

Jazz et révolution

La plus grosse difficulté, quand on souhaite traiter de révolution dans quelque domaine que ce soit, tient, me semble-t-il, à la plasticité du concept. Celle-ci s'impose dès la lecture du sujet qui nous est proposé, avec les guillemets et le pluriel apposés au mot « révolutions ». Les premiers indiquent d'emblée l'embarras suscité par l'attribution d'un label qui semble toujours problématique, discutable. Le second marque la multiplicité des occurrences et la difficulté à les unifier sous un concept unique. La caractérisation qui suit ne fait que renforcer cette indétermination : il est suggéré que les révolutions peuvent aller « de la transformation douce au changement radical », « de la sortie progressive d'une tradition à une véritable rupture de langage », soit deux palettes délimitées par des termes en opposition marquée.

On essaiera donc dans ce texte d'envisager quelques aspects de cette indétermination relative, en raisonnant d'abord abstraitement, sur le concept « nu ». Puis on examinera deux autres aspects d'ordre général. Le premier concerne un champ d'application privilégié du concept, celui de l'histoire politique et sociale en ce qu'il peut servir de référence plus ou moins explicite pour son utilisation dans le domaine de la musique. Le deuxième a trait à la réception, à la charge mythologique que l'idée révolutionnaire peut porter et à son rôle dans l'imaginaire musicologique.

Ces quelques réflexions se limiteront au domaine du jazz. Pour cela, on se référera principalement à trois moments de son histoire. 1. La naissance de cette musique, qui s'étale sur une période relativement longue, dont les bornes sont rien moins que problématiques. 2. Le bebop, moment beaucoup plus court et mieux situé dans le temps. 3. L'émergence simultanée du free jazz et du jazz dit « modal » au tournant des décennies 1950 et 1960. On commencera par quelques précisions historiques sur ces trois moments.

Rappels historiques

La naissance du jazz est un phénomène étalé dans le temps, alors même que l'on dispose d'un repère, précis au jour près : le 26 février 1917. Ce jour-là est gravé par l'Original Dixieland Jazz Band, à New York pour le compte du label Victor, ce qui est regardé comme le premier disque de jazz. Si l'authenticité de la musique transcrite sur ce premier disque a fait (et fait parfois encore) débat (il s'agit principalement de musiciens blancs enregistrant loin de la Nouvelle-Orléans), il n'en reste pas moins que le consensus s'est fermement établi sur la validité de cet événement en tant que repère. De ce jour, on est certain que le jazz existe. En particulier sur le plan historique, puisque à compter de cette date, la trace acoustique, réécoutable, archivable, analysable, devient disponible, faisant ainsi passer définitivement le jazz d'un régime oral à un régime phonographique. L'absence de cette trace antérieurement à cette date est précisément l'un des facteurs qui obscurcit la question de la naissance. Une autre marque est toutefois acceptée : l'importance décisive que revêt à partir de 1895 l'orchestre du trompettiste de la Nouvelle-Orléans Buddy Bolden, dont on s'accorde à penser qu'il est le premier orchestre de jazz, bien que cette attribution repose aujourd'hui sur des témoignages oraux de personnes toutes disparues, aucune trace enregistrée ne subsistant de cette formation. S'il est bien évident que, comme tous les phénomènes de quelque retentissement, il est impossible d'assigner une date de naissance aussi précise que pour une preuve d'existence comme l'enregistrement de 1917 peut en constituer une, le problème de la documentation (plutôt de son absence) augmente la difficulté.

Comme toutes les généalogies, on peut faire remonter celle du jazz aussi loin que voulu. À l'arrivée du premier esclave noir sur le sol nord-américain au début du XVIIIe siècle ou avant encore, dans l'histoire des musiques africaines et européennes qui sont à la source de la musique nouvelle. S'il est clair que la confrontation pendant plus de deux siècles et demi, de deux populations transplantées et antagonistes – les colons d'origine européenne et les esclaves venant d'Afrique – forme le creuset dont le jazz finira par émerger, il est cependant impossible de parler de jazz avant l'Émancipation des esclaves dont le processus s'étale de 1865 à 1868. Il est aussi clair qu'à partir de cette dernière date, les musiques nord-américaines vont évoluer rapidement, évolution de laquelle sortiront deux des musiques fondatrices du jazz : le blues et le ragtime. Avec le *Negro Spiritual* qui prend naissance pendant l'esclavage, les trois éléments décisifs se rencontrent pour une fusion à venir dans le nouvel objet qui nous intéresse. On peut donc retenir deux périodes : 1868-1895 et 1895-1917. On les nommera ici respectivement préhistoire du jazz et jazz élémentaire en considérant qu'au cours de la première, le jazz est en cours de formation et que dans la seconde, il existe, sans toutefois qu'on dispose de la trace phonographique qui permettrait de le commenter sur pièces.

