2003)qui permet d'entrer de plain-pied dans le malaise théorique d'Adorno considérant le jazz.

[42] Christian BETHUNE, *Adorno et le jazz, Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003, note 5, p.10.

[43] A. PIERREPONT, *Le Champ jazzistique, op.cit.*, p.53-54.

retrouve ici la stratégie individualiste américaine : il ne s'agit pas d'être altruiste ou humaniste, il s'agit de considérer les intérêts de chacun et de montrer qu'en considérant la population noire de la même façon que leurs concitoyens blancs, c'est toute l'Amérique qui y gagne. En effet, la preuve musicale du jazz suffit à montrer qu'en considérant l'autre comme son semblable et en lui laissant la possibilité d'agir dans son intérêt, il agit dans l'intérêt commun de tous les musiciens qui est de découvrir sans cesse des nouveautés musicales (« Seuls les "fans" demandent un immobilisme dans un genre particulier. Les musiciens ont toujours voulu aller de l'avant [44]»).

Pour finir, reprenons notre question de départ qui était de savoir si notre rapport de la musique de jazz à la société américaine tient toujours alors que le jazz se caractérise par une structure égalitaire et que la société américaine est ségrégationniste. En effet, si nous voulons maintenir le lien qui fait du jazz une musique proprement américaine, soit notre thèse d'une musique de jazz égalitaire ne tient pas, soit il faudrait soutenir qu'une société ségrégationniste est égalitaire. L'impossibilité logique de la seconde théorie nous a poussés à explorer la première piste, à savoir : le jazz est-il effectivement égalitaire ? Or nous avons vu que oui. Comment alors résoudre ce dilemme sans renoncer à l'idée d'une musique de jazz qui traduit musicalement les valeurs fondatrices des Etats-Unis ? Il s'agit de bien comprendre que, en regard des analyses de Tocqueville qui, nous le rappelons, datent d'avant 1840, c'est-à-dire avant l'abolition de l'esclavage (1865), les valeurs fondatrices de la démocratie américaine sont déjà présentes avant l'avènement du jazz : le Nouveau Monde a été déclaré indépendant en 1776 et les institutions étatsuniennes se mettent en place. Tocqueville analyse donc les principes d'une démocratie naissante ; il analyse des principes fondateurs. Dire que le jazz est une musique qui transcrit musicalement les valeurs fondatrices américaines et en particulier l'égalité des conditions – qui mène à l'individualisme social – n'est pas incompatible avec le fait que le jazz naisse dans une société ségrégationniste. La musique jazz porte en elle les valeurs démocratiques américaines et entend, à l'époque de la ségrégation, les faire valoir.

En analysant les procédés jazzistiques à l'aune des thèses tocquevilliennes de la société américaine, nous avons légitimé notre conclusion du chapitre précédent : la musique jazz est bien une musique des Etats-Unis, c'est-à-dire une musique qui intègre, en

[44] J-E.BERENDT, *Le Grand livre du jazz, op.cit.*, p.76.

les traduisant musicalement, des agencements sociaux spécifiquement américains, ou devrions nous dire les idéaux sociaux de la démocratie américaine. Les exemples que nous avons développés – à savoir la sonorité indexée, les rapports entre les musiciens pendant les improvisations et le partage égalitaire de la mesure – ne se veulent pas exhaustifs. On aurait en effet pu analyser d'autres procédés jazzistiques comme le positionnement des musiciens sur la scène ou la spécificité du phrasé en jazz avec les lunettes de Tocqueville. Nos exemples ont en fait été choisis en rapport avec l'ensemble des analyses qui avaient déjà été menées précédemment dans l'analyse interne : il semblait intéressant pédagogiquement de revenir sur ces éléments jazzistiques déjà étudiés pour les confronter cette fois-ci à une analyse externe. Par ailleurs, l'indexicalité de la musique de jazz à la culture américaine que nous souhaitions montrer réclamait l'appui des thèses de Tocqueville dans la mesure où son œuvre s'attache à montrer la spécificité de la société étatsunienne : l'individualisme et l'égalité des conditions n'est plus spécifique aux Etats-Unis aujourd'hui mais il s'agit de comprendre avec Tocqueville qu'au XIX^{e} siècle, ces valeurs étaient spécifiquement américaines et ainsi, que la musique de jazz n'aurait pas pu voir le jour au début du XX^{e} siècle ailleurs qu'aux Etats-Unis.

CONCLUSION

En couplant une analyse musicologique à des analyses historico-sociales, la méthode philosophique semble être intéressante pour s'intéresser aux phénomènes esthétiques. Mais il semble qu'il faille, pour se faire, situer précisément l'activité philosophique dans les bornes d'une activité de liaison. En effet, la philosophie ne dispose pas des outils permettant de décortiquer *directement* l'objet esthétique : son rôle semble être de combiner les apports théoriques d'autres disciplines dans un ensemble cohérent. Elle est un liant qui, selon l'assemblage effectué, donne un point de vue différent sur l'objet esthétique en question. Ainsi, poser la question « Qu'est-ce que le jazz ? » c'est avant tout mobiliser les disciplines adéquates, c'est-à-dire en premier lieu la musicologie, pour déterminer à partir d'éléments constitutifs et spécifiques la particularité du jazz. Nous arrivons ici à la question de la limite : « Pouvons-nous établir des limites strictes qui permettraient de trancher : telle musique est du jazz, telle autre n'en est pas ? ». Nous avons précisé, dans la première partie de notre travail, un certain nombre d'éléments qui donnent une première grille de lecture. Toutefois, il semble évident qu'une telle grille ne prend pas en compte les cas limites et nous ne prétendons pas régler la question une bonne fois pour toute en disant de façon autoritaire s'il s'agit ou non de musique jazz. En effet, non seulement une telle entreprise de délimitation stricte ne nous a pas intéressée ici, mais mieux, nous pensons qu'une telle démarche serait des plus artificielles et des plus obtuses. Nous espérons donc laisser la plus grande liberté possible à notre lecteur quant à sa considération des cas-limites. Mobiliser *les* disciplines adéquates, ce peut être également mobiliser l'histoire de la musique et la sociologie de la musique pour considérer le jazz non plus comme un phénomène esthétique duquel on serait finalement coupé, mais comme une pratique esthétique. C'est donc en assemblant ces deux niveaux d'analyses dans une forme en *miroir* que la philosophie nous permet de donner cette image du jazz : une musique américaine, qui intègre dans ses procédés les plus fondamentaux le principe d'égalité, une musique qui concrétise la culture métissée du peuple américain.

Une analyse philosophique n'épuisera certes jamais son objet, il y aura toujours quelque chose à redire, à revoir, à penser autrement, etc. En commençant cette étude, nous

ne prétendions pas déroger à la règle. Mais il semble que l'on doive, tout en prenant acte de nos manques, constituer une unité théorique finie et c'est ce que nous avons voulu construire de par la forme même de notre étude. Le plus grand de ses manques est certainement une analyse du corps et plus généralement de la conception jazzistique de l'espace : comment le musicien conçoit-il son corps lorsqu'il joue ? Peter Szendy écrit à propos de Bill Evans : « A l'évidence, c'est bien lui, c'est bien à des images de son corps sonore qu'il parle dans le miroir de l'enregistrement. Mais ces images ne sont *pas tout à fait* lui. Elles tremblent. Aussi semble-t-il croire, parfois, qu'il est trois, trois corps qui ne font pas un[1]. ». Que nous dit Szendy ? Quelle est cette dissociation de soi que ressent Bill Evans ? Et sur scène, comment procède la communication entre les musiciens ? L'agencement spatial de la scène signifie-t-il quelque chose ? Si oui, quoi ? Nous avons privilégié la dimension temporelle à la dimension spatiale et acceptant que cette dernière constituerait un manque cruel à notre étude pour des raisons évoquées plus tôt et qui, nous le rappelons, sont celles d'une priorité du temps sur l'espace dans l'art musical. Pourtant cet argument semble perdre pour nous peu à peu de sa valeur : le jazz est issu des musiques de danse, le jazz se joue, se vit et se *voit.* Pierre Sauvanet écrit d'ailleurs avec une justesse à laquelle nous sommes de plus en plus sensibles :

> Certes, la musique est bien dans le temps, elle est bien un art de l'ouïe, mais l'évidence cache peut-être autre chose : qu'il y a souvent, sous forme de double chiasme, de l'espace dans les arts du temps et du temps dans les arts de l'espace, de l'œil dans les arts de l'ouïe et de l'ouïe dans les arts de l'œil. Ainsi a-t-on besoin de la voir jouer cette musique, parce que le jazz se donne *aussi* à voir et pas seulement à écouter, dans l'espace et pas seulement dans le temps.[2]

Par ailleurs, il semble que cet argument ne puisse pas tenir au sein d'une analyse qui tente de démontrer le caractère égalitaire de la structure jazzistique : nous sommes de plus en plus portés à croire qu'il n'existe plus de priorité du temps sur l'espace dans la musique de jazz. De la même façon que le *swing* réconcilie l'harmonie et le rythme en les considérant comme des fonctions musicales d'égale importance, il semble que nous aurions pu défendre l'idée que le jazz réhabilite l'espace dans la musique et contrecarre par là-même l'idéal adornien d'une perfection musicale atteinte dans le silence de la lecture d'une partition.

---

[1] Peter SZENDY, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Les Editions de Minuits, 2002, p.45.
[2] Colas DUFLO et Pierre SAUVANET, *Jazzs*, Paris, Editions MF, 2008, p.17.

Nous touchons ici un point que nous aurions pu développer dans une étude plus conséquente ou que nous développerons plus tard, de façon subsidiaire. Lorsque l'on se pose la question d'un apport philosophique dans le domaine esthétique du jazz, il est peu probable de ne pas rencontrer Adorno dans ses recherches. En effet, si très peu de philosophes classiques se sont intéressés au jazz (notamment en raison de sa relative jeunesse puisque le jazz apparaît, nous le rappelons, fin du xix^{e} siècle, début du xx^{e} siècle) Adorno est connu pour ses critiques virulentes contre « les phénomènes musicaux qui, comme le jazz, dénient l'artistique dans l'art et le rapprochent d'un agir empirique ou du moins sportif [et] témoignent de la non-capacité à fixer la distance par rapport à l'être-là empirique que la musique posait autrefois dès qu'elle retentissait[3]. ». Il serait alors des plus intéressants d'analyser l'évolution de la critique européenne du jazz depuis ses débuts.

Enfin, à la fin de notre mémoire de master un, nous avions fait le pari de penser la musique du xx^{e} siècle, et en particularité la musique de jazz, avec les outils conceptuels développés par Nietzsche dans sa physiologie de la musique. Cette année, il semblait qu'un tel projet soit inapproprié dans la mesure où nous n'avions pas encore construit notre objet d'étude qu'est le jazz. Or comment justifier l'idée selon laquelle la physiologie nietzschéenne est propice à une pensée du jazz si l'objet d'étude « jazz » n'est pas lui-même constitué ? La première définition que nous esquissons avec cette présente étude – et qui fait du jazz un phénomène musical, culturel mais aussiune pratique sociale – nous permet de voir comment lier, de façon dialectique, nos deux mémoires de master dans une troisième étude dans laquelle il s'agirait de considérer la puissance de la physiologie nietzschéenne, ainsi que ses limites lorsqu'on l'applique à un phénomène esthétique que Nietzsche n'a jamais connu.

[3]Christian BETHUNE, *Adorno et le jazz, Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003, p.39.

BIBLIOGRAPHIE

BAILEY Dereck, *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique,* trad.fr. Isabelle Leymarie, Paris, Outre-mesure, 1999.

BECKER Howard S. *Propos sur l'art*, trad.fr. Jean Kempf, L'Harmattan, Paris, 1999.

BERENDT Joachim-Ernst, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994.

BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011.

——*Jazz magazine / Jazzman*, n°649, Mai 2013.

BETHUNE Christian, Adorno et le jazz, Analyse d'un déni esthétique, Paris, Klincksieck, 2003.

——*Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

BURNS Ken, *Jazz: The History*, Florentine films, 2000.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche* (1965), Paris, Puf, 2011.

——*Abécédaire*, réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 1988.

DUFLO Colas &SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Paris, Editions MF, 2008.

DUFOUR Eric, *Qu'est-ce que la musique ?* Paris, Vrin, 2005.

——*L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

DUPUY Jean-Pierre, « Vers l'unité des sciences sociales autour de l'individualisme méthodologique complexe », *Revue du MAUSS*, 2004/2 n°24, p.310-328, page consultée le 25/04/2013 : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RDM_024_0310.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps* (1927), trad.fr. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985 (hors commerce) : http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf.

HODEIRAndré, *Hommes et problèmes du jazz* (1954), Marseille, Parenthèses, 1981.

——« Le Jazz », in ROLAND-MANUEL (dir.), *Histoire de la musique*, t.2, Paris, Gallimard, 1963.

HUYS Viviane et VERNANT Denis, *L'Indisciplinaire de l'art*, Paris, PUF, 2012.

JONES LeRoi, *Le Peuple du blues* (1963), trad.fr. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 2010.

KEROUAC Jack, *Sur la route* (1957), trad.fr. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010.

KREMER-MARIETTIAngèle, « Heidegger et Nietzsche, sur la volonté de puissance », http://www.dogma.lu/pdf/AKM-NietzscheHeidegger.pdf, page consultée le 07/12/2012.

LACOSTE Jean, *La Philosophie de l'art*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Puf, 2008.

LEDUC Jean-Marie et MULARD Christine, *Louis Armstrong*, Paris, Seuil, 1999.

LOMAXAlan, chaîne youtube « Alan Lomax Archives », page consultée le 12/01/2013, http://www.youtube.com/feed/UCInpAOuv6nqdf6EheU4Wfjg

MALSON Lucien et BELLEST Christian, *Le Jazz*, Collection « Que sais-je ? », Paris, Puf 2007.

MOORE Allan.F, « Style and genre as a mode of aesthetics », page consultée le 30/11/2012 : http://www.allanfmoore.org.uk/styleaesth.pdf

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad.fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.

——*Humain, trop humain* (1878), trad.fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1968.

——*Le Gai savoir* (1882), trad.fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

——*Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), trad.fr. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 1996.

——*Par-delà bien et mal* (1886), trad.fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

——*Le Cas Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984.

——*Nietzsche contre Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984.

PIERREPONT Alexandre, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002.

