

## Jazz tradition orale ?

Le jazz relève-t-il de la tradition orale ? La réponse affirmative à cette question semble le plus souvent aller de soi. Un schéma implicite quoique rarement questionné oppose le jazz, fondé sur une pratique de l'improvisation, à la musique savante occidentale dont la caractéristique principale serait l'écriture. Le jazz se trouverait ainsi, *de facto*, assimilé au contraire supposé de l'écriture, l'oralité, donc rangé dans sa "tradition".

On s'en doute, les choses sont plus compliquées. Trois notions sont ici en jeu : l'écriture, l'oralité et l'improvisation, en laquelle on situe généralement le cœur de la spécificité du jazz (concurrément avec une certaine conception du rythme et du son).

Avant d'aborder cette discussion, il faut d'un mot rappeler la spécificité de l'œuvre de jazz. Celle-ci s'accomplit au cours d'une performance et ses auteurs en sont les performeurs impliqués dans cette action. Le résultat de la performance n'est disponible pour l'analyse et l'histoire que sous forme d'enregistrement, lequel peut faire éventuellement l'objet d'un traitement postérieur à la performance. Les modifications issues de ce traitement deviennent partie intégrante de l'œuvre. Celle-ci se présente donc *in fine* sous la forme d'un enregistrement mécanique, quel qu'en soit le support. Un concert non enregistré est certes une œuvre de jazz en soi, mais, dès l'extinction du dernier son, elle n'existe plus que dans la mémoire des performeurs et du public, appelée à une inexorable disparition.

L'œuvre de jazz est donc une œuvre enregistrée, sa matière ne peut être autre que sonore. La tradition savante occidentale avait progressivement instauré une chaîne composition - œuvre - interprétation où les enjeux décisifs se jouent dans le premier moment avec un auteur principal de l'œuvre, le compositeur. L'interprétation n'est dans ce schéma qu'une phase de révélation de l'œuvre, où celle-ci est effectuée c'est-à-dire transmuée en sa raison première : du son. Mais cette phase n'est pas celle de la création, elle représente un moment second et artistiquement secondaire, de même que son acteur, l'interprète, fût-il le plus inspiré, ne peut être considéré comme un auteur de l'œuvre à égalité avec le compositeur.

Le jazz ne se contente pas d'inverser les rôles, il abolit un terme du dispositif et transforme ainsi radicalement l'enchaînement productif. L'œuvre commence et finit avec la performance. C'est pourquoi on préfère ce terme de "performance" (accomplie par ses performeurs) à celle d'interprétation (et ses interprètes) qui n'a plus de sens dans cette situation. Dans le cas où l'enregistrement et ses modifications de la matière sonore première constituent une phase active d'élaboration du résultat sonore et non une simple transcription de la performance, alors ce qu'on appelle la post-production (traitements sonores en tout genre, montage, re-recordings, etc.) fait partie intégrante du processus de production de l'œuvre.

Ce n'est pas pour autant que le moment de la composition disparaît purement et simplement. Il y a (presque<sup>1</sup>) toujours un "avant" de la performance, dans lequel une composition ou quelque schéma s'en rapprochant est présent.

En quoi peut consister cet "avant" ? Nous avons proposé ailleurs<sup>2</sup> de retenir trois cas de figure non exclusifs les uns de autres : le texte écrit, la code de jeu et la consigne.

Le texte écrit consiste en tout ce qui est précisé sous forme de figures musicales, notes, rythmes, formes, etc. Peu ou prou, cette notion recouvre celle de composition, mais il nous semble qu'il est préférable d'élargir la notion au-delà de ce terme, car il suppose, dans son acception courante, l'idée d'un tout cohérent, alors que dans le jazz, parfois, il ne s'agit que de bribes, de fragments, qui ne remplissent pas cette condition de totalité, précisément parce qu'elle ne constitue pas la fin de l'acte musical, mais uniquement une matière servant à alimenter le moment réel de la création qu'est la performance.

Le code de jeu consiste en des formes musicales qui ne s'incarnent pas dans un donné individuel que les musiciens sont censés connaître. Le blues par exemple est l'un de ces codes, parmi les plus importants. Il consiste en une forme caractérisée par une carrure et un enchaînement harmonique, mais ne s'incarne pas en des hauteurs particulières. *Billie's Bounce* de Charlie Parker emprunte cette forme, mais comprend certaines notes et certains rythmes précisément notés : il s'agit donc d'un texte écrit, et plus précisément d'une composition. Le code de jeu est une généralité qui peut s'incarner en une multitude de manifestations. Il ne doit pas pour autant être confondu avec une forme : le traitement ternaire du rythme, le break, les quatre-quatre sont autant de codes plus simples, dans lesquels on ne peut voir de forme qu'à la condition d'une conception très large de cette notion.