La délimitation de la période du bebop est beaucoup plus aisée. La date de naissance est fixée à 1944-1945, dans une durée de quelques mois au cours de laquelle se regroupent certains événements fondateurs, en particulier des prestations publiques et des enregistrements du duo de musiciens attachés à ce style : Charlie Parker et Dizzy Gillespie. C'est ici le contraire de la discussion précédente : on sait assez bien quand le phénomène commence mais moins quand il finit. En effet, puisqu'il se joue toujours du bebop aujourd'hui, on pourrait légitimement considérer qu'il est un style toujours vivant et en perpétuation. Mais une opinion consensuelle s'est imposée, selon laquelle vers 1949 s'achève la période fondatrice du bebop avec l'apparition de certains de ces dérivés, d'abord le jazz cool puis le hard bop, initiés par une deuxième génération de musiciens, qui n'ont parfois que quelques années de moins que les fondateurs.

Notre troisième période de référence est bicéphale. En l'espace de quelques mois, en 1959 et 1960, apparaissent deux tendances décisives : le jazz modal et le free jazz. Le premier est en gestation pendant toute la seconde moitié des années 1950. L'enregistrement initial regardé comme relevant de la modalité dans le jazz est le « Milestones » gravé par Miles Davis, le 4 février 1958. Mais l'acte fondateur que retiennent les histoires du jazz est l'album *Kind of Blue* du même Miles Davis, gravé les 2 mars et 22 avril 1959. Un autre nom est associé à ce style, celui de John Coltrane et son quartette dit aujourd'hui « classique », en activité à partir de 1960.

Quant au free jazz, sa date de naissance est plus précise encore : le 21 décembre 1960, Ornette Coleman grave un album éponyme, *Free Jazz*, accompagné d'un sous-titre : « *A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet* ». On ne se soucie généralement pas de tracer une fin à ces deux mouvements contemporains et parallèles, tellement ils ont marqué et irrigué le jazz jusqu'à nos jours. Ils sont toutefois associés à toute la décennie 1960, l'émergence du jazz-rock (ou jazz fusion) à l'orée de la suivante constituant le début d'une étape ultérieure.

On y reviendra, mais on remarque d'emblée que dans l'imaginaire collectif du commentateur sur le jazz (historique, journalistique, littéraire, etc.), l'idée de révolution s'applique plus volontiers au bebop et au free jazz qu'au jazz modal. Pour ce qui concerne la naissance du jazz, la question reste plus floue parce que le phénomène est lui-même plus difficile à appréhender.

Le concept

Ce concept apparaît comme particulièrement polymorphe, voire paradoxal. Son appréhension par le sens commun l'adosse à l'idée d'un changement de grande ampleur. et implique la comparaison de deux états successifs, d'une société, d'un art, d'un savoir ou autre. Ce changement peut s'envisager sous deux angles principaux : la nature, la réalité de ce changement d'une part, ses manifestations de l'autre.

La *tabula rasa* n'existant pas, tout, au cours d'une mutation, ne disparaît pas de l'état ancien, des parties de passé subsistent nécessairement dans tout présent. Le semblable et le différent coexistent toujours. La discussion porte alors sur les poids respectifs du persistant et du nouveau. Si le premier est jugé prépondérant, on parlera plutôt d'évolution. Dans le cas contraire, il commencera à être question de révolution. Celle-ci se retrouve alors liée à l'idée d'un changement de paradigme. On n'agit plus, on ne pense plus, on ne juge plus de la même façon au-delà de la ligne de partage représentée par le moment révolutionnaire qui délimite ainsi nettement un avant et un après.

La révolution est par ailleurs souvent associée par ce même sens commun à une autre idée : celle de rupture, qui se décline sous deux formes. La première concerne son contenu et s'incarne de façon archétypique dans la figure du saut épistémologique. L'irruption d'une idée, souvent simple, représente un pas de côté qui transforme radicalement la façon de penser et de percevoir. Copernic inverse une proposition élémentaire (le soleil tourne autour de la terre) et on ne pense plus le monde de la même façon. Toutes proportions gardées, Jean-Jacques Nattiez voit un processus de ce type avec la proposition schenkerienne dans l'analyse musicale :

« [...] Dans l'histoire de la musicologie, on peut reconnaître deux grandes familles d'analyse des structures musicales. La plus répandue est celle qui, selon des méthodes diverses et avec plus ou moins de précision, s'attache à décomposer une pièce musicale en segments de plus en plus courts : l'exposition, le développement et la réexposition dans une sonate, la phrase musicale avec son antécédent et son conséquent, le thème, le motif, le contour intervallique, les accords, etc. On peut qualifier cette approche de *taxinomique*, parce qu'elle propose de classer les segments musicaux. [...] Et puis, il y a eu au début du siècle, en Autriche, une petite révolution dans la conception de la théorie musicale avec Heinrich Schenker [...]. Schenker propose de suivre dans les œuvres tonales la prolongation de chacune des hauteurs constitutives de la structure harmonique. Le modèle n'est plus taxinomique mais *linéaire*, il ne s'attache plus à ce qui segmente, mais au contraire à ce qui lie ensemble le tissu musical. »¹