RAYMOND (DE) Jean-François, L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action, Paris, Vrin, 1980.

ROUEFF Olivier, « Les Mots du jazz » Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Coeuroy, *L'Homme*, 2001/2 n°158-159, p.239-259.

SALADIN Matthieu, « Processus de création dans l'improvisation », Volume ! [en ligne], 2002, page consultée le 9/09/2012, http://volume.revues.org/2486.

SCHAFFNERAndré et CŒUROY André, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988.

SMADJA David, « Variations sur le jazz et la politique » in *Raisons politiques*, 2004/2, no 14, p. 179 – 193.

SMOJEDujka, « L'Audible et l'inaudible » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003.

SOUTHERN Eileen, *Histoire de la musique noire américaine* (1970), trad.fr. Claude Yelnick, Paris, Buchet-Chastel, 1992.

SPRINGER Robert, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèse, 1999.

SZENDY Peter, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Les Editions de Minuits, 2002.

TOCQUEVILLE (DE) Alexis, *De la Démocratie en Amérique* (1840), Tome II, Paris, Garnier Flammarion, 1981.

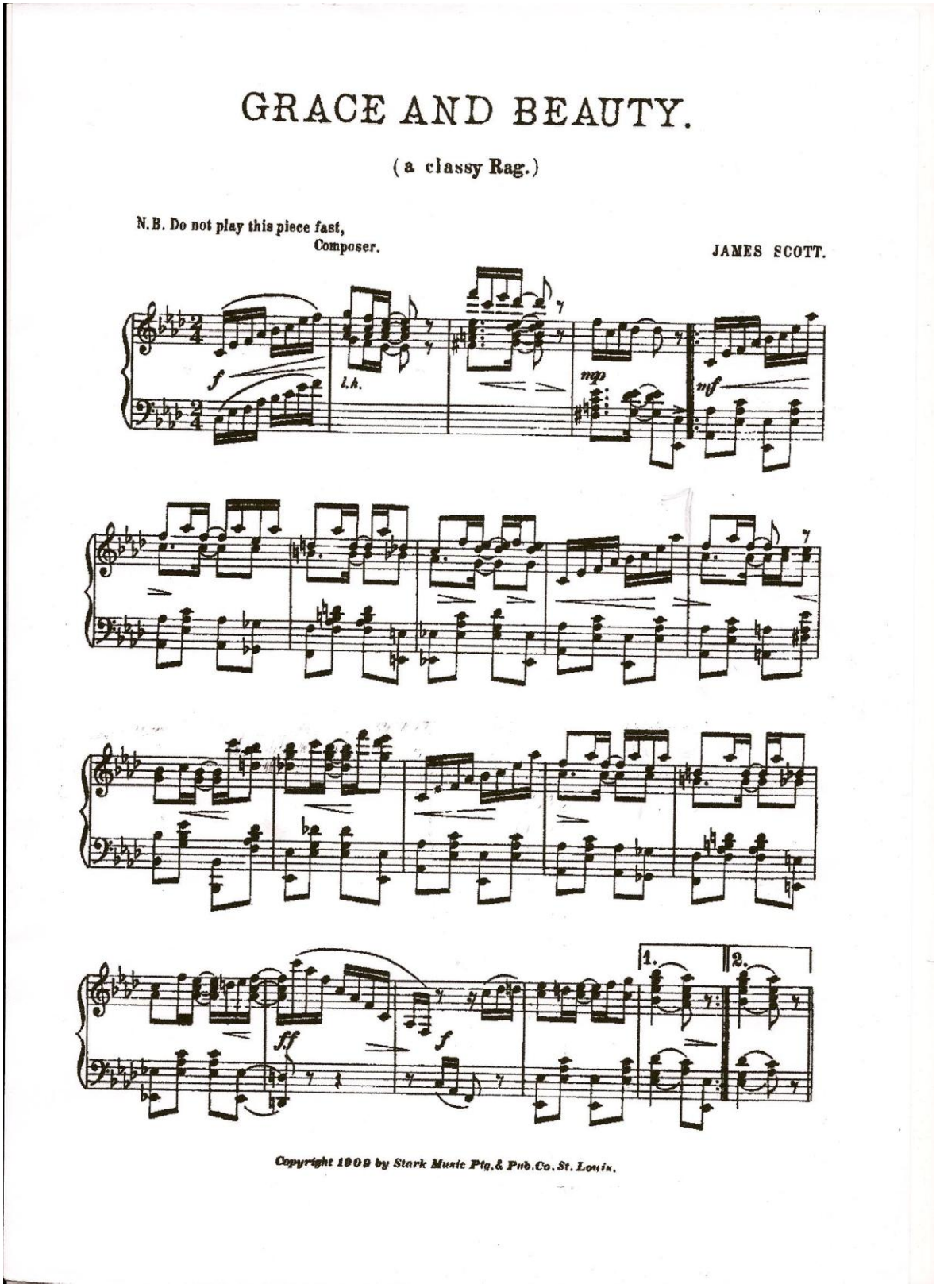
VILLANUEVA Patrick, « Le Jazz », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003.

WAGNER Richard, *Beethoven* (1870), trad.fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Gallimard, 1970.

WITTGENSTEIN Ludwig,*Investigations philosophiques* (1945), trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1990.

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Partition de « Grace And Beauty », James Scott 153
Annexe 2 : La musique veut-elle dire quelque chose ? 157
Annexe 3 : Analyse Pragmatique de l'Improvisation dans la Musique de Jazz (I) 168
Annexe 4 : Analyse Pragmatique de l'Improvisation dans la Musique de Jazz (II) 182



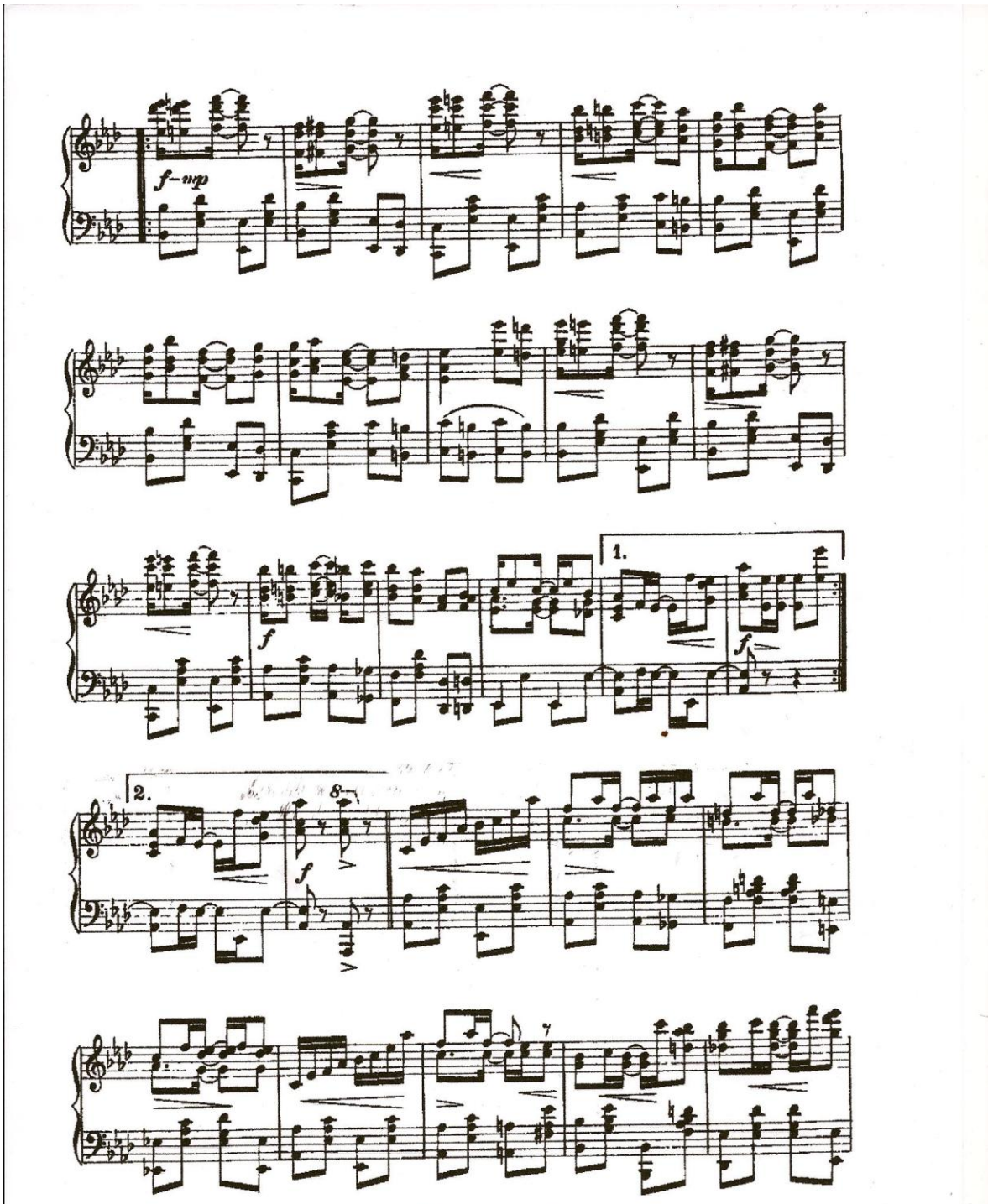
GRACE AND BEAUTY.

(a classy Rag.)

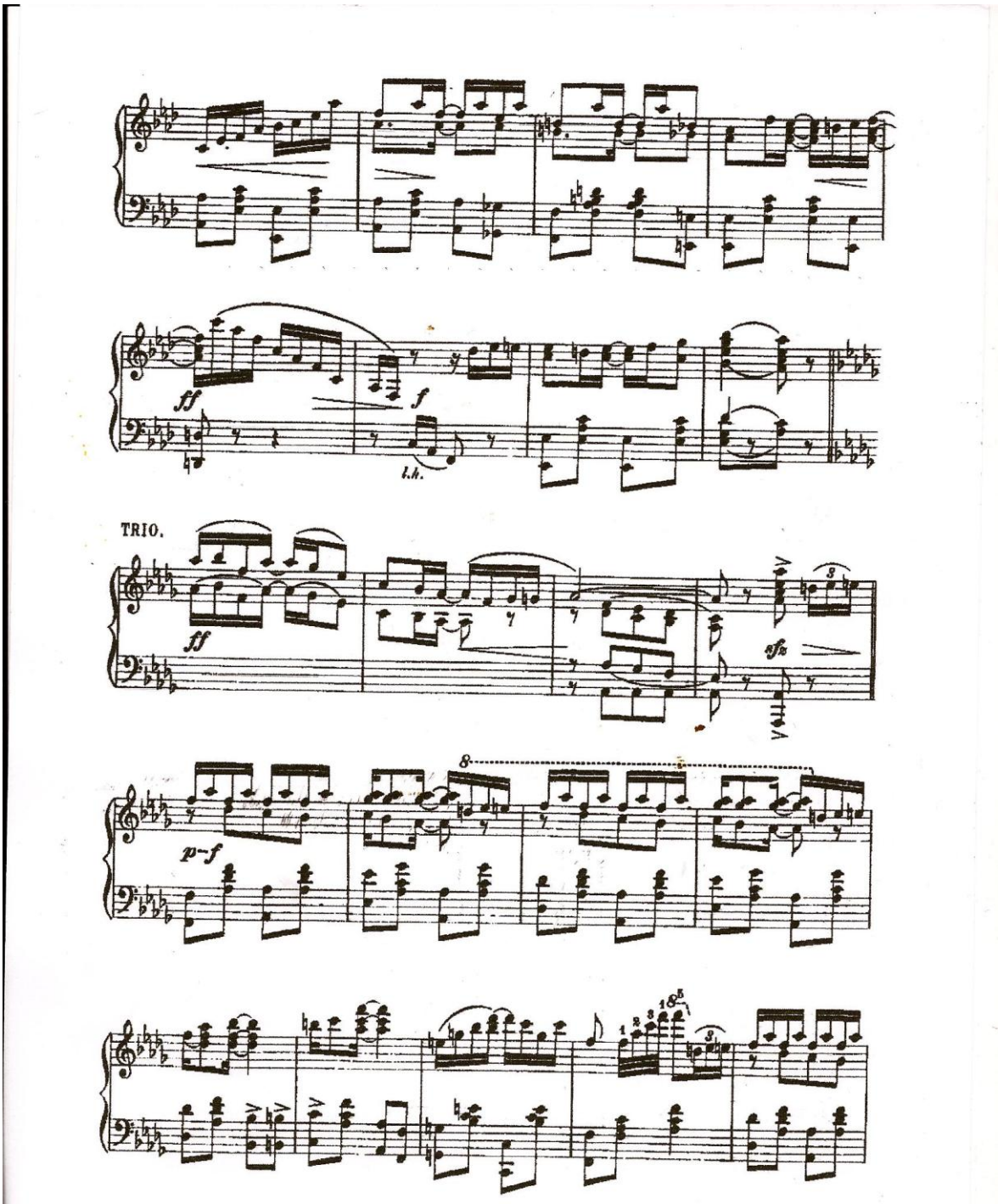
N.B. Do not play this piece fast,
Composer.

JAMES SCOTT.