---

<sup>1</sup>Seul le cas d'une improvisation absolue où les musiciens entameraient la performance, la "tête vide", pourrait supposer abolir tout moment précédant la performance, mais c'est un cas d'école inexistant dans la pratique.

<sup>2</sup> *L'analyse de l'œuvre de jazz. Spécificités théoriques et méthodologiques*, thèse de musicologie soutenue en décembre 2001 à l'Université Paris-IV.

L'important dans le code de jeu est qu'il est connu de nombreux (voire de tous les) musiciens. L'ensemble des codes connus peut résumer la compétence d'un musicien d'une époque et d'un style donnés. Si des performeurs décident de jouer un blues en *fa* sur une rythmique à 12/8 avec quatre mesures d'introduction de piano, une exposition de thème, des solos de chaque instrumentiste, et des quatre-quatre avant réexposition du thème, ils font appel à un certain nombre de codes de jeu supposés connus de tous les participants, sans avoir évoqué aucune composition, ni précisé aucune autre hauteur de note qu'une tonique.

La consigne enfin consiste en tout ce qui s'énonce verbalement et non sous forme d'éléments musicaux écrits ou relevant du code de jeu. Dans l'exemple précédent, les codes ont été convoqués par une consigne verbale, énoncée collectivement ou par un chef d'orchestre.

Cette vision des choses nous conduit à considérer deux moments de l'œuvre. Avant la performance, un certain nombre de conventions sont précisées, sous forme de texte écrit, de code de jeu, de consigne. La performance va ensuite mettre en jeu ces conventions d'une multitude de manières possibles, en fonction de la marge d'improvisation autorisée par le style et la consigne, et de la personnalité des performeurs. En principe, il ne peut plus apparaître pendant la performance de nouveaux textes écrits ou consignes. En revanche, de nouveaux codes de jeu, non prévus au moment de l'avant, peuvent survenir au cours de la performance.

Reste la notion d'interaction qui apparaît à ce stade et se révèle décisive. L'interaction est la faculté de chaque performeur à réagir au contexte et aux propositions des autres performeurs. C'est un des moteurs principaux de l'improvisation. On évoquera encore l'intertextualité, consistant en la possibilité de citer ou d'évoquer des musiques jouées avant la performance en cours.

Nous pensons que la notion de code de jeu est la clé indispensable et l'élément le plus important pour aborder les questions qui nous intéressent ici. C'est elle notamment qui permet de faire intervenir la question du style. Un style peut, sous cet angle, être défini comme un ensemble particulier de codes de jeu, en particulier les codes fonctionnels et instrumentaux. Chaque style en effet assigne des places particulières, des fonctions, ouvre à chaque instrument certaines possibilités et en ferme d'autres. Dans le cadre du jazz, cet aspect est particulièrement important pour les instruments appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler la section rythmique.

C'est à notre sens dans ce cadre que doivent être envisagées les notions qui nous concernent ici, celles d'écriture et d'improvisation d'abord, pour envisager ensuite la question de l'oralité et de la transmission.

L'écriture est presque invariablement présentée comme le pendant de l'improvisation, et inversement, comme s'il s'agissait de notions discrètes et symétriques. Nous pensons pour notre part qu'il s'agit plutôt d'une continuité où les deux concepts s'entremêlent constamment.

Envisageons d'abord les deux pôles. Le compositeur le plus rigoureux peut toujours tenter de noter le plus complètement possible une réalité sonore, tant qu'il s'agira d'un schéma dans lequel intervient un second acteur, l'interprète, il est illusoire d'imaginer qu'une totale maîtrise peut aboutir à une prévision absolue de ce qui sera effectué sur le plan sonore. Il en va évidemment tout différemment dans le cas du processus électro-acoustique où le compositeur agit directement sur une machine, elle-même productrice du son.

À l'autre extrémité, une improvisation absolue est une vue de l'esprit. Sauf à penser au premier cri du nouveau-né, aucun improvisateur ne peut faire abstraction de structures mentales agissantes au moment de l'improvisation, sans même parler des déterminations de toutes sortes, à commencer par celles de l'instrument sur lequel il s'exprime et de ses tropismes.