« Petite » révolution, très locale certes, mais qui mérite son nom par le fait qu'apparaissent un avant et après. On ne pense plus pareil, on ne voit plus pareil après l'événement révolutionnaire (ici la théorie d'Heinrich Schenker). La révolution a alors quelque chose d'irréversible, notion sur laquelle s'appuie la vision moderne, téléologique, linéaire, du progrès, telle que l'exprime ici pour la musique André Hodeir avec la métaphore de l'escalier :

« Une marche après l'autre : c'est bien cela. Un style prend racine dans celui qui l'a précédé, s'épanouit librement, et donne à son tour naissance à un nouveau style. Il est, certes, des marches plus larges que d'autres, mais aucune qui n'ait son importance dans la continuité du temps. Une marche abrupte, un brusque tournant, et la musique prend un

¹ Nattiez 1999, p. 48.

essor nouveau, une direction inattendue. C'est, à l'orée du XVII^e siècle, Peri et Caccini créant l'art lyrique, Monteverde bouleversant le langage musical. Ici, il semble bien y avoir rupture, et cependant cette révolution, la plus grande dans l'histoire de la musique est longuement préparée au cours des siècles précédents ; elle n'éclate pas qu'en Italie, mais se déchaîne partout à la fois. En Angleterre, madrigalistes et virginalistes donnent le ton ; en France, l'air de cour et la musique de ballet vont, très vite, faire oublier les chansons polyphoniques de la Renaissance. Encore quelques années et il ne subsistera plus guère de traces de l'art médiéval. »²

La révolution est une marche « abrupte », « un brusque tournant ». Mais elle fait tout de même partie d'un escalier, dépendante des autres marches et formant avec elles un tout.

La deuxième modalité de la rupture révolutionnaire s'incarne dans un événement cathartique, souvent court et violent, situé dans l'espace et dans le temps, (la prise de la Bastille, la prise du Palais d'Hiver, la chute du mur de Berlin). En musique, ce sont souvent des œuvres particulières qui emplissent cette fonction.

« Puis, il y a la révolution déclenchée par Schoenberg. Même si Liszt avait écrit *Nuages gris* (1881), pièce dépourvue de toute stabilité tonale précise, et *Bagatelle, sans tonalité* (1885), au titre sans équivoque, c'est dans les *Trois pièces pour piano*, opus 11 (1909) de Schoenberg, radicalement atonales, que les repères traditionnels sont suspendus. »³

Pourtant, la rupture n'est pas consubstantielle de l'idée de révolution, ce qu'exprime une série d'expressions telles que « révolution tranquille », « révolution douce », « révolution silencieuse », qui pourraient apparaître comme des oxymores si elles n'étaient aussi couramment employées. Dans ce schéma, on passe d'un état à un autre, radicalement différent, mais progressivement, sans à-coup (la révolution des moyens de communication a peu à peu transformé le monde). Le saut épistémologique est alors l'effet d'un saut qualitatif. Un processus d'expansion porté à un certain point voit son objet changer de nature sans que l'on puisse réellement localiser un instant « t » pour une transmutation qui ne se manifeste pas sous forme de rupture.

On peut enfin relever une position qui tend à relativiser voire à nier la possibilité même de la révolution. On se réfère parfois au sens astrophysique originel du mot, qui renvoie à une circularité et à un retour au point de départ (le chemin parcouru en un an par la Terre), donc à l'identique (l'étymologie *revolvere* désigne un retour en arrière).

Sans aller jusqu'à cette extrémité du retour à l'identique, la révolution peut être vue comme un moment parmi d'autres d'une évolution non linéaire :

« Mais cela ne signifie pas que les créateurs soient toujours "allés de l'avant" dans la recherche d'innovations de plus en plus radicales. À y regarder de plus près, il est évident que les moments d'invention, de révolution ou de rupture, si caractéristiques du XX^e siècle, voisinent ou alternent avec des phases de prolongation ou de retour à des styles du passé, avec des périodes d'attention renouvelée aux capacités perceptives des auditeurs. Les exigences avant-gardistes peuvent coexister avec l'hédonisme... Cela semble toujours le cas dans l'histoire de la musique : au XIV^e siècle, l'*Ars nova* a été suivi de la chanson

² Hodeir 1948, p. 11.

³ Nattiez 2003, p. 39-40.

bourguignonne ; les contemporains de Bach ont mal accueilli la complexité de son écriture et lui ont préféré la “simplicité” de Haendel [...] ; Brahms a proposé une sorte de “néoclassicisme” romantique. »⁴

C’est la vision moderne du progrès qui se voit ici contestée. Si la révolution, au sens courant, ne peut évidemment être associée au retour à l’identique, à l’immobilité, la rupture qu’elle crée est en revanche parfois pensée comme un soubresaut, ouvrant sur un possible retour vers la situation antérieure.