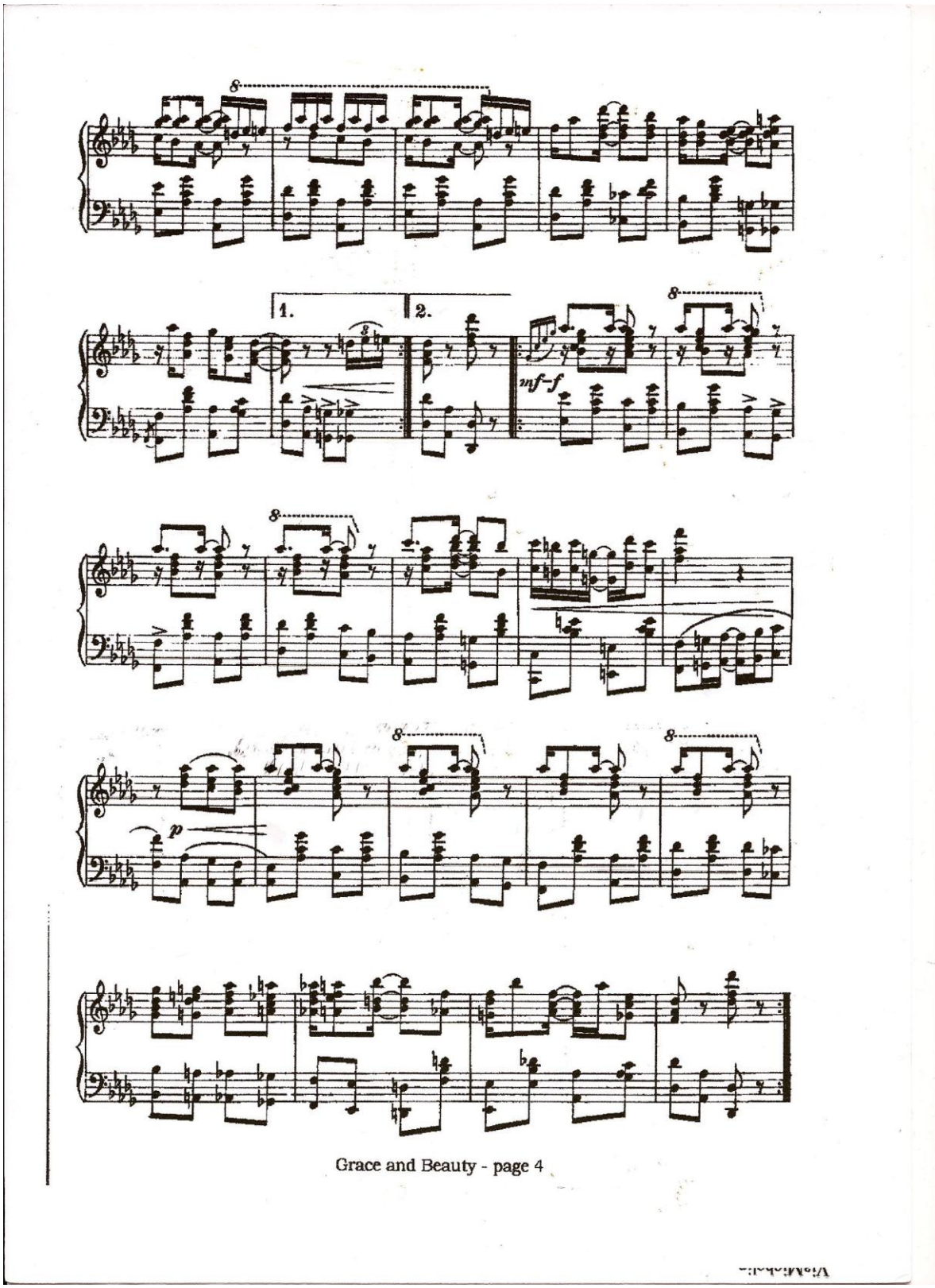
Copyright 1909 by Stark Music Ptg.& Pub.Co. St. Louis.



Grace and Beauty - page 2



Grace and Beauty - page 3



Grace and Beauty - page 4

> […] les créations artistiques ont été dès le début du XXe siècle assimilées à des pratiques symboliques, langagières et communicationnelles.[1]
>
> Denis VERNANT.

La musique est souvent qualifiée de langage, et ce certainement en raison de la ressemblance qu'elle entretient avec la langue, à savoir le caractère auditif de leur existence. En effet, la musique comme la langue n'est que sons. Ainsi, plus encore que n'importe quel art, il est aisé de qualifier la musique de langage. Cette qualification n'est pas anodine puisqu'elle met en jeu toute une série d'implications dont la première est l'existence d'une syntaxe et d'un vocabulaire propre à ce langage et dont la dernière semble être une fin communicationnelle. Si nous définissons la musique comme l'organisation de sons, est-il concevable que la musique veuille dire quelque-chose? Nous ne pouvons admettre comme présupposé de base l'idée de la musique-langage dans la mesure où cette acception est lourde de conséquences. Il nous faut donc voir dans quel sens nous pouvons parler de la musique en tant que langage mais aussi quelles restrictions nous devons élaborer pour qu'une telle thèse soit tenable. Ainsi, la musique résiste-t-elle à une analyse syntaxique? Répond-elle aux exigences des critères qui définissent une langue selon Saussure, père de la linguistique, c'est-à-dire un système différentiel et linéaire de signes, le signe étant l'union arbitraire d'un concept et d'une image acoustique.

A un niveau sémantique, peut-on établir une correspondance étroite entre la langue et la musique et quelles sont les conséquences d'une telle théorie? En effet, en présupposant une relation forte entre la langue et la musique, cette dernière peut-elle encore prétendre à une quelconque autonomie, peut-elle encore prétendre dire quelque-chose de spécifique? Cette question de la spécificité du discours musical a été développée par le romantisme allemand: la spécificité du dire musical réside dans un sens extra-musical. Si cette théorie donne lieu à des implications pragmatiquement très intéressantes,

[1] Denis VERNANT, « Des Fins de l'art : pour une approche pragmatique de l'art », *Utopia 3, la question de l'art au 3e millénaire,* Généalogie critique et axiomatique minimale, Paris, 2002.

il semble qu'elle soit aussi porteuse d'un certain nombre de difficultés sur lesquelles nous reviendrons notamment via la critique du Nietzsche de la maturité.

Si l'idée d'un sens extra-musical n'est que très limitée, Nietzsche pense une nouvelle sémantique de la musique en des termes physiologiques. Peut-on alors conférer un sens à la musique quand celle-ci se réduit exclusivement à sa forme, c'est-à-dire à son organisation interne? N'en perd-on pas l'ambition de donner un sens à la musique? Mieux, est-il possible de concevoir la musique comme un moyen de communication, comme le canal de communications particulières, spécifiques?

D'un point de vue méthodologique, il nous faut partir de la question suivante : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Qu'est-ce qui nous permet d'identifier un morceau alors que le propre de la musique est d'être toujours différente, la production étant simultanée de l'écoute. Nous entendons « différente » du point de vue de la singularité des interprétations : même si le morceau est joué par le même interprète, sur le même instrument, sans fausse note et sans erreur rythmique, le seul fait que l'interprète ne soit pas le même d'un point de vue physique et psychique (plus fatigué, moins stressé etc.) nous permet d'affirmer la singularité de chaque interprétation. Or si toutes les interprétations sont singulières et si aujourd'hui j'assiste à l'interprétation du *Boléro* de Ravel par un quelconque orchestre, quel(s) élément(s) me permet(tent) d'identifier la musique que j'entends comme étant l'œuvre composée par Ravel en 1928 ? Il s'avère que, dans la musique occidentale, la partition est le garant de cette identité et joue donc un rôle crucial dans la communication et la pérennité des œuvres : si je lis la partition en écoutant cette interprétation, je vois que tous les éléments caractéristiques du *Boléro* (éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques*)* et aucun de plus, sont joués. La partition écrite par Ravel permet la transmission de l'œuvre à travers le temps et l'espace. Or c'est précisément cette notion de communication qui nous intéresse ici. Si la partition est un moyen de communiquer, que communique-t-elle ? N'est-t-elle que le support matériel de l'identité d'un morceau, c'est-à-dire « Pour jouer le *Boléro* de Ravel, vous devez jouer ces notes-ci organisées par tel rythme » ? Ou est-elle porteuse de quelque chose de plus au niveau sémantique ?En résumé, la musique veut-elle dire quelque chose ? Est-elle l'expression d'un sens à travers l'organisation des sons? La partition peut-elle résister à une analyse pragmatique si on la considère comme le support matériel du discours musical, la pragmatique étant l'analyse du discours à des fins communicationnelles ?

Nous pouvons parler de discours musical dans le sens où la partition « renvoie à des événements sonores qu'elle symbolise » [2]: chaque signe correspond à une durée relative au tempo demandé et est placé sur la portée selon sa hauteur. Comme notre système de langue, il s'agit d'une relation arbitraire mais communément admise entre la place d'un rond sur 5 lignes et un son (le son de référence étant le *la 440* Hz) : il est totalement conventionnel qu'un mi 165Hz se trouve en clé de sol sur la première ligne de la portée. Le code d'écriture de la musique répond donc à des exigences syntaxiques spécifiques et possède une sémantique stricte, peut-être même plus stricte que la sémantique de la langue orale. En effet dans la langue, chaque *designatum* n'est pas corrélé à un mot spécifique ne désignant que lui : le mot « lampe » sans l'aide des indexicaux désigne toutes les lampes. A l'inverse, chaque son, défini par sa fréquence en Hertz, est traduit par un seul et unique signe sur la portée et ce signe correspond à un seul et unique son. La partition permet donc de transcrire les sons simultanément dans leurs deux dimensions, rythmique et mélodique. Goodman dans *Langage de l'art*[3] dira : « La plupart des caractères d'une partition musicale […] sont syntaxiquement disjoints et différenciés. Le schéma symbolique est donc effectivement notationnel et le langage des partitions véritablement un langage ». La notation musicale est un système différentiel et linéaire de signes et on pourrait analyser les partitions à l'aune des concepts russelliens d'énoncé doué de sens ou dénué de sens (c'est-à-dire conforme ou non aux règles de formation des *formules bien formulées*). Nous pouvons dès lors bel et bien parler d'une syntaxe et d'une sémantique de l'écriture de la musique.

La musique transcrite sur la partition répond aux critères syntaxiques et sémantiques d'un langage. La question que nous nous posons est désormais celle d'une puissance pragmatique d'un tel langage : peut-on utiliser le langage musical à des fins communicationnelles ?

Austin étant un pionnier de la pragmatique, il s'agit de considérer certains des premiers concepts relevant de la pragmatique et de voir si ces concepts peuvent être pertinents pour analyser le discours musical. Ainsi, peut-on différencier au niveau du langage musical les *constatifs* et les *performatifs* d'Austin ? Dans le langage ordinaire, les expressions sont performatives si elles prétendent faire changer le monde. Par exemple, la proposition « Fermez la porte ! » prétend transformer le monde (en l'occurrence, fermer la

[2] Eric DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?*, Chemins philosophiques, Paris, Vrin, 2005.
[3] Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, trad.fr. J.Morizit, Nîmes, J.Chambon, 1990.

porte) par l'acte de langage. En revanche, si je rapporte les paroles de la personne ayant demandé que l'on ferme la porte, ma proposition « Elle a demandé de fermer la porte » n'a rien de performatif, c'est un acte de langage constatif, elle n'a pas vocation à changer le monde, seulement à informer. Peut-on différencier ce genre de proposition au sein du discours musical ? Il semble que oui. On peut considérer la partition comme constative dans la mesure où, comme nous l'avons remarqué depuis le début, la partition est le support matériel de l'œuvre composée : la musique n'étant pas un art visuel et les procédés d'enregistrement étant bien plus récent que la musique, l'écriture est en premier lieu le support informatif permettant d'identifier un morceau de musique. La partition est le référent matériel de la musique. Toutefois, il semble que l'on puisse également lui conférer une valeur performative dans la mesure où l'on peut parler de « l'autorité qu'elle s'est acquise »[4]. En effet, en soulignant le rôle crucial de la partition comme garant de l'identité d'une œuvre d'art, nous soulignons l'autorité de la notation musicale occidentale. La partition du *Boléro* de Ravel dit en fait à l'interprète : pour jouer le *Boléro,* tu dois me jouer sans une seule erreur, me reproduire parfaitement, lire et faire entendre jusque dans les détails de ma ponctuation. Et cette assertion induit que la moindre erreur d'interprétation ou de lecture sera fatale à l'exécution du *Boléro.* Cette analyse permet déjà de conférer à la musique via la partition une fin communicationnelle, sociale : à travers la partition, c'est Ravel qui identifie précisément son *Boléro* et qui intime à l'interprète de respecter sa composition s'il veut prétendre jouer le *Boléro.*

Nous devons cependant noter une chose : cette analyse semble très limitée dans la mesure où si l'on peut trouver dans la partition un caractère *performatif* et un caractère *constatif,* nous ne pouvons appliquer ces concepts aux phrases musicales elles-mêmes : on ne peut différencier la portée communicationnelle des phrases musicales qui ne sont donc ni *performatives* ni *constatives.* Cette première analyse nuance donc l'analogie que nous faisions implicitement entre la musique elle-même et son écriture, à savoir la partition. Si la partition peut prétendre être un support à la communication d'une information, la musique peut-elle être considérée comme le moyen de faire passer un message ? Si nous clarifions les choses, la musique serait un moyen d'expression (un langage) dont le compositeur use pour communiquer un sens à l'auditeur, si nécessaire via le support

[4] *Id.*

matériel de la partition. Une telle thèse est-elle concevable ? Le compositeur veut-il vraiment dire quelque chose via la musique ?

Si une correspondance parfaite ou même imparfaite de la musique et de la langue n'a jamais fait l'objet d'une véritable thèse, celle de la musique et des sentiments ou passions a été développée par Joachim Burmeister en 1589. Il établit dans *Hypomnematummusicae*une correspondance des figures musicales et des passions. Par exemple un mouvement ascendant c'est-a-dire du plus grave au plus aigu évoquera l'espoir quand les mouvements descendants ou le mode mineur sera synonyme de douleur, malheur, voire même de mort. Que penser d'un tel procédé ? Ici la musique semble être réduite à un moyen de substitution : Burmeister intellectualise la musique dans le sens où elle n'est plus qu'un outil de communication exprimant les mêmes choses que la langue. Ici la musique ne prétend nullement donner un excédent de sens ou exprimer ce que ne peuvent exprimer les mots : elle n'a aucune indépendance, elle est totalement subordonnée à la langue.

Cette critique a été faite par le jeune Nietzsche, emprunt alors du romantisme schopenhauerien. Pour lui, si la musique est bien porteuse d'un sens extra-musical, si elle *veut dire quelque chose,* elle ne dit pas le phénomène mais l'*Un originaire* (correspondant à la volonté chez Schopenhauer). En ce sens, la musique n'est pas l'expression d'une passion en particulier comme l'espoir mais celle du mouvement de la volontéà travers le monde et dans lequel se délient toutes les passions. L'idée d'une correspondance entre un concept tiré de la langue et une figure musicale n'a aucun sens. La musique pour Nietzsche (et à travers lui pour Schopenhauer) symbolise le monde sans être soumise aux lois de la logique : elle échappe donc aux limites du discours et atteint son autonomie en prétendant exprimer le métaphysique. Nietzsche parle dans la *Naissance de la Tragédie* d'un langage originaire et naturel et Dufour écrit dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche*[5] : « La sonorité de la phrase, indépendamment du sens qui tient aux concepts dont elle est composée, décrit des sentiments et est immédiatement compréhensible par le sentiment [entendu par le mode de connaissance schopenhauerien du sentiment] ». C'est l'exemple du cri qui est donné : le son coïncide au message qu'il donne. Ainsi par la

[5]E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche,* Esthétique et sciences des arts, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2005.

musique, Nietzsche veut construire un retour de notre langage vers une correspondance étroite du *désignatum*et du signe : comme dans la partition, le *designatum* serait signifié par un seul et unique signe qui ne désignerait qu'un seul et unique *designatum.* Cette thèse nietzschéenne confère donc à la musique un pouvoir immense : celui d'exprimer ce que les mots n'exprimeront jamais, à savoir l'essence du monde, son principe originaire, l'Un originaire.