Que se passe-t-il alors entre ces deux pôles ? On choisira d'abandonner à ce point la généralité de la question pour entrer dans le domaine propre du jazz, non seulement parce que c'est notre sujet, mais aussi parce qu'un trop grand degré de généralité n'est sans doute pas le meilleur chemin pour tenter de trouver des éléments de réponse.

Nous risquons ici de proposer d'emblée une définition de l'improvisation dans le cadre du jazz. Cette définition doit à notre sens être cherchée dans des situations plutôt que dans une idéalité détachée d'un contexte. Il existe bien un geste de l'improvisation, mais il est tellement déterminé par les différents contextes possibles qu'il paraît difficile de l'aborder dans sa généralité. Nous proposons donc une première définition de l'improvisation telle qu'elle se manifeste dans le jazz : il s'agirait des choix opérés par les performeurs parmi l'éventail des options ouvertes à chaque moment *t* d'une performance par la présence éventuelle de texte écrit et de consigne préalable, et par les codes de jeu convoqués avant ou pendant la performance.

Avant de revenir à cette définition et peut-être de la préciser, abordons maintenant la notion d'écriture. Il nous semble que le terme implique deux éléments qui entrent souvent en confusion : la notation graphique et la pré-conception.

Dans le cadre du jazz, c'est la seconde qui s'impose comme plus décisive que la première. En effet, que les données aient été ou non inscrites graphiquement sur un support de papier (ou autre) ne nous paraît qu'un phénomène contingent et non essentiel. Que le compositeur d'une mélodie apprenne à son collègue performeur la dite mélodie en l'inscrivant sur une partition où en la lui jouant sur son instrument ne change pas fondamentalement les choses. Mais il va de soi que cette transmission auditive ne peut concerner que des éléments musicaux relativement simples. Dès que ce matériau devient plus complexe, le recours à la graphie s'impose de lui-même. Aux débuts du jazz, les musiciens pouvaient se permettre de se passer de support graphique, dans la mesure où les codes de jeu l'emportaient largement sur le texte écrit. Chaque instrument de l'orchestre avait un rôle très précis à jouer avec une marge de manœuvre très réduite. Les compositions étaient souvent connues de chaque musicien - elles étaient alors elles-mêmes des codes. S'il s'agissait d'une composition inédite ou inconnue, il suffisait que le chef d'orchestre joue la mélodie sur son instrument et montre les harmonies pour que les autres l'apprennent, sans l'aide d'un quelconque support écrit. Dans les grands orchestres, cette pratique a débouché sur les *head arrangements*, où l'arrangement s'élaborait collectivement, tel trompettiste inventant un riff, aussitôt repris et éventuellement harmonisé par les autres instrumentistes de la section, tel autre musicien proposant un break à tel moment, etc. Vers la fin des années 1920, la sophistication croissante de ces arrangements a rendu nécessaire la rédaction de partitions (les *scores*), intronisant ainsi un acteur nouveau, l'arrangeur. Ce passage a correspondu à une vraie mutation, la conception collective cédant le pas à l'individualité de l'arrangeur (éventuellement compositeur, mais pas nécessairement). Le jazz, ici encore, reparcourait à sa manière et à son époque, une étape ancienne de la musique savante. Mais cette mutation n'a rien eu de définitif et n'a concerné que les grands orchestres. Le *head arrangement* pris dans son sens large a subsisté et subsiste encore. La règle est bien plus souvent d'élaborer la musique oralement et collectivement, éventuellement avec l'aide de supports graphiques plus ou moins élaborés. Mais il ne s'agit le plus souvent que d'aide-mémoire, et en tout cas que très exceptionnellement de textes pouvant ressembler aux partitions de la tradition savante.