Même quand il advient, le moment cathartique n’est parfois considéré que comme une poussée de fièvre, une illusion, qui peut annoncer une restauration de l’état ancien. Intervient ici le débat historique entre les temps long et court de l’histoire. Pour les tenants du premier, le temps court de l’événementiel est toujours une forme d’illusion, d’écume. Les changements du monde sont le fait de phénomènes de très long terme. Cette vision peut aller jusqu’au « temps immobile » chère à certains historiens⁵ : rien au fond ne change vraiment, l’action humaine n’est qu’agitation. Dans ces deux déclinaisons, la révolution n’est plus associée à l’idée de rupture ou de non-rupture, mais de fausse rupture.

Le bebop offre un exemple tout à fait typique de débat sur la nature révolutionnaire d’un phénomène, en l’occurrence très local puisque concernant la musique, dans la musique, le jazz, dans le jazz un moment particulier. L’état antérieur est le swing, style prédominant entre 1935 et 1944 environ. Quelques années après cette dernière date, on s’accorde à penser que la situation du jazz est radicalement différente, sur tous les plans : idiomatique, social, culturel, etc. Le commentaire sur ce phénomène offre alors un exemple intéressant de débat entre évolution et révolution, reposant sur l’évaluation du semblable et du différent, du persistant et de l’inédit.

L’historien du jazz Scott DeVeaux, dans un ouvrage consacré précisément à la naissance du bebop, a tenté de réfléchir, à partir de ce phénomène, sur la différence entre évolution et révolution, continuité et discontinuité.

« Si l’on accepte “le jazz” comme cadre général [comme dans l’idée de la “tradition jazz”], la question des origines du bebop revient au problème plus limité (et gérable) de la *transition* d’une phase du jazz à une autre [...]. Il n’est pas surprenant que cette vue de l’histoire privilégie la continuité par rapport à la discontinuité. Bien qu’on ne puisse entièrement glisser sur l’identité distinctive de chaque style du jazz, les ressemblances doivent prendre le pas sur les différences si l’on veut que le jazz montre la cohérence d’une

⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

⁵ « L’échelonnement braudélien [Fernand Braudel, historien français (1902-1985)] de l’histoire immobile à l’histoire rapide constitue en fait une prise de parti majeure sur l’importance respective des différents pans de la réalité étudiée et sur le sens des causalités. [...] Le temps immobile connaît des fluctuations, des oscillations, bref, il n’est pas vraiment immobile. Nous restons dans la temporalité de l’histoire. Mais la notion implique une prise de position en faveur de la longue durée. Ce qui change lentement est par là même érigé en déterminant majeur, et ce qui change rapidement se voit assigné aux régions secondaires, voire subsidiaires, de l’histoire. Le parti pris sur le temps est aussi un parti interprétatif global qu’il vaut mieux expliciter. On voit l’importance décisive, dans la construction de l’histoire, du travail sur le temps. Ce n’est pas seulement une mise en ordre, un rangement chronologique, ni une structuration en périodes. C’est aussi une hiérarchisation des phénomènes en fonction du rythme auquel ils changent. Le temps de l’histoire n’est ni une ligne droite, ni une ligne brisée faite d’une succession de périodes, ni même un plan : les lignes qu’il entrecroise composent un relief. Il a de l’épaisseur, de la profondeur. (Prost 122-123)

totalité. Le processus de changement qui relie ces styles est vu comme une évolution graduelle, linéaire, préservant des qualités essentielles même si elle introduit des innovations, affirmant continuellement de la sorte l'intégrité du tout.

Par contraste, considérons le trope de *révolution* : le bebop comme rejet du statu quo, rupture nette avec le passé, débouchant sur quelque chose d'authentiquement nouveau, en un mot comme discontinuité. Cet aspect du bebop, si évident dans la phrase "la révolution bebop", semble contredire le flux évolutionnaire de la tradition jazz. Finalement, toute disjonction peut être justifiée par la rhétorique moderniste, qui, par son insistance sur la nécessité de l'innovation radicale, continue, suggère que le processus de croissance dans une tradition musicale est probablement ponctué par nombre de telles révolutions. [...]