Au niveau pragmatique, cela suppose de nombreuses implications et tout d'abord la puissance de communication infinie de la musique qui exprime le tout, l'originaire, l'essence. Dans un fragment posthume de 1871, Nietzsche écrit : « C'est [la musique] l'incarnation de la danse des sensations[6] ». Pour comprendre par quels moyens la musique et l'excédent de sens qu'elle transmet sont reçus par l'auditeur, il nous faut revenir quelques instants sur la théorie schopenhauerienne de la connaissance. Pour Schopenhauer il existe deux modes de connaissance déduits de notre double rapport au corps : je connais mon corps comme objet par le biais de la représentation mais je le connais également immédiatement comme sujet dans le sens où je l'éprouve. Le premier rapport au corps que nous avons décrit induit un mode de connaissance discursif du monde (je connais le monde par ma connaissance d'objets phénoménaux) alors que le second induit une connaissance du monde sur le mode du sentiment (je connais le monde comme phénomène de la volonté). Il s'avère que chez le jeune Nietzsche, ce dernier mode de connaissance du monde est bien plus puissant que le premier. Pourquoi ? Parce que la connaissance par le sentiment est seule adéquate pour connaître la passion et que c'est précisément la passion « l'unité du monde, ce qui rattache entre eux les phénomènes isolés et séparés par leur spatio-temporalité »[7]. La passion correspond ici à la notion de volonté chez Schopenhauer. La musique est donc le langage compris sur le mode du sentiment et ainsi, le seul à pouvoir exprimer « l'unique vouloir qui anime tous les phénomènes du monde sensible »[8]. Quel incroyable pouvoir ! Quelle incroyable portée communicationnelle qu'est celle de pouvoir dire l'Un originaire ! La musique selon la théorie du Nietzche de *La Naissance de la tragédie* possède potentiellement une force illocutoire supérieure à tout ce que peut exprimer la langue puisqu'elle seule peut rendre compte et transmettre l'essence du monde : nous retrouvons ici la notion d'autorité dont parlait Goodman à propos de la

---

[6] Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1869- 1872) suivi de *Fragments Posthumes* (1870-1871) , trad.fr. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy, Folio Essais, Paris, Gallimard, 1977.
[7] E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*
[8] *Ibidem.*

partition. Nous disons *potentiellement* dans la mesure où toutes les musiques ne sont pas l'expression de l'Un originaire pour Nietzsche et c'est en particulier l'opéra wagnérien après la tragédie antique grecque qui parvient à cette expression.

La deuxième implication au niveau pragmatique semble être une communication immédiate et directe du sens extra-musical. En effet, pour Nietzsche comme pour Wagner, la musique étant le langage originaire, elle est du même coup un langage universellement et immédiatement compréhensible. « Tous les degrés de plaisir et de déplaisir – extériorisation d'un fond originel où notre regard ne peut atteindre – se symbolisent dans le *ton* de celui qui parle. Pour autant que le fond originel dont nous parlions est le même en tout homme, l'*arrière-fond tonal* est aussi le fond général et compréhensible par-delà la diversité des langues. »[9]. Le *ton* dont parle Nietzsche serait une réminiscence du langage originaire, qu'est la musique, dans la langue et c'est précisément l'élément musical du *ton* à l'intérieur de la langue qui est compréhensible immédiatement et de manière directe. Par conséquent la musique dépasse la visée communicationnelle de la langue de par son caractère universel : la musique est un langage qui s'adresse à tout le monde.

Toutefois, comme le souligne Denis Vernant dans l'article « philosophie du langage et phénomènes artistiques »[10], « D'un point de vue pragmatique, le phénomène artistique se caractérise par la présence massive, obsédante de l'œuvre et l'assourdissant silence de l'absence d'une communication directe, effective et non fantasmée, entre l'artiste et l'amateur ». Cette « absence d'une communication directe » permet de souligner le caractère insoutenable d'un langage compréhensible immédiatement, non seulement du fait que le discours musical répond à des normes syntaxiques qu'il faut connaître pour le comprendre mais aussi parce qu'une difficulté certaine naît lorsque l'on greffe sur la musique des considérations sémantiques extra-musicales. En substance, c'est d'ailleurs la critique que le Nietzsche de la maturité fait à ses précédentes thèses. La rupture avec la théorie romantique s'effectue en effet à partir de *Humain trop humain*. Nietzsche se rattache désormais à la théorie formaliste de Hanslick qui débarrasse la musique de toute prétention à dire quelque chose de plus que sa simple organisation interne. Pour Hanslick la musique n'est rien de plus qu'une combinaison de sons et l'analyse musicale ne peut

[9] F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* suivi de *Fragments Posthumes*, *op.cit.*
[10] D. VERNANT, « Philosophie du langage et phénomènes artistiques », *Analyse musicale*, n°35, Paris, 2000.

espérer déduire de la forme un quelconque contenu extra-musical puisque c'est précisément la forme le seul contenu de la musique! Reprenant et modifiant quelque peu l'esthétique formaliste, Nietzsche admet que l'on puisse analyser la musique d'un point de vue syntaxique: notre analyse de la musique comme discours est toujours pertinente à ce stade de notre étude. En effet l'esthétique musicale de Hanslick annonce les analyses musicologiques qui sont en fait des analyses descriptives, des analyses de la forme musicale exclusivement, soit de la syntaxe musicale. Qu'en est-il au niveau de la sémantique? Notre analyse sur la partition semble tenir puisque nous avons précisé notre refus d'assimiler partition et musique. Une analyse sémantique de la musique elle-même, c'est-à-dire de l'organisation formelle des sons, exige cependant et désormais certaines limites strictes. En effet il n'est plus question de conférer à la musique un sens extra-musical métaphysique ni même une correspondance entre les propositions de la langue et les phrases musicales (cf. Burmeister). Dans quelles conditions peut-on alors encore analyser sémantiquement la musique?

Si l'on suit le raisonnement nietzschéen sur la question, il nous faut commencer par comprendre en quoi même la musique ne peut constituer un langage compréhensible immédiatement par tous. Revenant sur les positions qu'il a pu tenir dans sa jeunesse, Nietzsche insère la musique dans des considérations généalogiques: une éducation ou tout du moins une culture est nécessaire à l'appréhension d'une œuvre musicale. Il conçoit alors non pas une esthétique mais une physiologie de la musique: on appréhende la musique par le corps et la réception d'une œuvre musicale se fait toujours d'abord par le biais du corps, de son état physique, psychique et psychologique. La musique est reçue dans un réseau de pensées et d'affects qui lui préexiste et dont une analyse sémantique dépend. Selon l'éducation musicale que j'ai reçue et l'état dans lequel je me trouve, l'interprétation sémantique d'un morceau sera différente. Et si le mode mineur symbolise pour les occidentaux le désespoir ou la tristesse, ce n'est pas une question d'ontologie mais une question d'habitude: l'oreille occidentale a pour habitude d'entendre le mode mineur mettre en musique un texte à caractère triste. Ainsi, si on ne peut déduire de la forme musicale un sens extra-musical, dans la physiologie de la musique, l'œuvre se fait le reflet d'une force ou d'une faiblesse d'ordre physique, psychique ou psychologique du compositeur. La seule interprétation sémantique que l'on est désormais en droit de donner est celle qui concerne la volonté de puissance du compositeur: selon la temporalité créée, selon la capacité du

compositeur à organiser les sons mélodiquement, rythmiquement et harmoniquement, le morceau se fait l'emblème sensible des instincts des musiciens. Nietzsche pense alors la musique de Bizet comme l'expression de l'affirmation de la vie quand la musique wagnérienne n'est plus qu'une négation de la vie. En effet, Wagner est taxé d'une incapacité totale à construire une quelconque temporalité, à engendrer une quelconque organisation des sons. Or la vie pour Nietzsche n'est qu'organisation: Wagner refuse la vie.

La physiologie de la musique nous permet de voir deux choses. La première est d'ordre sémantique: il ne s'agit plus de déduire un sens extra-musical des œuvres ni même d'effectuer une correspondance entre la langue et le discours musical, nous l'avons bien compris. L'œuvre musicale est porteuse de sens dans la mesure où elle se fait le reflet direct de la force ou de la faiblesse du compositeur dans la vie. Elle permet l'expression très intime d'une manière d'appréhender la vie. Ainsi la musique wagnérienne privilégiant l'instant sur la totalité du temps et dilatant le présent en une dispersion de moments fragmentés, reflète l'incapacité de Wagner à se situer dans l'éternel retour, c'est-à-dire à prendre une direction et à s'y tenir, à transcender le présent en un avenir; à construire, organiser et achever. La musique en tant qu'organisation des sons (et rien de plus) a par conséquent une valeur sémantique.

La deuxième chose est d'ordre pragmatique: dans la mesure où la musique permet de dire quelque chose et où elle dit quelque chose de son compositeur, on peut la considérer comme un véritable acte communicationnelle. On peut parler de "l'assourdissant silence de l'absence d'une communication directe"[11] entre le compositeur et l'auditeur, comme le fait Vernant, et une telle assertion pourrait nous faire renoncer à toute tentative de penser pragmatiquement la musique. Or c'est peut-être précisément ce silence qui fait de la musique un emblème sensible pragmatiquement très riche. Nous parlons pour la deuxième fois d'*emblème sensible* au sens de Merleau-Ponty, c'est-à-dire comme ce qui montre par un effet de métaphore ce qui va au-delà du signe, l'extase du signe. C'est dans ce silence particulier de la donation de l'information que se joue la spécificité pragmatique de l'œuvre d'art et en particulier ici de l'œuvre musicale. C'est par cette dialogie muette que la musique peut exprimer l'intime aveu du compositeur à son auditeur. Sans conférer à la musique une quelconque supériorité au niveau de l'efficacité communicationnelle, l'œuvre musicale exprime autre chose que la langue, ce qui lui assure son indépendance. L'acte

[11] *Ibidem*.

communicationnel qu'est la création musicale est en ce sens particulier, spécifique, singulier.

Notre étude permet par conséquent d'étudier la musique d'un point de vue syntaxique: l'analyse de la partition telle qu'elle est pratiquée dans les classes de musicologie encore aujourd'hui nous donne un bel exemple de la complexité syntaxique du langage musical, permettant du même coup de pouvoir parler de la musique comme d'un langage! La notation musicale en des signes se définissant de manière différentielle, référentielle et conventionnelle répond en effet aux exigences de la définition d'un langage. Ce faisant, il nous est possible de conjecturer une approche sémantique de la musique. Nous avons vu que ce point pose un certain nombre de difficultés, dont le danger de spéculer un sens extra-musical ou encore une correspondance étroite entre la langue et la musique (ce dernier cas étant évoqué par la difficulté de penser les relations textes et musique notamment). L'évolution théorique nietzschéenne est sur ce point précieuse en tant qu'elle permet de comprendre le lien entre une pensée romantique de type métaphysique et une pensée formaliste qui ne renonce toutefois pas à donner un sens à la musique. Il nous semble donc que la musique peut se faire l'*emblème sensible* de l'attitude du compositeur face à la vie (et plus particulièrement face à la théorie nietzschéenne de la vie). Mieux, cette théorie nous permet de considérer les fins pragmatiques de la musique qui se fait le point de contact entre le compositeur et l'auditeur, le canal par lequel l'intimité de l'information peut se donner. Sans la musique, une telle communication ne peut se transmettre. C'est sans doute ici la spécificité pragmatique du médium musical: la force pragmatique de la musique semble résider dans sa capacité à dire ce que ne peut dire la langue.

Bibliographie

DUFOUR Eric, *Qu'est-ce que la musique?*, Paris, Vrin, 2005.

—*L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 2005.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art,* trad.fr. J.Morizit, Nîmes, J.Chambon, 1990.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1869- 1872) suivi de *Fragments Posthumes* (1870- 1871), trad.fr. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy, Folio Essais, Paris, Gallimard, 1977.

VERNANT Denis, « Philosophie du langage et phénomènes artistiques », *Analyse musicale*, n°35, Paris, 2000.

—« Des Fins de l'art : pour une approche pragmatique de l'art », Utopia 3, la question de l'art au 3e millénaire, Généalogie critique et axiomatique minimale, Paris, 2002, p.48-59.

En s'intéressant à la question de savoir si la musique veut dire quelque chose, nous nous étions penchés l'année dernière sur les parallèles que nous pouvions effectuer entre la musique et le langage. Au niveau syntaxique, nous avions montré que l'analyse de la partition telle qu'elle est pratiquée dans les classes de musicologie encore aujourd'hui nous donnait un bel exemple de la complexité syntaxique de la musique, permettant du même coup de pouvoir parler de la musique comme d'un langage : la notation musicale en des signes se définissant de manière différentielle, référentielle et conventionnelle répond en effet aux exigences de la définition d'un langage. Le passage de l'analyse syntaxique à l'analyse sémantique nous avait posé problème dans la mesure où ce passage marque la nécessité de différencier la musique de la partition, les sons de leur écriture, les phrases musicales de leur transcription. Notre conclusion était la suivante : si la partition peut être analysée sémantiquement, notamment à l'aune de la théorie d'Austin de l'usage *constatif* et *performatif* du langage, l'analyse de la musique elle-même, comme organisation de sons, ne peut être traitée avec ce genre de théorie. En effet, on ne peut différencier la portée communicationnelle des phrases musicales qui ne sont donc ni performatives ni constatives. Nous n'entrerons pas à nouveau dans le détail de nos considérations antérieures, il s'agit plutôt ici de rappeler nos conclusions : nous pouvons sans trop de risque, parler d'une syntaxe et d'une sémantique de l'écriture musicale ; parallèlement, nous pouvons considérer la musique comme un langage au niveau syntaxique, le niveau sémantique étant à considérer avec précaution. La musique semble certes avoir un sens, semble certes *dire* quelque chose mais nous refusions l'idée d'un sens extra-musical. Il s'agissait de dire que la musique est porteuse de sens, mais d'un sens musical qui se fait l'*emblème sensible* – au sens de Merleau-Ponty – des états psychiques et physiques de tous les acteurs de l'acte musical (du compositeur à l'auditeur en passant par les musiciens) : la physiologie de la musique de Nietzsche paraissait alors des plus intéressantes pour comprendre cette idée d'un sens musical.