De quelle écriture parle-t-on alors si le critère de l'inscription graphique n'est pas décisif ? La notion de pré-conception est sur ce point d'un bien plus grand secours. On parle d'écriture quand il y a préméditation, pré-conception, concertation. Des trois catégories qu'on a proposées pour le moment de l'avant, on a baptisé la première "texte écrit". Qu'englobe ce terme et quelles sont les différentes modalités d'écriture mise en jeu ? La première serait la composition. Dans la majorité des cas, tous styles confondus, une composition sert de point de départ à la performance. À quoi se résument ces compositions ? Le plus souvent à une mélodie harmonisée. L'harmonisation est rarement réalisée, la réalisation étant à la charge des performeurs, notamment des instruments polyphoniques. La mélodie est parfois imposée (c'est le cas notamment dans le bebop), mais le plus souvent elle laisse une marge d'interprétation, à la fois dans les hauteurs et dans le rythme. C'est ce qui se produit dans l'utilisation par le jazz du répertoire des standards (pris au sens originel du répertoire de la variété américaine). On peut changer, parfois très significativement, non seulement l'harmonie attachée à une mélodie, mais aussi les notes et les rythmes de cette mélodie. À tel point que se pose le problème du texte de la composition et de sa référencialité. Il n'y a jamais réellement de texte de référence. Ni l'éventuelle partition éditée, ni la première version enregistrée ne servent de référence absolue. Tout le monde connaît *'Round About Midnight*, mais aucune partition ni version enregistrée, que ce soit la première ou celles de son compositeur Thelonious Monk, n'a vocation à s'imposer comme référence absolue. On est proche ici de la notion de modèle que l'ethnomusicologie emploie parfois, mais en admettant qu'il s'agit en quelque sorte d'un modèle diffus. Par ailleurs, la question n'est jamais de retrouver son authenticité, les enjeux se situant bien plus dans l'ensemble des versions données que dans l'identification des éléments communs et la reconstitution d'une matrice originelle, et ce d'autant moins que les origines sont le plus souvent connues.

La composition est donc l'élément principal de ce qu'on appelle les textes écrits. Mais on trouve aussi dans cet ensemble d'autres éléments écrits sous forme de notes et de rythmes. L'éventail s'étend du simple riff de quelques notes joué par deux instruments monophoniques, jusqu'au réarrangement complet d'une composition par un arrangeur de grande formation. L'exemple sans doute le plus illustratif est celui de Gil Evans qui a très peu composé au cours de sa carrière, mais a en revanche produit un grand nombre d'arrangements dont la sophistication dépasse de loin le niveau moyen d'élaboration des compositions habituellement utilisées dans le jazz. C'est pourquoi on le considère, non seulement comme l'un des plus grands arrangeurs, mais aussi et surtout comme l'un des plus brillants « écrivains » de jazz – si l'on peut risquer ce néologisme –, malgré la faiblesse de son corpus en tant que compositeur *stricto sensu*. Le texte écrit peut donc être très variable quantitativement. Qualitativement, il est loin de se limiter à la seule catégorie de la composition.

La consigne, telle qu'on l'a définie plus haut, doit-elle être assimilée à un geste d'écriture ? En principe non, sauf à retenir une définition très extensive de l'écriture. La consigne consiste le plus souvent en l'appel à des codes de jeu et à des prescriptions sur la forme (fixation de compléments à la composition sous forme d'introductions, d'interludes, de coda, ordre des solos, nombre de choruses...), et aussi parfois à des indications portant sur l'aspect du son (tel niveau de nuance, tel climat...). Pour prendre un exemple célèbre, la composition *Flamenco Sketches* de Miles Davis consiste en une succession de cinq accords

sans mélodie et la consigne stipule que les musiciens restent aussi longtemps que souhaité sur chaque accord et passent au suivant quand bon leur semble. On peut considérer que le contenu de la consigne est ici aussi important que la nature des harmonies elles-mêmes. Elle détermine en tout cas largement le résultat. Faut-il pour autant y voir un élément relevant de l'écriture ? Probablement non.

La question des codes de jeu est plus complexe encore. Il faudrait ici distinguer dans leur ensemble, lequel est très variable selon les époques et les styles. Considérons par exemple le code du jeu dit "ternaire", à l'origine de la notion de swing, consistant à jouer les croches de façon inégale en durée et ainsi de procéder à une division ternaire du temps pulsé. On ne peut parler ici d'écriture, il s'agit réellement d'une façon de jouer, d'un code. L'un des codes les plus importants, celui déjà évoqué du blues tend, lui, nettement du côté de l'écriture. Une carrure, un enchaînement harmonique, et éventuellement une échelle et une gamme lui sont incorporés. C'est un code beaucoup plus complexe (en réalité un ensemble de codes) qui détermine plus largement la performance au cours de laquelle on l'emploie. Il serait donc plus légitime ici de parler d'écriture.

On voit donc que le geste d'écriture est largement aussi difficile à cerner que celui de l'improvisation. Nous serions tentés de dire qu'il y a écriture quand il y a prédétermination, pré-conception, et qu'une multitude de situations se présente, qualitativement et quantitativement, dans une solution de continuité.