Il y a ainsi deux avenues bien différentes pour comprendre le bebop comme phénomène historique. L'approche évolutionniste est largement privilégiée par les critiques, les chercheurs en musique, les musiciens - de fait, tous ceux qui se concentrent prioritairement sur la musique elle-même et pour qui le bebop se situe au cœur de la "tradition jazz". Ceux qui préfèrent en revanche voir la musique comme la manifestation de courants sociaux ou politiques de la culture américaine, tendent à considérer le trope de la révolution comment un moyen d'explication plus sympathique et puissant. »⁶

On voit que S. DeVeaux indexe les deux partis pris envisagés – continuité ou discontinuité, évolution ou révolution – sur des conceptions plus générales dont la posture finale ne serait qu'un avatar. Mais c'est un autre point qui me paraît ici discutable. Pour l'auteur, la ligne de partage se situerait entre, d'une part, ceux qui postulent un degré d'autonomie du musical (« les critiques, les chercheurs en musique, les musiciens »), et de l'autre, ceux qui limitent ou nient cette autonomie en envisageant d'abord la musique comme manifestation de phénomènes plus larges et englobants, en l'occurrence culturels. Il me semble toutefois que cette ligne de partage est contestable. On peut très bien, dans une vision musicologique au sens strict, désigner comme décisifs les éléments de continuité plutôt que ceux de discontinuité, ou l'inverse, et ainsi pencher pour une caractérisation d'évolution ou de révolution. Sur la question du langage, il est relativement aisé d'identifier des éléments idiomatiques qui existent dans le swing et demeurent dans le bebop. Aussi bien que d'en trouver d'autres que le bebop a inventés. La même observation me paraît pouvoir s'appliquer à une vision plus culturaliste de la situation. Le paysage du « monde du jazz » est différent à l'époque du bebop, mais on y retrouve évidemment certains éléments déjà présents à celle du swing. La ligne de partage entre partisans et adversaires de la thèse du bebop comme révolution ne me semble donc pas recouvrir celle, bien réelle, qui oppose les tenants d'une autonomie du musical aux culturalistes plus ou moins radicaux⁷.

En réalité, il est difficile de faire la part entre la discussion sur le changement de paradigme et celle sur la présence ou non d'une rupture. Pour Gunther Schuller :

« Ces pensées viennent à l'esprit quand on contemple la grande transition qui s'est produite - comme ce fut le cas - dans les années 1940, et fit passer le jazz d'un idiome (nommé swing) à un autre (d'abord appelé rebop ou bebop, puis juste bop, et finalement jazz moderne ou progressif). Car ce qui s'est produit alors fut plus une évolution qu'une

⁶ DeVeaux 1997, p. 3-4.

⁷ Étant entendu que toute une palette de positions intermédiaires existe.

révolution, et les similarités et points communs entre les deux ères sont aussi grands que les dissemblances. De fait, ces développements s'étalèrent sur un laps de temps substantiel - presque une décennie, remontant à la fin des années 1930 et pas vraiment consumés de façon claire jusqu'à 1946 ou 1947. Des centaines de contributions individuelles, de petites et de grandes, contribuèrent à forger ce processus intriqué, qui, observé de près dans son développement jour par jour, fut lent et douloureux, et rencontra une résistance considérable. »⁸

Il est frappant de constater que Gunther Schuller utilise ce même mot de « transition » déjà observé dans la citation de Scott DeVeaux. Dans l'esprit du premier, il serait destiné à éviter ou contourner l'alternative évolution - révolution. La question du niveau d'observation est aussi posée. Si l'on observe à la loupe (en petite dimension dirait par exemple Jan La Rue), le phénomène, au quotidien, les changements évidemment ne peuvent être que graduels et favorisent l'idée d'évolution au détriment de celle de révolution. Mais, quoi qu'il en soit, c'est bien une absence de rupture qui est ici privilégiée. La position de Lucien Malson est un peu différente :

« En [19]41, pourtant, ce jazz qu'on appelle aujourd'hui "classique" commence de tourner en rond. [...] Le jazz piétine. [...] Une époque est en train de mourir ou plutôt s'apprête à se survivre. Nous sommes à la veille pourtant d'une révolution plus saisissante encore que celle de 35, d'une révolution qui ne sera point rupture avec le passé mais exploitation, jusqu'à leurs extrêmes conséquences, des possibilités ouvertes par le middle-jazz, par le *Body and Soul* d[e Coleman] Hawkins, par les solos capricieux de Lester Young et de Roy Eldridge, par les conceptions de Clyde Hart, de Jimmy Blanton, de Charlie Christian.[...] Les disques de la formation de Christian prouvent que les boppers en [19]45, mettant fin à un chapitre du jazz, tiraient une conclusion au moment même où ils écrivaient l'introduction à l'esthétique future. Le bop fut une révolution justement parce que la renaissance musicale s'effectua dans les cadres jazzistes. Il a noué le passé et l'avenir alors même qu'il les séparait. »⁹

Point donc de rupture avec le passé, mais « exploitation ». C'est bien l'idée du saut qualitatif qui s'exprime ici : à force d'être pareil, le jazz en devient différent. Les conséquences d'une situation, tirées jusqu'à leurs limites, la font se dissoudre et se transmuier en une autre situation inédite, ce qui autorise à parler alors de révolution. Cette position s'oppose à celle de Scott DeVeaux puisque la préservation de « cadres jazzistes », desquels on ne sort pas, n'empêchent pas toutefois un changement de paradigme.