On nous pardonnera la longueur de cette remise en contexte dans la mesure où les conclusions tirées l'année dernière nous amènent à nous poser la question non plus du sens mais des modalités communicationnelles qui entrent en jeu dans l'acte musical. En repartant de l'idée que la musique est porteuse d'un sens musical et qu'elle se fait

l'emblème sensible d'états physiques et psychiques, il s'agit de considérer la musique comme un canal communicationnel et de comprendre, à partir des analyses pragmatiques du langage, quelles sont les modalités de la dimension interactionnelle de la musique. Pour ce faire, nous devons opérer une restriction au sein de l'objet musical pour l'unique raison de son étendu et de sa diversité : travailler sur l'objet musical dans sa globalité revient à travailler sur des pratiques et des actes musicaux bien trop diverses pour être unifiés. Or il semble que l'une des pratiques musicales les plus intéressantes au niveau communicationnel soit l'improvisation. En effet, ce qui se joue dans l'improvisation, c'est la capacité des musiciens à réagir ensemble et instantanément à des informations musicales données ; c'est aussi leur faculté à utiliser un matériau musical de base et des conventions connues de tous ; c'est enfin une pratique d'écoute et une considération toute particulière de l'auditoire. En réunissant tous ces aspects, l'improvisation jazzistique constitue un objet musical tout à fait intéressant pour l'étude pragmatique d'un phénomène musical. D'où notre choix de restreindre notre premier objet d'étude qui était la musique en général, au moment de passer à une analyse pragmatique.

La question est alors de voir dans quelle mesure l'improvisation en jazz possède un caractère dialogique, et par extension de considérer les procédés musicaux qui entrent en jeu dans l'élaboration d'une communicabilité musicale. Nous l'avons compris, il s'agira pour ce faire d'analyser les relations des musiciens entre eux mais aussi avec le public. Nous verrons donc dans un premier temps que le caractère monologique qui prévalait dans la musique européenne traditionnelle explose dans l'improvisation jazzistique, au moment où s'instaure ce que l'on peut appeler un véritable dialogue, au sens de conversation, entre les musiciens. Le deuxième temps sera consacré à l'étude de ce caractère dialogique à l'aide des analyses de Grice sur la conversation. Enfin, nous verrons comment la communication dans l'improvisation ne se restreint pas au cercle des musiciens ; qu'elle va au contraire bien au-delà, vers son public : la capacité méta-discursive de la communication semble être particulièrement mise en exergue dans les processus musicaux d'improvisation.

I. Les conventions partagées dans l'improvisation : mise en place du dialogue en musique.

L'improvisation musicale est une pratique qui consiste à combiner le jeu et la création dans un seul et unique acte musical. La tradition musicale européenne avait, via le statut inébranlable de la partition, découpé la musique en un processus strict : la

composition puis l'interprétation. La musique de jazz, au contraire, dès ses débuts, remet à l'honneur la pratique de l'improvisation. Sans être – on s'en serait douté – la seule caractéristique qui fait de la musique jazz une musique différente de la musique occidentale traditionnelle, l'improvisation transforme profondément la manière de jouer de la musique en ce qu'elle instaure un caractère dialogique. Penser la différence entre le jazz et la musique européenne par le biais de leur modalité communicationnelle semble être fécond dans la mesure où, malgré l'immense diversité de la tradition musicale européenne, le caractère monologique de cette musique est une constante qui ne prend fin qu'avec l'avènement de l'improvisation en jazz !

Mais entrons quelque peu dans les détails. La musique occidentale met l'accent sur la composition et l'interprétation. Concrètement, un compositeur invente un air musical dans ses moindres détails (mélodiques, rythmiques et harmoniques) avant de le transcrire sur une partition. Cette partition se fait garante de la création du compositeur en étant le support privilégié de l'authenticité de l'œuvre musicale. Notons bien ici qu'il n'y a pas encore de musique, la partition n'étant qu'un support papier. Il n'y a de la musique que lorsque le compositeur, ou, à défaut et le plus souvent, un interprète, se saisit de l'œuvre et la joue. Que se passe-t-il alors au niveau du discours musical ? S'il s'agit d'une œuvre pour soliste, c'est-à-dire pour un seul et unique instrument, le caractère monologique est aisé à discerner : le musicien joue ce qu'il y a écrit sur la partition, il répète les dires du compositeur et l'espace de liberté laissé ouvert par l'interprétation reste très limité. En effet, l'exigence d'authenticité véhiculée par la partition implique que l'interprète se fasse la voix du compositeur absent. L'espace de liberté de l'interprétation consiste à mettre du vernis sur la toile, à peaufiner les rares éléments que le compositeur a moins travaillés, les rares moments qu'il a laissé plus flous. Dans tous les cas, l'interprétation dépend de la place laissée par le compositeur. La seule voix que l'on entend sur scène est celle du compositeur, fut-il mort depuis des siècles. Cette analyse de la voix permet de comprendre un peu plus encore le caractère monologique de la musique telle qu'on l'entend traditionnellement en Europe. La conception classique veut qu'un instrumentiste joue en respectant les canons esthétiques définis par la tradition. Dans les écoles de musiques et les conservatoires, un élève en musique classique apprendra en premier lieu à avoir une sonorité qui puisse correspondre à la sonorité imaginée par le compositeur et qui puisse également se fondre dans la sonorité générale d'un orchestre. Tous les interprètes du *Syrinx* de Debussy auront la même sonorité en se faisant tous *la* voix de Debussy, en se mettant

tous au service de son discours. L'aspect monologique de la musique pour soliste européenne tient non pas à la présence d'un seul musicien sur scène, mais bien plutôt à l'omniprésence du compositeur dont nous entendons la voix. Une seule voix pour un seul discours.

Qu'en est-il s'il s'agit d'une œuvre pour orchestre ? On pourrait se dire que les jeux de questions-réponses qui existent au sein des œuvres composées pour plusieurs instruments constituent déjà une brèche dans le caractère monologique de cette musique. En pourtant, il n'en est rien. En effet, si l'on revient sur la conception de la sonorité qui domine la musique traditionnelle en Europe, cette conception du son est en fait parfaitement adaptée à la volonté d'homogénéisation du son dans les orchestres. Imaginons un instant la trompette de Louis Armstrong au milieu des cuivres d'un orchestre symphonique : le son si particulier d'Armstrong mettrait en péril l'unité sonore de l'orchestre. En classique, le son doit alors être le plus lisse possible : l'orchestre classique ne met pas en valeur le musicien (nous ne parlons pas ici des concertistes, mais bien de l'ensemble des musiciens anonymes de l'orchestre), il met en valeur le compositeur. Il s'agit pour les instrumentistes de se plier le plus possible à la sonorité imaginée par le compositeur. On démunit même les musiciens de l'interprétation qui revient soit au concertiste, soit au chef d'orchestre. Le son classique est une affaire de hiérarchie : il est défini en premier lieu par le compositeur, interprété différemment selon les chefs d'orchestre ou les solistes, puis produit par les instrumentistes, qui sont réduits à reproduire le son des autres. L'orchestre européen chante d'une seule et même voix le discours du compositeur, revu, dans une moindre mesure par le chef d'orchestre. On retrouve bien ici la culture européenne de la rigueur et de la hiérarchie : chaque maillon de la chaine de production du son reste à sa place et exécute sa tâche. L'individu dans l'orchestre importe peu, sa voix ne compte pas, il ne peut interagir avec les propos autoritaires du compositeur. Le caractère monologique de la musique traditionnelle occidentale se confirme alors jusqu'au sein d'un orchestre.

A l'inverse, déjà dans sa sonorité, le jazz permet le dialogue de plusieurs voix. En effet, la sonorité jazz semble être la sonorité musicale qui se rapproche le plus de l'utilisation primitive des organes vocaux en s'appuyant sur une conception de la sonorité définie par sa singularité. L'instrument devient le prolongement de la voix qui pleure, qui crie, qui se fait tendre, douce ou violente etc. Le son n'est plus un élément musical que l'on doit tordre pour entrer dans les canons esthétiques préétablis, il est la voix de

l'instrumentiste. Le son du jazzman est calqué sur sa voix, une voix qui le caractérise, une voix qui individualise. On peut reconnaître le musicien seulement après quelques notes, tout comme on peut reconnaître quelqu'un que l'on connaît bien lorsqu'on entend sa voix. Joachim-Ernst Berendt écrit :

> La sonorité en jazz, c'est le vibrato lent et expressif du saxophone soprano de Sidney Bechet ; le son volumineux, érotique du saxophone ténor de Coleman Hawkins ; le cornet terreux de King Oliver ; le son ''jungle'' de BubberMiley ; la clarté élégante de la clarinette de Benny Goodman ; la tristesse et la solitude de Miles Davis ou l'énergie triomphante de Louis Armstrong ; la sonorité lyrique de Lester Young ; la puissance saisissante et concentrée de Roy Eldridge ou l'aura lumineuse de Dizzy Gillepsie.[1]

Le son jazzistique est conçu comme quelque chose de personnel, d'individuel, qui, mêlé à d'autres sonorités, fait sortir la musique du monde discursif pour la faire entrer dans le dialogue. L'homogénéité du son de la tradition occidentale qui voulait unifier les singularités, lisser les individualités et promouvoir l'authenticité du discours composé, se voit désormais abandonnée au profit d'un son qui, par son caractère individuel se rapproche bien plus concrètement de la réalité de la communication humaine.

Avec cette nouvelle conception de la sonorité, se met en place l'idée même d'une conversation au cœur de l'improvisation. Chaque improvisation est différente de la même manière que chaque conversation est différente : selon que l'on parle avec telle ou telle personne, selon que l'on est deux ou trois ou cinq ou dix à participer, selon le sujet de conversation, selon l'humeur des participants etc. Nous entrerons bientôt dans les modalités de ces conversations musicales. Ce qu'il nous faut bien comprendre ici, c'est l'émergence d'un principe de communication instantanée qui se fait dans le jazz par la conquête d'une sonorité propre à chaque musicien et par la nature et la structure de l'improvisation.

II. Analyse du caractère dialogique de l'improvisation jazzistique

Pour mener cette analyse le plus précisément possible, nous allons suivre la théorie de Grice sur la conversation. Nous verrons alors ce qui semble pouvoir s'appliquer à la musique telle qu'elle se joue au sein des improvisations et ce qui semble devoir faire l'objet d'ajustements.

---

[1]ERNST-BERENDT Joachim, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr.PaulCouturiau, Monaco, Edition du Rocher, 1994, p.162-163.

Pour commencer, nous devons comprendre ce que Grice entend lorsqu'il parle de *principe de coopération*[2]. Il écrit : « Chaque participant [au dialogue] reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous. ». L'idée d'une direction du dialogue est ici importante dans la mesure où des *formules bien formulées* à la Carnap mises *bout à bout* ne suffisent pas à constituer un dialogue : il faut les articuler dans un horizon de sens partagé par tous les participants. Or, de la même manière, une session d'improvisation ne consiste pas seulement à respecter les règles musicales syntaxiques dans une succession de moments qui n'ont rien à voir les uns avec les autres. Prendre le chorus (c'est-à-dire improviser) après l'improvisation d'un autre musicien consiste à prendre acte de ce qui vient d'être joué pourrépondre et *faire avancer* l'improvisation en réagissant de façon appropriée. Howard Becker dans *Propos sur l'art* ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit : « L'improvisation collective exige […] que chacun soit très attentif aux autres musiciens et soit prêt à modifier ce qu'il fait, et à réagir aux subtiles indications qui suggèrent une nouvelle direction peut-être intéressante à suivre. »[3]. Becker parle de l'improvisation collective qui est très courante dans les débuts du Jazz à La Nouvelle-Orléans et qui consiste à prendre individuellement l'initiative d'une ligne mélodique sans jamais gêner les autres improvisateurs. Ces improvisations nécessitent alors une capacité d'écoute et un sens du collectif hors du commun : « L'improvisation collective quasi permanente oblige les musiciens à se placer en rapport constant avec les autres »[4] écrit Villanueva dans l'article « Jazz » de *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*. Les seuls repères sont le cycle harmonique et la direction mélodique du premier cornet. Nous reviendrons sur ces éléments lorsqu'il sera question des règles du dialogue. Précisons qu'il ne faut pas considérer le premier cornet comme un chef d'orchestre qui dicte à chacun sa partie, mais plutôt comme l'instrument qui donne l'énergie, la couleur et le ton unifié de la collective – on pourrait aussi dire l'instrument qui donne la *direction* du dialogue musical. Chaque musicien considère les choix du premier cornet pour improviser à partir de ces choix. Jean-François de Raymond écrit : « Elle [l'improvisation collective] implique un exercice collectif de la spontanéité, leur permettant [aux musiciens] de faire ensemble autre chose

---

[2]GRICE Paul, *Williams James Lectures*, p.61, références du cours de Denis Vernant « Introduction à la pragmatique ».
[3]BECKER Howard, *Propos sur l'art*, trad.fr. Jean Kempf, Paris, L'Harmattan, 1999, p.120.
[4]VILLANUEVA Patrick, « Le jazz » in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, Vol.1, Arles, Actes Sud, 2003, p.727.

que ce dont ils auraient été capables s'ils s'étaient trouvés seuls. »[5]. Le principe de coopération est alors le principe au fondement même de l'improvisation collective.