Qu'en est-il maintenant de la relation entre écriture et improvisation ? La seconde se glisserait-elle systématiquement dans les brèches laissées ouvertes par la première ? Là où il n'y a pas d'écriture, il y aurait de l'improvisation. Cette opposition paraît trop simpliste. On aurait plutôt envie de dire qu'il y a toujours en même temps de l'écriture et de l'improvisation, plus exactement de la pré-conception et de l'invention spontanée. L'erreur serait pourtant d'assimiler tout ce qui précède la performance à de l'écriture et de transformer cette dernière en catégorie fourre-tout. On peut ainsi reformuler la question. Dans la mesure où l'improvisation est posée comme un enjeu important, voire essentiel d'une musique donnée, comme c'est le cas dans le jazz, quel est le terreau de l'invention spontanée, qu'est ce qui la contraint et l'alimente en même temps ? Il nous semble qu'il faut raisonner ici temporellement : il y a ce qu'il y a eu avant et ce qui se passe au moment même. Avant, il y aurait le structurel et le circonstanciel. Le structurel, c'est la culture, la formation, la psychologie, l'organologie. L'improvisateur est né à tel endroit et à telle époque, a reçu telle formation intellectuelle et musicale, et joue de tel instrument. Il est de caractère introspectif ou extraverti, plutôt calculateur (John Coltrane) ou intuitif (Albert Ayler). Tous ces éléments conditionnent l'improvisation produite au moment *t*. À côté de ces éléments structurels, l'écriture serait alors l'aspect conjoncturel de l'avant-performance : on joue une composition donnée dans un arrangement donné, plus ou moins contraignant (écrit). À cet avant structurel et conjoncturel de l'écriture, se superpose le pendant, lequel dépend de l'état de l'improvisateur lui-même et de son environnement. Aux structures musicales profondes et psychologiques s'ajoutent désormais la conjoncture du jour même : le performeur peut être très en forme ou au contraire malade, en colère ou amoureux... Vient ensuite le contexte et avant tout les autres musiciens avec qui il joue. Ils sont dans une mouvance stylistique proche ou éloignée, il les connaît ou ne les connaît pas, il les estime, beaucoup ou peu, ils sont d'une plus ou moins grande réceptivité à ses idées... Toute l'interaction dépendra de ces facteurs. Reste enfin le contexte physique : la performance a lieu en plein air ou à l'intérieur, dans une salle plus ou moins grande à l'acoustique plus ou moins favorable, en public ou en studio, le piano est plus ou moins bon et accordé... On n'en finirait pas de décrire les innombrables déterminants de l'improvisation à un moment donné. Et il n'est évidemment pas question de tout regrouper dans la catégorie de l'écriture. On proposera donc - provisoirement - de limiter l'écriture à ce qui prédétermine l'improvisation en s'incarnant dans des éléments musicaux descriptibles, hauteurs, harmonies, rythmes, éléments formels. Cette ébauche de définition a l'avantage de borner le domaine en laissant toutefois ouverte des appréciations plus ou moins élargies de ces éléments.

On peut désormais s'intéresser à l'historicité de cette notion d'écriture dans le jazz. On présente souvent les débuts du jazz comme l'âge de l'improvisation collective (grossièrement les années 1920) à quoi aurait succédé un âge de l'écriture avec les grandes formations de la décennie 1930, ce qu'on a appelé la *Swing Era*. Le bebop aurait procédé dans les années 1940 à une remise au premier plan de l'improvisation, le Free Jazz des années 1960 ayant finalement constitué une sorte de retour aux sources de l'improvisation collective.

Dans la tentative de définition de l'écriture et de l'improvisation ébauchée plus haut, on se plaçait implicitement dans une perspective musicologique et en quelque sorte cognitive : il s'agissait d'essayer de situer dans l'accomplissement du geste musical les parts respectives impliquant pré-conception et invention spontanée. On est maintenant dans une perspective historique, où il s'agit de déterminer ce qui, de l'écriture ou de l'improvisation l'emporte à telle période, en quoi ces éléments sont moteurs dans l'évolution du jazz, et en retour en quoi elles aident à déchiffrer l'histoire de cette musique.

Il est bien évident que la balance écriture-improvisation est un critère important pour décrire les styles et l'évolution du jazz. Nous pensons cependant que l'évaluation de cette balance est moins simple

qu'il n'y paraît et qu'en outre, il est sans doute abusif de vouloir faire se succéder diachroniquement des phases marquées par l'une ou l'autre, écriture ou improvisation, comme tend à le faire le type de présentation historique évoqué plus haut.