Les positions de Gunther Schuller et de Lucien Malson sont donc proches en ceci qu'elles privilégient l'élément de continuité tout en accréditant, surtout chez le second la réalité d'une mutation révolutionnaire. Pas de rupture franche donc, et pas non plus de moment cathartique. Cette position apparaît comme plutôt minoritaire. On a plus souvent parlé de révolution du bebop en accréditant la simultanéité du changement de paradigme, de la rupture et du moment cathartique¹⁰

⁸ Schuller 1989, p. 846.

⁹ Malson 1961, p. 15-16.

¹⁰ On devrait dire des moments cathartiques, en l'occurrence l'apparition en club de Dizzy Gillespie avec Oscar Pettiford en 1944, les enregistrements de 1944 et 1945, particulièrement la séance du 26 novembre 1945 au cours de laquelle Charlie Parker grave « Koko »..

Le moment de l'apparition du jazz constitue une situation toute différente car elle s'étale sur une durée beaucoup plus longue et en outre, il n'y pas de moment cathartique manifeste (ni 1895, ni 1917 ne peuvent être tenus pour tel). C'est plutôt la figure de la « révolution tranquille » qui est mise en avant, par exemple par Winthrop Sargeant, dès 1938 :

« De nombreux écrits actuels d'*aficionados* du "style New Orleans" donnent l'impression que le Nord, l'Est et l'Ouest ne connaissait pratiquement rien du jazz jusqu'à ce que les Noirs de New Orleans apportent leur art à Chicago. Ceci, bien sûr, est inexact. Au moment où "King" Oliver et ses comparses commencèrent à travailler sérieusement à Chicago, les orchestres de jazz foisonnaient déjà dans le pays d'une côte à l'autre, depuis presque une décennie.[...] Depuis presque quinze ans, le jazz, dans une forme ou une autre avait fait des apparitions sporadiques dans les plus grandes villes américaines. Ça ne s'appelait pas jazz à ce moment, mais c'était une sorte de musique différente de ce qui se jouait dans les restaurants à l'ancienne mode et par les orchestres d'hôtel. [...] C'était peut-être du jazz indifférencié, une partie encombrée de clowneries de vaudeville, d'autres d'une sentimentalité insipide. Mais tous parlaient un nouveau langage musical syncopé. Et à la fin de la Première Guerre mondiale, cela devenait une forme d'art assez standardisée, et assumait le caractère d'une révolution musicale populaire. »¹¹

Cette absence de rupture n'empêche pas, bien au contraire, l'idée du saut épistémologique, ce qu'exprime notamment Robert Goffin :

« La profonde révolution de l'art musical américain est à mon sens aussi essentielle que celle qui, au seizième siècle, transforma définitivement la musique polyphonique exprimée par l'école wallonne et le fameux Roland de Lassus. Le jazz n'est pas une nouvelle musique : c'est une conception neuve appuyée sur le rythme total, tandis que les compositeurs classiques avaient surtout été inspirés par la puissance de la mélodie. »¹²

Mutatis mutandis, Robert Goffin se réfère donc à un modèle avéré attestant de l'authenticité du caractère révolutionnaire. Le paradoxe n'en est pas toutefois absent : si le jazz est bien révolutionnaire, c'est qu'il n'est pas en cela différent, mais semblable, en l'occurrence à une situation très ancienne et sans rapport. Henry Osgood écrit en 1926 :

« Bien que le jazz hot titillant l'oreille ait continué à dominer le terrain pendant plusieurs années, sa position ne fut pas sans être disputée. Dans le cerveau du même Art Hickman, germa l'idée révolutionnaire que son nouvel orchestre serait simplement aussi efficace et beaucoup plus musical s'il jouait doucement plutôt que de hurler impitoyablement toute la soirée. Pour certains morceaux dont les ambiances suggéraient un traitement plus doux, il commença en répétition à travailler des arrangements tranquilles, des effets flattant l'oreille plus que de l'exaspérer. Le jazz "sweet" était né. Il fallut

¹¹ Sargeant 1975, p. 226-227.

¹² Goffin 1945, p. 19.

pourtant attendre plusieurs années pour que le format de Hickman (souvent avec un nombre de musiciens plus important et l'addition d'un tuba ou d'une contrebasse pour fortifier les basses) se révèle efficace et pratique, pour qu'il établisse une norme, pour que le système des arrangements improvisés cède la place aux arrangements actuels. »¹³

Cette déclaration mériterait d'être discutée et relativisée. Il n'en reste pas moins que nous sommes à nouveau devant la figure du saut épistémologique. La rupture est avérée (un orchestre particulier à un moment particulier), mais la manifestation est progressive, différée : il faut attendre « plusieurs années » pour que l'effet s'impose.