On peut se demander s'il en va de même pour l'improvisation qui consiste à dédier une durée préalablement convenue à un seul musicien improvisateur quand tous les autres se transforment en accompagnateurs. Cette forme d'improvisation qui deviendra la forme standard en jazz consiste en fait à faire se succéder plusieurs improvisations du type : improvisation du saxophoniste puis du trompettiste, puis du pianiste etc. Il semble qu'effectivement, il en aille de même. En effet, le principe même de l'improvisation est un principe de cohérence qui veut que le trompettiste ne puisse que suivre la direction empruntée par le saxophoniste (si l'on se situe dans le cas de notre exemple). Il s'agit pour chaque musicien de se situer par rapport à ce qui précède pour conférer à la durée totale des improvisations un caractère unifié. Improviser, c'est en fait apporter de son énergie et de sa créativité à une œuvre collective qui dépasse le simple ajout des apports particuliers : « Les musiciens élaborent une direction commune qui, trait caractéristique, – comme s'ils avaient tous lu Emile Durkheim – semble dépasser la somme des individus, comme si elle était douée d'une vie propre. »[6]. Le principe de coopération dont nous parle Grice semble alors s'appliquer parfaitement à la conception de l'improvisation dans la musique jazz.

Pourtant, il serait prématuré de parler de la possibilité de traduire parfaitement les conclusions de Grice concernant la conversation aux modalités de l'improvisation. En effet, Grice énumère quatre règles de coopération qui, dans leur formulation, ne peuvent être appliquées à la coopération du dialogue musical. La première de ces règles est le respect de la quantité d'informations données. En musique, quantifier les informations est une chose très délicate dans la mesure où très peu d'éléments peuvent constituer une improvisation exceptionnelle (on pense par exemple à l'improvisation de Miles Davis sur *So What* devenue culte aujourd'hui)tout comme les improvisations bebop à la Charlie Parker peuvent être d'un intérêt immense malgré la surabondance de notes. On pourrait peut-être alors penser un parallèle de la notion de quantité avec la détermination préalable de la durée d'une improvisation (une fois la durée du thème, ou deux fois, ou trois fois etc.). Dans tous les cas, même s'il est compliqué de trouver l'équivalent musical pour penser l'idée de quantité, il semble que ce que veut dire Grice, c'est que la coopération implique une prise de parole dans laquelle les autres participants peuvent se repérer et que

[5]RAYMOND Jean-François, *L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980, p.75.
[6] H. BECKER, *Propos sur l'art, op.cit.* p.121.

ce besoin de repères implique l'exposition d'un nombre restreint d'idées. Le fait de déterminer avant l'improvisation le nombre de chorus qui seront effectués par chaque improvisateur est une façon, à notre sens, de donner les repères quantitatifs dont parle Grice.

La seconde règle implique un gage de qualité, c'est-à-dire que le locuteur croit en ce qu'il dit, qu'il est de bonne foi pour *faire avancer le débat*. Encore une fois, la transcription de cette exigence de qualité dans l'improvisation n'est pas évidente. Si l'on ne peut pas dire que l'improvisateur *croit* en ce qu'il joue, il semble que cette seconde règle puisse simplement signifier, au sens large, que l'improvisateur doit apporter des éléments musicaux nouveaux en *croyant* que cet apport est parfaitement cohérent avec ce qui a été joué précédemment et qu'il permet à l'improvisateur suivant de rebondir sur quelque chose d'intéressant. En ce sens, la croyance de la seconde règle se mêlerait dans notre analyse avec la troisième règle de Grice qui est celle d'une contribution pertinente. L'application de la théorie de Grice à l'improvisation musicale ne permet pas de différencier les deux niveaux.

La dernière règle est une exigence de clarté. Cette idée peut se transcrire musicalement premièrement par l'exigence d'un volume minimum – improviser implique de prendre la première place au niveau du volume sonore et d'avoir une puissance instrumentale suffisamment grande pour que l'accompagnement ne *couvre* pas le musicien qui improvise. Secondement, la clarté de l'intervention musicale exige aussi de donner des repères mélodiques et rythmiques à ceux qui l'écoutent. Une improvisation qui n'accentue aucune note plus que les autres, qui n'établit pas de direction principale, qui part dans tous les sens, dont on ne peut anticiper le moindre élément, ne respecte pas, en ce sens, la quatrième règle du principe de coopération.

A la vue de ces règles, on comprend bien que l'improvisation n'a rien d'une cacophonie puisque toutes sont construites *à partir* d'une tournure harmonique et d'une carrure stricte. Dès ses débuts à La Nouvelle Orléans, l'improvisation jazzistique s'est fondée sur une base harmonique et une métrique stable. Typiquement, il s'agit de reprendre la structure harmonique et rythmique d'un blues ou, plus tard, d'une musique populaire, et d'inventer de nouvelles lignes mélodiques.En effet, les chorus (ou improvisations) sont un laps de temps défini en amont de la séance de jeu, qu'il s'agisse

d'une séance publique ou privée, d'un enregistrement, d'un *bœuf* [7] ou d'un concert : les musiciens se mettent d'accord sur le nombre de chorus que chacun prendra, c'est-à-dire sur le nombre de cycles (défini par le nombre de mesures du thème) mis à la disposition de l'improvisateur ; ainsi que sur l'ordre des improvisations, par exemple la trompette suivie de la clarinette et pour finir du piano. Le nombre de chorus et l'ordre de passage sont donc préalablement définis : ce sont en fait les règles du jeu que chaque musicien s'engage à respecter. En plus du cycle harmonique imposé par le thème, ces éléments imposent le cadre de l'improvisation, l'espace de liberté dans lequel l'improvisateur peut se promener à sa guise. C'est bien cet espace qu'il s'agit d'explorer, de travailler, de magnifier. Les improvisations dans les standards ne consistent jamais à se lancer dans le jeu sans avoir convenu de l'espace à découvrir, de la zone à ratisser, de la surface à creuser. Dans ce cadre, il s'agit de toujours suivre la progression harmonique et de toujours se situer à l'intérieur de la mesure, elle-même au sein d'un canevas de mesures découpé selon les modalités du thème. L'exemple le plus connu est le canevas en AABA qui consiste à découper un ensemble de seize mesures en quatre fois quatre mesures. Les deux premiers ensembles de quatre mesures, ainsi que le dernier suivent la même progression harmonique quand le troisième se distingue harmoniquement. Le dialogue musical de l'improvisation est donc issu du partage de la connaissance des règles du discours, et notamment la connaissance du cadre harmonico-rythmique que nous venons de détailler.

On comprend alors en quoi l'improvisation jazzistique est profondément dialogique. Avec Grice et son analyse de la conversation via le principe de coopération, nous avons pu effectuer des correspondances et voir que les modalités de l'improvisation correspondent assez fidèlement aux modalités du dialogue. Dans la mesure où la possibilité de ces correspondances renforce l'idée de la possibilité d'une analyse pragmatique de l'improvisation, il nous faut désormais nous pencher sur la question de la capacité méta-discursive de l'improvisation musicale.

III. Ouverture à la capacité méta-discursive de l'improvisation :

Si l'improvisation jazzistique est caractérisée par des modalités d'interaction qui n'ont rien à envier aux modalités de la conversation telle qu'elle est décrite par Grice, non seulement l'improvisation joue sur le principe de coopération mais elle est aussi tout à fait

[7] Un bœuf est une séance d'improvisation dans laquelle des musiciens jouent les standards de jazz. Tous musiciens peut participer à de telle séance s'il maîtrise le répertoire des standards.

sensible à ce que Grice appelle « l'implication conversationnelle »[8]. Pour Grice, il existe différentes façons de communiquer un sens : par le langage, on peut communiquer quelque chose tout en disant son contraire ou du moins, tout en disant autre chose. Grice examine les modalités d'une telle communication du sens lorsque le locuteur dit précisément autre chose que ce qu'il souhaite dire réellement. Par exemple, à la question « Comment l'avez-vous trouvée ? », répondre « Elle est gentille » ne signifie pas seulement que la personne en question est gentille. Dans cette réponse est implicitement contenu « Elle n'est ni très intelligente ni charmante, mais elle n'a pas été désagréable. » Le problème de Grice est donc celui de comprendre comment fonctionne ce type de dialogue et comment tout ce qui n'est pas dit est pourtant communiqué à l'auditeur. Pour répondre à ces questions, Grice nous dit qu'il faut faire une distinction entre le sens exprimé par l'énoncé et le sens effectivement communiqué : le sens communiqué, sans avoir été explicitement dit, n'existe que dans le cadre « du principe de coopération, du contexte extralinguistique et des intentions de l'interlocuteur »[9]. Nous avons déjà vu que l'improvisation jazzistique répond d'un principe de coopération équivalent à celui qui peut exister dans la conversation. Ce qu'il nous faut désormais analyser, c'est l'idée d'un contexte extramusical qui serait, aussi bien que le principe de coopération, constitutif du sens.[10]

De prime abord, on peut déterminer le contexte extramusical comme étant tout ce qui participe du moment d'improvisation sans être ni musicien improvisateur, ni musicien accompagnateur. Les états mentaux des musiciens, l'atmosphère de la pièce, les bruits environnants, le public, constituent une partie du contexte extramusical. Comment penser, à partir de ce que Grice appelle un contexte extralinguistique, que le contexte extramusical influe sur le cours de l'improvisation et donne sens à l'improvisation ? L'idée de Grice est celle qui veut qu'un dialogue ne soit jamais hors d'une situation extralinguistique donnée, qu'il ne soit jamais coupé du monde, hors des préoccupations physiques, psychiques, sociales. Il s'agit de dire que l'environnement au sens de contexte, agit sur le dialogue et permet de lui donner un sens. Le rapport à un contexte extralinguistique permet alors de se situer par rapport aux règles du principe de coopération sur le mode du respect mais aussi sur celui de la transgression. Expliquons. Dans le cadre d'une conversation, transgresser l'une ou l'autre des règles du principe de coopération met en péril la discussion qui devient

[8] Cours de Denis VERNANT, « Introduction à la pragmatique » p.34.
[9] *Ibid.* p.35.
[10] Notons icique nous parlons d'un sens musical. Les questions relatives au sens dans la musique ont été traitées dans notre précédent devoir « La musique veut-elle dire quelque chose ? ».

insensée. Mais, si l'on ouvre notre regard au contexte extralinguistique dans lequel une discussion a toujours déjà lieu, la transgression des règles de Grice devient possible sans mettre en péril le sens communiqué dans la discussion. En effet, c'est désormais le contexte ambiant qui compense la transgression d'une règle en constituant un ensemble de référents commun que chacun peut utiliser à sa guise, et en permettant à l'auditeur de comprendre les intentions du locuteur. C'est par ce procédé compensatoire que le sens communiqué est sauf, malgré un contenu propositionnel qui paraît inadapté à la communication du sens. L'ouverture des analyses du dialogue au contexte dans lequel il a lieu permet d'analyser la façon dont les participants au dialogue se situent par rapport aux règles de coopération : ils utilisent ces règles de façon telle que, combinées au contexte extralinguistique, ces règles leur permettent de communiquer un sens *à mots couverts*. Savoir utiliser le langage pour communiquer reviendrait alors à connaître les règles de coopération et de savoir les utiliser de façon respectueuse ou transgressive, toujours dans le but de la communication. Cette communication se fera alors sur le mode de l'explicite ou de l'implicite. Le contexte extralinguistique permet alors à l'auditeur d'inférer non pas logiquement mais pragmatiquement sur le sens communiqué.

Il en va de même dans les processus de communication qui ont lieu pendant les moments d'improvisation. Les improvisations sont, nous l'avons vu, réglées sur un canevas harmonique et rythmique strict. Ce canevas est déterminé par un thème, le plus souvent très connu. A cet égard, le nom de *standards* que l'on donne à ces thèmes est plutôt révélateur. Le public de jazz est, majoritairement, un public d'initié qui connaît les standards et qui sait, à n'importe quel moment de l'improvisation, situer la mesure du thème correspondant au chorus. Pour ne donner qu'un exemple, un public de jazz saura, sans se le dire comme tel, que le pianiste a fini son improvisation parce qu'il a joué l'équivalent métrique de deux thèmes et que le trompettiste, qui avait pris le chorus (l'improvisation) avant lui avait également joué deux thèmes. Les codes égalitaires du jazz permettent alors à tout le monde de se repérer à l'intérieur de la séance d'improvisation, y compris au public. Ces repères relèvent encore des règles de coopération dont nous avons parlées tout à l'heure. Que se joue-t-il alors avec le public ? Pierre Sauvanet dans *Jazzs*écrit :

> Réciproquement, comme en réponse à ces gestes de musicien, ou comme en réflexe d'appropriation de la force de la musique, il n'est pas rare que, parmi les spectateurs d'un concert de jazz, certains se mettent rapidement à hocher de la tête, battre du pied, s'agiter en

> tous sens, ou même seulement marquer d'un doigt la fameuse pulsation « swing ». Et les musiciens eux-mêmes, sur scène, ne sont pas insensibles à la salle. Tout se passe comme si la *visibilité* de la musique était réciproque dans le jazz : les corps rythmant, rythmés, se donnent à voir, sur la scène, dans la salle.[11]

Pierre Sauvanet décrit en fait, ici, maladroitement la communication – on pourrait dire avec Denis Vernant et avec plus de justesse « l'interaction langagière »[12] – entre les musiciens en disant que le dialogue qui s'installe entre eux est toujours déjà influencé par le public. Certes il existe d'autres éléments dans le contexte extramusical, mais le public semble l'élément le plus important dans la mesure où les musiciens, « parlent toujours *pour*, mais surtout *par* autrui »[13]. Expliquons. Selon la théorie des actes de discours proposée par Austin, les actes illocutoires permettent d'accomplir un acte par le seul fait de dire. En improvisant, les musiciens disent leur individualité, leur égalité par rapport aux autres musiciens, leur maitrise de l'instrument et des règles de coopération du jazz, leur capacité à écouter, leur créativité etc. Improviser est un acte illocutoire dans le sens où, par le simple fait d'improviser, le musicien accomplit son individualité, le fait d'être égal à n'importe quel autre musicien improvisateur au niveau de l'expression et de la création. Personne ne peut douter que le son qui sort de son instrument est celui de la revendication de son indépendance. Ainsi, improviser est un acte illocutoire dans le sens non pas où *dire c'est faire* mais où improviser, c'est être. A partir de là, en suivant toujours Denis Vernant, le dialogue des musiciens devient un dialogue entre les musiciens et le public : « Anticipant la réaction de l'allocutaire, le locuteur sélectionne *ab initio* dans le champ des forces possibles une forme particulière qui […] laisse généralement une latitude d'interprétation à l'allocutaire. »[14]. Or ce que Vernant écrit à propos du dialogue verbal semble tout à fait adapté à la musique : l'improvisateur, par la direction qu'il fait prendre à l'ensemble de la séance d'improvisation, anticipe les réactions du public et ajuste ses positions s'il comprend que ses choix n'ont pas été correctement compris, tout cela dans le but de communiquer au public cette idée qui veut qu'improviser c'est être.