Sur le premier point, prenons l'exemple du style Nouvelle-Orléans primitif (soit la fin des années 1910 et le début des années 1920). Il est d'usage de le caractériser par la prédominance de l'improvisation collective. Les musiciens prenaient un matériau compositionnel simple et, se passant de partition, ils brodaient autour de ce matériau. Le solo n'ayant pas encore été totalement inventé, les musiciens jouaient tous tout le temps en même temps. Parmi les instruments monophoniques (dans le dispositif-type cornet à pistons, clarinette, trombone), le cornet exposait la mélodie en la modifiant quelque peu, la clarinette et le trombone produisant chacun des ornements, l'une dans l'aigu, l'autre dans le grave. Au sein de la section rythmique, la batterie (s'il y en avait une) était chargée d'exprimer la pulsation de façon simple et régulière. Le banjo et/ou le piano devaient expliciter l'harmonie en jouant des accords sur tous les temps (le piano jouait le plus souvent la "pompe" alternant les fondamentales sur les temps forts et l'accord sur les temps faibles). La basse éventuelle (à vent ou à cordes) jouant les fondamentales ou quintes sur les temps forts de préférence. Quelques breaks étaient ménagés, au cours desquels un instrumentiste pouvait improviser seul quelques notes ou phrases, embryons des solos à venir. On peut donc légitimement parler d'improvisation puisque aucune note n'est à proprement parler écrite, et d'élaboration collective dans la mesure où tous les instruments jouent en même temps et élaborent conjointement au résultat musical.

Les choses peuvent toutefois apparaître différemment si l'on y regarde de plus près, et en particulier si l'on fait appel à la notion de code de jeu. Ceux-ci se révèlent dans ce style très contraignants. D'abord dans les formats d'orchestres. Certains instruments sont privilégiés, d'autres n'ont pas droit de cité. Mais surtout, les fonctions assignées à chacun d'entre eux sont extrêmement limitatives. La mélodie ne peut être exposée par un autre que le cornet (ou la trompette). La clarinette et le trombone sont cantonnés dans leur rôle d'ornementation. La batterie ne peut s'affranchir de sa fonction consistant à jouer tous les temps de la pulsation. Le piano et le banjo ne peuvent jouer autre chose que les accords sur les temps. La basse ne peut jouer que ce qu'elle a à jouer. Sur le plan harmonique, les extensions de l'accord sont proscrites ainsi que les renversements trop difficilement perceptibles. La rythmique doit se conformer à des règles précises dont la base est la perception continue et explicite de la pulsation. Les figures rythmiques complexes sont elles aussi à éviter. Sur le plan de la carrure, le recours à des nombres de mesures non multiples de quatre est quasiment impossible. La forme suit elle aussi des règles bien précises. Les compositions sont donc choisies en fonction de ces critères, et en particulier de leur simplicité harmonique et rythmique. On pourrait encore allonger la liste des prescriptions attachées à ce style.

Peut-on encore parler dans ces conditions d'improvisation ? Oui sans aucun doute, mais en ayant soin de préciser l'étendue de ses déterminations. Sur une composition donnée et en restant strictement dans les limites de ce style, un clarinetiste par exemple aura bien un éventail de choix, qui pourra peut-être paraître étendu à un instrumentiste de la tradition écrite savante, qui semblera en revanche dérisoire à un improvisateur d'aujourd'hui. Si l'on fait jouer cette même composition à deux banjoïstes compétents et respectueux des règles du style, il y a toutes les chances pour qu'ils jouent des parties identiques à quelques notes près.

Dans le même temps (dès 1915 au moins), Jelly Roll Morton écrivait des arrangements entiers, sur papier avec des notes, des rythmes et des mises en place imposés pour tous les musiciens. Il s'agissait là réellement d'un jazz d'écriture dans lequel la démarche de conception était très différente. Si les résultats sont parfois proches, c'est à cause d'un langage commun et de son état d'avancement. On voit ainsi que, même s'il est légitime de caractériser un style par une prédominance relative de l'improvisation ou de l'écriture, il est cependant nécessaire de caractériser le mode de l'une ou de l'autre dans les styles considérés, et d'autre part que les deux peuvent coexister à une époque donnée.