Modèles révolutionnaires

« Une partie du sens des concepts historiques leur vient [...] des déterminations qu'ils reçoivent. Le discours historien les emploie rarement sous leur forme absolue. On ne dit guère *révolution*. Il y a *la Révolution*, celle de 1789. Toutes les autres demandent, pour être comprises, des adjectifs ou des compléments de détermination qui les qualifient : des dates (1830, 1848), des épithètes : *révolution industrielle*, et même *première* ou *seconde* *révolution industrielle*, *révolution des chemins de fer*, *révolution technologique*, *révolution paysanne*, *agricole*, *chinoise*, *soviétique*, *politique et sociale*, etc. Le sens précis du concept est porté par la détermination qu'il reçoit, et le jeu comparatif esquissé plus haut est identiquement recherche de la détermination pertinente.

On ne saurait donc soutenir que les concepts imposent à l'histoire un ordre logique rigoureux. Plutôt que de concepts déjà constitués, mieux vaudrait parler de conceptualisation, comme démarche et comme recherche, ou de mise en concepts de l'histoire. La conceptualisation opère une mise en ordre du réel historique, mais une mise en ordre relative et toujours partielle, car le réel ne se laisse jamais réduire au rationnel ; il comporte toujours une part de contingence, et les particularités concrètes troublent nécessairement le bel ordre des concepts. »¹⁴

Ce concept est donc relativement indéterminé. Cette contingence implique à mon sens une forme de métaphorisation : d'une certaine façon, tout usage du mot renvoie à d'autres utilisations. Les deux grands modèles révolutionnaires, si l'on peut dire, sont la révolution politique et sociale et la révolution scientifique.

On sait que toute une gamme de positions se rencontre dans la question de l'évaluation du rôle du contexte, depuis la revendication d'une autonomie absolue du musical libéré de toute influence de celui-ci, jusqu'à une pure théorie du reflet où l'effectivité du musical est intégralement niée, ramenée qu'elle est à une incarnation possible, parmi d'autres, du culturel, du social, du politique ou d'autres données du réel non d'emblée musical. Selon la position dans cette échelle de la reconnaissance de l'autonomie du musical, on emploiera le concept révolutionnaire plus ou moins métaphoriquement et surtout avec un modèle de référence différent.

¹³ Osgood 1926, p. 467.

¹⁴ Prost 1996, p. 137.

Pour les tenants d'une autonomie maximale du musical, l'usage de l'idée de révolution se concentre alors sur langage, sur l'idiome, entièrement circonscrit au champ musical au sens strict. S'il y a révolution, elle ressemblera plutôt à une révolution scientifique, mais elle n'est redevable en rien d'un état du contexte. À l'autre extrémité du spectre, une révolution en musique pourra n'être vue que comme une modalité locale d'une révolution se nouant nécessairement ailleurs que dans le musical et qui en constituera l'origine ultime. La métaphore empruntera alors plutôt au modèle de la révolution politique et sociale. On nommera ici ces deux positions respectivement « autonomiste » et « culturaliste », en gardant à l'esprit qu'elles sont rarement défendues de façon aussi nettes et que toutes les teintes intermédiaires se rencontrent.

Le jazz n'a pu faire autrement que d'être culturaliste par l'évidence du lien avec le phénomène de l'esclavage en Amérique du Nord. Personne n'aurait pu soutenir une thèse radicalement autonomiste, imaginant l'émergence d'un jazz « venant de nulle part ».

« Le jazz, comme je l'ai déjà dit, est une révolution du prolétariat musical des exécutants contre la caste conservatrice des créateurs. Pour la première fois, dans l'histoire de la musique, le phénomène de la création est arraché à ses anciens maîtres. Il passe au pouvoir des serviteurs qui vont lui donner un sens bouleversant et sauvage de la beauté. »¹⁵

Cette citation invoquant explicitement l'idée de révolution, de la plume de Robert Goffin, un des premiers grands thuriféraires de cette musique et grand défenseur de la communauté afro-américaine, est très intéressante car elle se lit à plusieurs niveaux. Au premier degré, l'auteur évoque le renversement opéré par le jazz, par lequel il se rapproche des musiques de tradition orale où l'exécution se révèle plus importante que la composition lui servant de point de départ. Goffin, à un second degré métaphorique, l'assimile à une prise de pouvoir du « prolétariat musical des exécutants » contre la « caste conservatrice des créateurs », c'est-à-dire des musiciens d'orchestre contre les compositeurs (et peut-être des chefs d'orchestre). Laquelle est bien sûr, à un troisième degré à lire en filigrane, une métaphore ou une modalité de la révolte des esclaves africains contre leurs maîtres blancs.