Howard Becker nous montre bien comment un tel procès de communication peut échouer lorsqu'il écrit :

---

[11] SAUVANET Pierre, DUFLO Colas, *Jazzs*, Paris, MF, 2008, p.19.
[12] Cours de Denis VERNANT, p.45.
[13] *Ibid.*p.46.
[14] *Ibid.* p.45.

> Le public s'offusque souvent de ces variations, soupçonnant que le musicien qui, par exemple, change de tempo pendant une improvisation, ou bien ne sait pas ce qu'il fait et donc l'insulte en se faisant passer pour meilleur qu'il n'est, ou bien que le public ne saura pas ce qu'il est en train de faire, et donc insulte ce public en laissant planer l'hypothèse qu'il est en train de se payer sa tête (crainte fréquente lorsqu'un public se trouve confronté à un art qu'il ne comprend pas).[15]

La capacité méta-discursive de la communication humaine est alors à l'œuvre dans le dialogue comme dans la musique. Le discours, qu'il soit langagier ou musical, est un ensemble d'interactions explicites (comme dans le cas des musiciens improvisant collectivement qui suivent les directions musicales proposées par le premier cornet) ou implicites (comme lorsque l'improvisateur comprend par le biais de regards et par le comportement des accompagnateurs que le public n'est pas réceptif à son discours et qu'il doit l'ajuster).

Conclusion

La question de savoir si la musique est ou non un langage nous avait permis l'année dernière de nous pencher sur les questions de l'existence d'une syntaxe et d'une sémantique musicale. Il semble pourtant que même sans répondre aux exigences d'une sémantique telle qu'elle a été définie dans les théories du langage, la musique fait partie de ce que Denis Vernant appelle une « interaction langagière ». Notre question de départ était alors peut-être mal posée. Ce que nous avons vu, c'est qu'au-delà de l'aspect syntaxique et sémantique, la musique telle qu'elle se développe dans le jazz, notamment avec l'aspect systématique de l'improvisation, se caractérise par un dialogisme sans précédent. Ce caractère dialogique nous a alors permis de voir qu'à l'instar de Grice, la musique improvisée répond aux mêmes règles de coopération que la conversation et qu'il est possible d'atteindre une complexité du sens communiqué qui n'a rien à envier au langage. Nous avons donc analyser cette complexité à l'aide de Denis Vernant, en voyant que le métadiscours et, en ce qui nous concerne, le contexte extramusical entre en interaction avec les musiciens. Vernant permet en fait de comprendre ce que Sauvanet veut dire (le sait-il lui-même ?) lorsqu'il écrit : « La visibilité de la musique de jazz, ce n'est donc pas la

[15] H. BECKER, *Propos sur l'art, op.cit.* p.124.

musique elle-même, c'est un moment laïcisé de grâce toujours possible »[16]. Cette grâce, c'est la succession d'ajustements réciproques que font les musiciens envers le public et le public envers les musiciens et qui constitue la communication en musique.

Bibliographie

Becker Howard S.,*Propos sur l'art*, trad.fr. Jean Kempf, L'Harmattan, Paris, 1999.

Berendt Joachim-Ernst, *Le Grand livre du jazz* (1981), trad.fr. Paul Couturiau, Monaco, Editions du Rocher, 1994.

Duflo Colas &Sauvanet Pierre, *Jazzs*, Paris, Editions MF, 2008.

Grice Paul, *Williams James Lectures*, p.61, références du cours de Denis Vernant « Introduction à la pragmatique ».

Raymond (de) Jean-François, L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action, Paris, Vrin, 1980.

Villanueva Patrick, « Le Jazz », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol.1., Arles, Actes Sud, 2003.

[16] P. SAUVANET, C. DUFLO, *Jazzs*, *op.cit.* p.21.

La question de savoir si la musique est un langage et si elle est porteuse d'un sens nous a conduit, dans notre devoir précédent, à analyser le processus d'improvisation dans la musique de jazz via l'analyse de la conversation de Grice. En suivant le raisonnement de Grice et en trouvant les équivalences qui nous permettaient d'adapter l'analyse de la conversation à l'analyse de l'improvisation musicale, nous avons vu que « Ici [dans le cas d'un enchaînement harmonique classique en jazz qu'est le II-, V_7, I], comme dans le langage verbal, l'émetteur peut profiter du fait qu'il sait que le récepteur sait ce qui doit se passer en un tel instant pour sous-entendre ce qui est attendu sans l'énoncer sous forme complète [1]». Nous avions donc conclu en disant que s'il est difficile de soutenir que la musique est un langage au sens verbal, notamment parce que l'analyse musicale ne résiste pas aux exigences d'une sémantique stricte, l'improvisation jazzistique met en place des canaux de communication dialogiques et constitue une forme d' « interaction langagière [2]» au même titre que la conversation.

En analysant dans cette présente étude le phénomène d'improvisation musicale comme interaction langagière, il s'agit d'approfondir notre connaissance des modalités de la communication dans la musique de jazz, et plus particulièrement toujours pendant les moments d'improvisation. L'enjeu est alors de comprendre de manière philosophique les nombreuses expressions lyriques que l'on retrouve bien (trop ?) souvent dans les discours sur le jazz comme lorsque Sauvanet parle d'un « moment laïcisé de grâce toujours possible [3]». Une analyse pragmatique de l'improvisation jazzistique semble alors pouvoir s'insérer dans une esthétique du jazz en permettant de comprendre la musique comme un phénomène interactionnel et, par conséquent, en permettant de lire les jugements de goût à l'aune d'une telle grille de lecture : que s'est-il passé pragmatiquement dans ce concert ou dans cette improvisation qui permette de justifier d'une bonne ou d'une mauvaise critique ? Nous n'entrerons pas dans les détails d'une telle application de la pragmatique dans une esthétique du jazz, mais il s'agit désormais d'installer les outils pragmatiques qui pourraient être utiles à une telle ambition. Pour ce faire, nous préciserons ce qu'est

[1]DUFLOT Colas et SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Paris, MF, 2008, p.54.
[2]VERNANT Denis, Cours « Introduction à la pragmatique (II) », 2009/2010, p.29.
[3]DUFLOT Colas et SAUVANET Pierre, *Jazzs*, *op.cit.* p.21.

l'improvisation d'un point de vue praxéologique à l'aide du concept d'activité ; puis nous redéfinirons l'improvisation comme interaction langagière ; enfin, nous essayerons d'appliquer l'idée de force aux actes musicaux et de comprendre quelle utilité une telle idée peut avoir dans le domaine de l'esthétique et de la critique d'art.

I. L'improvisation jazzistique comme activité *et* comme action

Pour suppléer les manques de l'analyse pragmatique, la praxéologie – ou théorie générale de l'action – permet de définir précisément les pratiques communicationnelles comme des types d'actions. Il s'agit de considérer « l'utilisation dialogique du discours dans ses multiples usages [4]» en précisant le type d'action mis en œuvre. L'improvisation jazzistique ayant été considérée comme une pratique dialogique dans notre précédente étude, nous devons préciser sa place dans le champ praxéologique.

L'improvisation musicale est une action au sens minimal du terme dans la mesure où elle est le fruit d'agents. Elle n'est pas un phénomène dont l'origine est une chaîne de cause à effet d'ordre physique comme l'orage ou le développement naturel d'un organisme vivant. L'improvisation est déterminée par un agent capable de l'envisager, de la créer et de la conduire jusqu'à son terme. L'agent en question est une personne caractérisée selon Denis Vernant par sa réflexivité, sa rationalité, sa finalité et sa coopérativité. Le musicien qui improvise sait qu'il improvise (réflexivité) et que ce n'est pas quelque chose ou quelqu'un d'autre que lui qui improvise : en ce sens, l'improvisation jazzistique s'affranchit absolument de toute la conception romantique du génie qui veut que le musicien ne soit que le médiateur d'une action divine. Il se positionne comme créateur et non comme canal de diffusion. Il met en œuvre une stratégie musicale (rationalité) qui permet véritablement l'improvisation, c'est-à-dire qu'il prend le parti d'une création instantanée et conduit sa création au fur et à mesure qu'il la produit. Ce caractère rationnel lui permet de faire la différence entre l'acte de composition et celui d'improvisation. La stratégie adoptée dépend alors de la finalité de l'improvisation : selon qu'il souhaite peindre telle ou telle couleur et obtenir tel ou tel rendu musical, le musicien utilisera des outils différents, une sonorité et un phrasé particulier etc. Enfin, l'idée de coopérativité est particulièrement importante dans l'improvisation jazzistique puisque les musiciens improvisent rarement seuls : les formations musicales sont élémentairement composées d'une section rythmique (piano, basse, batterie) sur laquelle s'appuie l'improvisateur pour

[4]VERNANT Denis, Cours « Introduction à la pragmatique (II) », p.25.

mener son chorus. Par ailleurs, même dans le cas d'une improvisation en solo à la Keith Jarrett, l'improvisation est une pratique musicale destinée à être écoutée par des auditeurs. L'idée de séduction qui en découle implique le caractère coopératif de l'agent-improvisateur. L'idée de coopération dans l'improvisation de jazz se retrouve alors à deux niveaux : la coopération entre les musiciens lorsqu'ils sont plusieurs, et la coopération avec un public, qu'il soit présent (concert) ou absent (enregistrement en studio).

En entrant plus précisément dans les concepts praxéologiques, il est alors intéressant de comprendre la place particulière qu'occupe l'improvisation musicale dans la distinction entre action et activité. L'activité est définie comme le fruit d'un agent qui n'a pas planifié son intervention. Or la plupart des interventions humaines se résume à l'interaction intelligente avec un milieu, avec un environnement (Umwelt) qui met en œuvre des processus d'adaptation plus que d'anticipation. Denis Vernant écrit : « Il demeure toutefois que l'activité, dans le temps même de son effectuation, constitue un processus ouvert, imprévisible et créatif qui dépend, en temps réel, d'une série de choix ponctuels et précis imposés par la conduite et le contrôle de la transaction en train de se faire.[5] ». Cette phrase ne semble-t-elle pas correspondre exactement au processus d'improvisation en jazz ? L'improvisation musicale est une activité dans la mesure où l'agent produit des lignes mélodiques de manière instantanée en réagissant à sa manière au contexte musical et social dans lequel il est en train de jouer. L'improvisation se vit, se joue, s'écoute dans une temporalité très particulière qu'est celle du *jamais plus* : « Dans la composition, le temps ne marque pas irrémédiablement l'acte ; dans l'improvisation par contre, il confère à cet acte unique et décisif, le caractère tragique et définitif de toute naissance et de toute mort, dont il imprime à jamais le devenir.[6] ». L'improvisation *en elle-même* n'est pas planifiée, elle se produit et n'existe qu'en se produisant.

Toutefois, nous devons préciser *en elle-même* dans la mesure où l'improvisation musicale est une activité particulière qui en amont résulte d'une anticipation de l'ordre de l'action. En effet, un musicien n'improvise pas par hasard. Il *se met en situation* d'improviser, c'est-à-dire qu'il prévoit d'improviser et se représente en amont l'improvisation à venir. L'improvisation jazzistique étant très strictement codifiée (nombre de mesures à respecter et qui détermine la longueur de l'improvisation, canevas

---

[5]*Ibid.* p.27.
[6]RAYMOND (de) Jean-François, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action,* Paris, Vrin, 1980, p.36.

harmonique et rythmique précisant le ton de l'improvisation etc.) elle ne survient pas de manière fortuite dans un morceau : tous les musiciens connaissent avant de jouer la structure du morceau et ainsi, la place et la durée des improvisations au cœur de celui-ci. L'improvisation en jazz est alors envisagée, représentée, planifiée : c'est une action. Il s'agit en fait de voir que l'improvisation est une action qui ordonne l'environnement dans lequel le musicien se plongera sans filet : l'improvisation est une activité programmée par une action antérieure. On peut comparer cette place particulière de l'improvisation jazzistique dans les catégories praxéologiques aux jeux des enfants qui se font peur et qui ont réellement peur : ces enfants se mettent en situation d'avoir peur afin de réagir sur le mode de la spontanéité et de l'instantanéité à l'environnement qu'ils se sont eux-mêmes créé.

L'acte d'improviser est une activité mais l'improvisation jazzistique est une activité *artificielle* (au sens d'*art* comme au sens de *non-naturelle*) dans la mesure où elle est le but d'une action délibérée et concertée par tous les musiciens concernés. Lorsqu'il définit la notion de geste en opposition à la notion de programme (« ce qui est écrit à l'avance »), Yves Citton fait du geste ce qui « excède les programmations dont il est issu [7]». Le geste combinerait à la fois action et activité et permettrait de caractériser ce que nous avons maladroitement appelé activité *artificielle*. L'improvisation jazzistique est un geste dans la mesure où elle mobilise un espace de liberté ouvert par une programmation préalable, par une action préalable. Nous devons alors repenser les modalités communicationnelles de l'improvisation musicale à l'aune de sa caractérisation de geste.

II. L'improvisation comme interaction langagière

Rappelons que notre question de départ était celle du sens de la musique[8]. Nous avions vu que si la musique utilise une syntaxe propre, la sémantique utilisée pour analyser le langage verbal ne s'appliquait que très partiellement à la musique et qu'il était par exemple très compliqué de parler d'acte de discours (les phrases musicales ne sont pas analysables en termes de forces locutoire, illocutoire ou perlocutoire). En revanche, le caractère dialogique de l'improvisation jazzistique nous ouvre de nouvelles portes pour penser la communication en musique et les analyses du langage en termes d'interactions langagières donnent un nouveau souffle à notre étude. Denis Vernant appelle interaction

[7] CITTON Yves, http://www.msh-m.tv/spip.php?article511, page consultée le 30/04/2013, 11 :29mins.
[8] Cf. notre étude de master 1 « La musique veut-elle dire quelque chose ? »

langagière « toute forme de communication dialogique [9]». En ce sens, l'improvisation est une interaction langagière[10]. Le dialogue est alors caractérisé non seulement par l'activité d'adaptation qui consiste à construire le dialogue en fonction de ce qui a été dit avant et du contexte méta-discursif, mais aussi par l'action discursive qui consiste à se positionner par rapport aux règles de coopération décrites par Grice. L'improvisation en jazz, en tant que geste correspond, semble-t-il, parfaitement à cette forme de communication. Expliquons.