Si l'on s'intéresse maintenant à la période suivante, celle des années 1930, il est vrai qu'elle est marquée par une évolution du style des big bands où l'écriture tient une place de plus en plus grande. Ce n'est pas pour autant que l'improvisation disparaît, non seulement au sein même de ces grandes formations (Duke Ellington ou Count Basie), mais surtout dans les petites formations de la même époque qui sont largement aussi importantes sur le plan historique (Benny Goodman, Lester Young).

Il nous paraît donc plus juste, plutôt que de faire alterner des époques dominées par l'improvisation ou l'écriture de considérer qu'il est des traditions qui trouvent leurs racines dès les origines et suivent un développement parallèle. On pourrait ainsi décrire une tradition de l'improvisation commençant à la Nouvelle-Orléans pour aller jusqu'aux musiques dites improvisées d'aujourd'hui, en passant par Louis Armstrong et les combos des années 1930, le bebop, les petites formations du *cool* et le free jazz. Parallèlement, une tradition de l'écriture a probablement été inventée par Jelly Roll Morton et s'est poursuivie avec les grands orchestres des années 1930 et la prestigieuse lignée d'arrangeurs où l'on compte Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Jimmy Giuffrè, George Russell, Gil Evans, Anthony Braxton, jusqu'à la multitude de musiciens qui fondent aujourd'hui leur démarche sur un recours massif à l'écriture.

Ces traditions ont bien sûr été en osmose permanente et ont procédé à de constants échanges et croisements. Ce serait d'ailleurs commettre une erreur symétrique de celle que nous signalons que de

vouloir lire l'histoire uniquement à travers elles. Il y a incontestablement une histoire des grandes formations, une histoire du jazz vocal et bien d'autres encore, avec leurs logiques d'évolution propres, leurs maîtres, leurs mythologies. On parviendrait peut-être de cette façon à une lecture de l'histoire plus souple et représentative en considérant conjointement ces courants juxtaposés et croisés plutôt que de se livrer à une stratification par périodes supposées plus ou moins homogènes. Si l'on écoute les *songbooks* enregistrés par Ella Fitzgerald avec l'arrangeur Nelson Riddle à la fin des années 1950, il sera impossible de comprendre quelque chose si on se réfère à la lecture historique qui nous indique pour cette période la coexistence du *cool* et du *hard bop* et la transition vers une nouvelle modernité *via* le jazz modal et le free jazz, sauf à exclure purement et simplement ces enregistrements du flux de l'histoire du jazz. Si en revanche, on considère une histoire du jazz vocal, on a plus de chances de pouvoir situer ces enregistrements et de les évaluer à leur juste place.

Loin de nous pourtant l'idée de refuser une "macro-histoire" du jazz pour privilégier des fragmentations qu'on peut aussi multiplier à l'infini au risque de perdre la hauteur de vue qui caractérise précisément la vision historique. Il nous semble là encore que la notion de code de jeu peut être ici d'un grand secours. S'il est presque impossible de dire qu'on improvise de plus en plus ou de moins en moins au cours de l'évolution du jazz, il paraît en revanche évident que les codes de jeu, d'une part se multiplient et d'autre part sont de moins en moins contraignants. Dans les années 1920, il existe peu de manières différentes de jouer d'un instrument donné, l'éventail des rythmes, des formes, des compositions est limité. Progressivement, tous les codes vont se multiplier, les fonctions vont s'élargir et s'affaiblir. Le piano ne sera plus obligé de jouer la pompe, la batterie, un jour, n'aura plus à jouer tous les temps, la clarinette pourra exposer un thème. Après la batterie, la contrebasse elle-même pourra prendre des solos. À partir des années 1950, les codes de formats d'orchestre seront bouleversés. On pourra jouer sans piano, sans batterie, avec un hautbois, une harpe ou une cornemuse. On pourra commencer à jouer d'autres rythmes que ternaires, d'autres mesures que le 4/4 ou le 2/2. Dans les années 1960, le code suprême, celui de la pulsation régulière, sera lui-même remis en cause. Aujourd'hui, si vous allez à un concert de jazz, vous ne pouvez savoir combien de musiciens seront sur scène, quels instruments ils vont jouer, quels rythmes, quelles harmonies, quelles mélodies, quelles formes ils vont jouer ou ne pas jouer, s'ils vont improviser ou jouer des choses écrites, graphiquement notées ou pas... Une histoire du langage du jazz est donc possible où, à notre sens, le code de jeu devrait tenir la place centrale. Car il est trop réducteur de fonder cette histoire sur un seul couple écriture-improvisation.

Ayant essayé de préciser la nature de ce couple et son historicité, on peut essayer de revenir à notre question initiale, celle de la tradition orale. Ce n'est pas dans une revue comme celle-ci qu'on se risquera à tenter de la définir. Mais après avoir exploré la place de l'oralité dans son fonctionnement et son histoire, on peut aborder la question de la transmission.

Le point décisif est ici le caractère enregistré de l'œuvre de jazz qui la tient à égale distance de traditions écrites ou orales au sens conventionnel de ces deux termes. Le jazz relève de l'écriture, non plus pour le rôle de celle-ci dans la conception de ses œuvres, mais dans la mesure où il s'inscrit sur des supports qui peuvent être conservés, dupliqués, diffusés. Le jazz laisse une trace et cette trace est le jazz.

Du point de vue de la documentation, le jazz n'est problématique que dans ses origines et le tout début de son histoire. On ne dispose en effet que d'enregistrements épars sur les musiques qui ont contribué à sa formation (chants de travail, musiques religieuses noires américaines, fanfares, etc.). Le premier disque de jazz est conventionnellement daté de 1917 avec l'enregistrement à New York de l'*Original Dixieland Jass Band* de Nick La Rocca. Mais le jazz n'est réellement et régulièrement enregistré qu'à partir de 1923. Il subsiste donc un problème de documentation pour la première période néo-orléanaise, l'exemple le plus célèbre (et mythologique) restant celui de Buddy Bolden, le "père" des trompettistes qui n'a jamais été enregistré - dont la seule trace restante est une photo - mais qui a marqué les mémoires, aujourd'hui toutes défuntes. Si l'on excepte donc ces deux périodes protohistoriques du jazz, non seulement le problème de documentation ne se pose pas, mais pour cette raison technologique, celui de la déformation par la transmission orale non plus. L'enregistrement mécanique ne s'altère pas et il n'est pas sujet à ré-interprétation par ses transmetteurs (si l'on ne tient pas compte des travaux de restauration sonore, de *remasterisation*).

L'inscription, la trace n'est donc pas graphique, mais sonore. Les premiers enregistrements avaient beau être d'une qualité médiocre selon les critères d'aujourd'hui, ils n'en constituent pas moins des documents incontestables. Leur matière sonore est d'emblée consubstantielle à la réalité qu'ils sont chargés de conserver, par opposition à la partition qui est une symbolisation, une figuration dans laquelle on peut considérer, selon le point de vue que l'essentiel est ou n'est pas contenu. En ce sens, l'enregistrement mécanique qui recueille sa trace rapproche le domaine du jazz de l'oralité. Le son - même altéré par une qualité relative de reproduction - est bien présent et non figuré, symbolisé.

De ce point de vue, le jazz occupe une place très privilégiée. Son caractère récent ne rend son histoire problématique que du point de vue de sa lecture, de son interprétation, mais pas réellement de sa matière. La banalisation et la démocratisation de l'accès aux supports la rendent facilement presque tout entière accessible aussi bien au chercheur, à l'amateur qu'à l'apprenti musicien. Sa fragilité viendrait peut-

être alors d'une localisation aujourd'hui relativement indéterminée. Il n'est plus une musique communautaire : le lien avec les groupes américains qui lui ont donné naissance est aujourd'hui largement distendu. On peut dire qu'il est une musique planétaire mais très peu représentative quantitativement. Le jazz est donc partout mais nulle part dominant. Par ailleurs, il continue d'évoluer. Il n'est plus depuis longtemps une musique "ethnique", et n'est pas non plus une musique traditionnelle ou folklorique. On discute beaucoup pour savoir s'il est une musique "classique", discussion qui se révèle souvent oiseuse. Il connaît aujourd'hui un vrai problème d'identité. Ses frontières sont tellement floues et élargies que personne ne se risque plus réellement à vouloir les définir. Ce n'est pas le moindre paradoxe non plus de voir nombre de ses acteurs importants dénier eux-mêmes leur appartenance au groupe ("la musique que je fais n'est pas du jazz"). Musique de tradition, c'est certain. Orale ou écrite ? On a essayé de montrer que les couples écriture - improvisation et tradition écrite - tradition orale étaient relativement inefficients pour rendre compte de sa réalité. Le jazz serait comme un homme : on sait d'où il vient mais pas où il va ; il existe mais n'a pas à apporter la preuve de son existence ni à définir son identité. Il bouge et on ne peut pas toujours le localiser.

Laurent Cugny

Mars 2002