L'interaction langagière est une forme communicationnelle qui s'installe dans un cadre bien précis, celui du dialogue. Un dialogue est régit par une syntaxe et une sémantique – pour dialoguer, il faut utiliser une langue commune à tous les participants, savoir manipuler cette langue, connaître le vocabulaire et l'ensemble des références qui le constituent – mais aussi par des codes sociaux et culturels. Ces codes sont en fait des références non linguistiques qui permettent aux interlocuteurs d'utiliser le contexte métadiscursif pour exprimer un sens. Lorsque des agents s'engagent dans un dialogue, ils sont tous capables de connaître les règles de coopération qui régissent le langage et de les utiliser sur le mode de l'acceptation, de la négation ou du détournement : on peut choisir de jouer le jeu et de coopérer ; on peut choisir de ne pas jouer le jeu et par exemple de répondre dans une langue que personne ne connaît, auquel cas le dialogue devient impossible ; on peut aussi détourner les règles de leurs emplois conventionnels et produire un sens que seules quelques personnes pourront comprendre comme lorsque l'on fait référence à un souvenir que certains interlocuteurs connaissent et d'autres non. Les règles du dialogue sont alors le cadre qui permet à différentes stratégies communicationnelles d'être mises en œuvre. Le dialogue est une action dans le sens où, en commençant une conversation, tous les interlocuteurs se positionnent par rapport à ces règles et choisissent une attitude significative. Il est le fruit d'agents doués d'intelligence et est programmé, planifié par ces agents ; non pas au niveau du temps (on ne sait jamais quand le dialogue prendra fin) mais au niveau de la méthode argumentative, du niveau de langage (en fonction des personnes avec qui l'on parle) et du ton employés. Le dialogue s'envisage et tous les participants mettent en place des stratégies dans le but commun d'exprimer un sens. Mais tout comme dans l'improvisation, les interactions langagières sont régies par l'instantanéité et la spontanéité. En ce sens, les stratégies sont amenées à évoluer, les

[9]VERNANT Denis, Cours « Introduction à la pragmatique (II) », p.39.
[10] Cf. notre étude précédente « Analyse pragmatique de l'improvisation dans la musique de jazz (I) » qui établit le dialogisme de l'improvisation jazzistique.

interlocuteurs à s'adapter. Ce qu'il reste au niveau communicationnel sont les règles syntaxiques et sémantiques (qu'il s'agisse d'une sémantique linguistique ou métadiscursive)

> Prendre au sérieux le caractère éminemment processuel et créatif du dialogue exclut tout appréhension structurelle ou procédurale qui interviendrait *post festum*. Pour autant, ce procès dialogique ne saurait se dérouler de façon totalement aléatoire. En tant qu'activité coopérative entre agents rationnels, il est contrôlé et guidé par un *modèle projectif* qui fournit aux interlocuteurs un cadre générique permettant de canaliser leurs attentes et d'évaluer leurs réactions mutuelles.[11]

L'improvisation en jazz conçue comme *geste* est par conséquent une interaction langagière, qui certes n'utilise pas le même cadre que le dialogue verbal mais qui utilise ses propres règles *de la même façon* que celui-ci. Et c'est bien cette identité dans la structure communicationnelle qui importe ici pour faire de l'improvisation musicale une interaction langagière. Tout comme dans un dialogue verbal, les agents projettent une structure dans laquelle ils seront libres d'adopter la stratégie communicationnelle de leur choix avant de se mettre en situation d'adaptation, d'ajustement, d'improvisation.

Il nous faut désormais voir que l'idée de force d'un acte de discours qui découle d'une telle analyse peut être adaptée aux actes musicaux et que c'est par ce biais là que l'on pourra peut-être utiliser l'analyse pragmatique de la musique pour comprendre les jugements de goût des critiques et spécialistes de jazz.

III. La critique d'une improvisation en jazz : détermination des forces des actes musicaux

L'idée d'une adaptation perpétuelle qui se joue dans l'interaction langagière est indispensable à l'évaluation de la force d'un acte de discours. En effet, un acte de discours tire bien plus sa force de sa capacité à traiter les actes précédents et à envisager les réactions postérieures plutôt que de sa syntaxe. Déterminer, comme le faisait Austin les forces illocutoires ou perlocutoires des actes de discours à l'aune de leurs éléments syntaxiques et sémantiques, sans prendre en compte le procès dialogique dans lequel ils s'inscrivent ne semble pas pertinent. Comme l'écrit Howard Becker :

---

[11] VERNANT Denis, Cours « Introduction à la pragmatique (II) », p.42.

> Chose tout aussi importante, l'accord existant sur tous ces points [cadrage de l'improvisation] permettait à un public averti – connaissant les thèmes sur lesquels les musiciens basaient leurs improvisations et qui leur servaient de cadre – d'écouter et d'apprécier la musique, de comprendre comment les musiciens créaient des variations en fonction de certaines règles et de certains éléments connus. [12]

La force du discours musicale sur l'auditeur n'est pas réductible aux qualités musicales d'une improvisation ; elle est fonction de la capacité du ou des musiciens à communiquer. C'est bien l'ensemble de références communes, le partage d'un langage et d'un vocabulaire commun qui permet aux auditeurs mélomanes de *comprendre* l'improvisation et ainsi, de l'apprécier ou non. On rejoint ici l'idée nietzschéenne au §158 *Le Voyageur et son ombre* : « Il faut en effet être préparé et exercé pour recevoir les plus minimes "révélations" de l'art, malgré les contes bleus des philosophes à ce sujet » d'une formation artistique nécessaire à l'appréciation de l'art. Comprendre ce qu'il y a derrière une bonne ou une mauvaise critique, c'est en fait comprendre ce qu'il s'est passé au niveau communicationnel. Il semble que l'on puisse expliquer par cette thèse les critiques destructrices et féroces qu'ont adressées certains spécialistes de l'époque au be-bop naissant des années 1940 : « On voulait y voir une rupture brutale d'avec le passé, d'aucuns s'appliquant même à démontrer que le be-bop n'était pas du jazz. [13]». L'émergence d'un style – et par conséquent l'emploi de stratégies musicales nouvelles – donne très souvent lieu à ce genre de critiques négatives même si, quelques années plus tard, ces mêmes spécialistes s'accorderont pour dire qu'il s'agissait là de génie. Comment expliquer ce phénomène si ce n'est par l'idée qui consiste à dire que la communication entre les jeunes musiciens de be-bop et les mélomanes habitués au swing armstrongien était rompue. Les improvisations be-bop n'ont ainsi acquis leurs forces discursives qu'avec la *formation*, au sens empirique du terme, des auditeurs.

Il semble alors que l'analyse pragmatique de l'improvisation en musique puisse expliquer, en précisant les modalités de la communication en musique, que tel spécialiste ait été conquis par telle improvisation, ou qu'à l'inverse, il ait écrit un papier féroce contre l'improvisateur en question. Il serait par conséquent intéressant de penser les jugements de goûts à l'aune de la stratégie de communication mise en œuvre par le musicien. En effet, en travaillant sur la question de la communication musicale, nous pourrions peut-être

---

[12]BECKER Howard, *Propos sur l'art,* trad.fr. Jean Kempf, Paris, L'Harmattan, 1999, p.122.
[13]BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011, p.108.

mettre en relation les notions d'appréciations et de compréhensions (à la manière de Nietzsche) et à l'inverse, de dépréciations et d'incompréhensions. Le partage du sens serait alors la clé pour comprendre pourquoi tel spectateur apprécie cette musique quand son voisin ne l'apprécie pas. Peut-on rabattre le jugement de goût sur la question de la compréhension du sens ? Les apports de la pragmatique dans le domaine esthétique semblent permettre des réflexions intéressantes.

Conclusion

Sans entrer dans les détails d'une application de l'analyse pragmatique de la musique dans le champ de l'esthétique musicale, nous avons voulu montrer qu'il est nécessaire de penser la musique de jazz, et plus particulièrement sa pratique de l'improvisation, comme un processus communicationnel mettant en œuvre des stratégies musicales de même forme que le dialogue verbal. Or considérer l'improvisation jazzistique comme une forme d'interaction langagière semble pouvoir être fécond pour repenser la critique esthétique et parvenir à faire le lien entre les jugements de fait et les jugements de goût.

Bibliographie

Becker Howard, *Propos sur l'art,* trad.fr. Jean Kempf, Paris, L'Harmattan, 1999.

Bergerot Franck, *Le Jazz dans tous ses états* (2001), Madrid, Larousse, 2011.

Citton Yves, http://www.msh-m.tv/spip.php?article511, page consultée le 30/04/2013.

Duflot Colas et Sauvanet Pierre, *Jazzs*, Paris, MF, 2008.

Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980.

Vernant Denis, Cours « Introduction à la pragmatique (II) », 2009/2010.

TABLE DES MATIERES

Remerciements 3

Sommaire 4

Introduction 5

ANALYSE INTERNE : UNE ESTHETIQUE DU JAZZ 14

CHAPITRE 1 – PEUT-ON PARLER *DU* JAZZ ? 15

Étude comparative de la sonorité, une nouvelle conception du *langage* musical 17

Le swing, une nouvelle façon d'appréhender le tempo 22

Zoom : du tempo à la mesure 22

Zoom : de la mesure au temps 26

Essai d'une définition du swing 29

CHAPITRE 2 –LA TEMPORALITÉ DU JAZZ 36

La structure du jazz, une forme au service de la temporalité musicale 36

Le devenir nietzschéen 37

La forme standard du jazz 41

La structure des standards, une transcription musicale de l'éternel retour 50

L'improvisation, une appréhension particulière du temps 59

Un élément constant dans la musique jazz 60

Le couple Dionysos – Apollon 68

Le morceau dans le temps 75

ANALYSE EXTERNE : LE JAZZ, UNE MUSIQUE SOCIALE 81

CHAPITRE 1 – GENEALOGIE DU JAZZ, COMPRENDRE LES ORIGINES 82

Une maternité africaine 83

L'héritage africain, une conception fonctionnaliste de la musique 84

La musique des esclaves, le sang maternel 87

1. La musique des plantations 87
2. La musique religieuse 91
3. La musique de spectacle 93

Une paternité occidentale 96

L'acculturation des esclaves, la naissance de la culture afro-américaine 97

La musique des afro-américains, le sang paternel 100

1. Des plantations au blues 101
2. Des Spirituals au Gospel. 103
3. Des *minstrels* au piano *Ragtime* 104

Une parentalité partagée, l'enfantement du jazz 107

La Nouvelle-Orléans, berceau du jazz 108

« Le jazz est la musique des Etats-Unis » 113

CHAPITRE 2. UNE MUSIQUE AMERICAINE 119

L'individualisme américain dans la musique jazz 120

L'individualisme tocquevillien 120

La sonorité indexée 123

L'improvisation, le collectif au service de l'individu 127

La transcription musicale de l'égalité des conditions 131

L’égalité des conditions selon Tocqueville 131
Le partage égalitaire de la mesure 134
L’éthique de l’improvisation 136
La question de la ségrégation raciale 140
Conclusion 146
Bibliographie 149
Table des annexes 152
Table des matières 190

PENSER LE JAZZ : RÉSUMÉ

Cette étude tente de répondre à la question « qu'est-ce que le jazz ? » en partant des spécificités musicologiques propres à cette musique pour rejoindre la pensée sociale et culturelle du jazz. Plus qu'un simple travail de définition, il s'agit d'analyser le jazz pour en extraire ses valeurs, d'interpréter les phénomènes musicaux jazzistiques en les plaçant toujours déjà dans un contexte historique et social déterminé. Penser le jazz, c'est établir son unité esthétique. Pourtant, on n'épuise pas le phénomène jazzistique à parler de *swing* et de sonorité : penser le jazz c'est aussi comprendre les origines musicales d'une telle musique et donc utiliser une méthode généalogique permettant de comprendre pourquoi, un jour, des hommes ont joué de la musique de telle manière. Le discours musicologique s'ouvre à la philosophie sociale et aux sciences historiques. Penser le jazz, c'est alors comprendre qu'il est une musique populaire, issu de la rencontre brutale des musique occidentale et africaine dans le contexte de la ségrégation raciale. Si certains discours sur la musique font de l'abstraction leur crédo, un discours sur le jazz semble devoir nécessairement prendre en compte les contextes socio-historiques dans lesquelles on *joue* du jazz. Le jazz se joue, se danse, s'incarne dans des gestes, des attitudes et des corps, et ce faisant, véhicule une pensée musicale que l'on ne peut pas comprendre si l'on s'en tient à une analyse musicologique. Penser le jazz comme pensée, ériger le jazz en porte d'entrée privilégiée d'une culture américaine naissante, comprendre l'encrage de la musique de jazz dans la *Weltanschauung* américaine sont les enjeux de cette étude qui donne en outre des pistes tant méthodologiques que généalogiques pour entreprendre une analyse des musiques populaires postérieures au jazz.

MOTS CLÉS : Jazz – Esthétique – Procédés musicologiques – Origines – Démocratie américaine

JAZZ MUSIC: A PHILOSOPHICAL CONTRIBUTION. SUMMARY

This study aims at answering the following question: what is jazz music? Starting with its musical specificities, I would like to reach the way jazz music is deeply linked to American social and cultural background. More than a simple definition, I tried to analyze it in order to reveal its inherent values and understand its historical context. To think about jazz music is to build an aesthetic coherence. Since jazz is not only swing and sounds, a proper jazz study must consider its origins by means of a genealogical method: why these people played such music at this precise moment? Musicological debates need social philosophy and historical sciences. This task has to take into account that it is a popular music emerging from the occidental and african music clash, all of this happening in a segregation context. If some can see music as abstraction, they leave out the very concrete and playful reality of jazz music. We play jazz, we dance jazz, it becomes movements, body attitudes and, by being so, requires more than a simple musicological analysis. My reflection is based on the following presupposition: jazz music takes part of the American Weltanschauung. This is the reason why I see jazz as a good introduction to American Cultural Studies and post-jazz musical theories.

KEYWORDS: Jazz – Aesthetics – Musicological analyze – Origins – American Democracy