Mais le double phénomène d'acculturation et d'expansion fulgurante du jazz dès après sa naissance (années 1910 et 1920) a vu nombre d'observateurs se détourner de la question des origines pour s'intéresser à la musique « en elle-même ». Robert Goffin et Hugues Panassié, en France, ont lutté de toutes leurs forces contre cette tendance en se faisant les chantres lyriques et possessifs d'une négritude à leurs yeux essentielle, en faisant du jazz avant tout le mode d'expression d'une communauté afro-américaine, contre ceux qui l'auraient oublié et n'entendraient qu'une nouveauté musicale. Les rigueurs de la ségrégation et les opportunités d'ascension sociale offertes aux afro-américains par le succès du jazz ont poussé les musiciens eux-mêmes à rester relativement en dehors de ce débat. Ils se préoccupaient avant tout de faire leur musique et de construire leur carrière, ce qui a pu leur être plus tard reproché. Ce fut le cas notamment pour Louis Armstrong qui, aux yeux de certains, aurait joué un peu trop complaisamment le jeu du bon Noir aux dents éclatantes et au sourire attendrissant, pour un public blanc trop heureux de voir s'incarner ce stéréotype. C'est l'accusation d'« oncle-tomisme »¹⁶.

Quel que soit le regard qu'on porte sur ces faits des premiers temps du jazz, le bebop, plus tard, a été pour beaucoup vu et perçu comme une sorte de « retour du politique », en l'occurrence comme la réappropriation pas les musiciens afro-américains d'une musique dont

¹⁵ Goffin 1945, p. 96.

¹⁶ Expression qui se réfère à *La case de l'oncle Tom*, roman de Harriet Beecher Stowe, paru en feuilleton en 1852, qui mettait en scène tous les stéréotypes d'une vision paternaliste et angélique de l'esclavage.

ils auraient en quelque sorte été dépossédés par le *show business*, soit à leur corps défendant, soit qu'ils aient eux-mêmes été complices de ce détournement.

« La révolution “be-bop” fut autant politique que musicale. L’hostilité forcenée aux musiciens du genre “Oncle Tom” qui, pour la première fois, divisa la communauté des musiciens de jazz en factions engagées dans des querelles violentes, l’insistance passionnée qu’ils mirent à inventer une musique si difficile qu’“ils - les Blancs qui ont toujours réussi à tirer de l’argent des réalisations noires - ne pourront plus la voler”, les particularités mêmes de la personnalité des nouveaux musiciens ne peuvent s’expliquer par des raisons purement musicales. Ils défendaient une certaine conception du rôle de l’artiste et de l’intellectuel noir, tant dans leur propre monde que dans celui des Blancs qu’ils affublaient du nom de “ofays” - terme d’argot dérivé du latin de cuisine et signifiant ennemi, à lui seul révélateur de la tension raciale. Leur musique serait aussi bonne que celle des Blancs, même sur le terrain de la musique d’art, mais reposerait sur des fondations noires. Il y avait, dans cette attitude, tout le ressentiment et l’insécurité des Noirs qui avaient essayé la vieille recette pour obtenir l’égalité - l’émigration vers le Nord - et qui se rendaient compte que plus ils s’éloignaient du pays de l’Oncle Tom, plus lointain semblait être le monde dans lequel il n’y aurait ni Blancs, ni Noirs, mais seulement des citoyens américains. Pis encore, ils étaient isolés dans le monde des Noirs lui-même. Ils s’étaient élevés, grâce à leur talent et à leurs travaux, au-dessus du niveau de simples journaliers qui étaient le leur au début, en tout cas ils espéraient le faire, en tant qu’artistes ou intellectuels. Mais ils se trouvaient rejetés non seulement du monde des Blancs, mais encore de la classe moyenne noire, ce monde étroit d’employés embourgeoisés et de membres des professions libérales qui, conscients de leur impuissance, tâchaient de la dissimuler en singeant la petite bourgeoisie blanche. Il n’est pas étonnant que le comportement social de ces artistes noirs ait été finalement anarchique et bohème, leur musique un geste de multiple défi. D’une façon assez paradoxale, ces efforts révolutionnaires furent très rapidement reconnus, mais ce fut principalement grâce aux Blancs et non à la bourgeoisie noire qui les ignora. Les professionnels blancs du commerce, toujours à l’affût de la nouveauté qui rapporte, transformèrent le “bop” en slogan. »¹⁷

Je ne crois pas que les choses se soient passées de façon aussi tranchée. Mais en tout état de cause, cette vision politique s’est accompagnée de la revendication d’une vision plus culturaliste et moins purement musicale de cette musique.

« Une approche du bebop qui se concentre plus étroitement sur le style musical [...] tend à éviter les sujets aux ramifications raciales, politiques ou économiques, ou en tout cas tout ce qui pourrait distraire de la vraie question : la compréhension du développement stylistique. Les autres sujets sont si élémentaires pour la discipline qu’ils sont considérés comme évidents.

Peu d’auteurs par exemple examinent de façon critique la donnée de base selon laquelle le bebop appartient à une catégorie supérieure appelée jazz. Ils considèrent que le

¹⁷ Newton 1966, p. 82-83.

bebop est mieux vu, non comme un phénomène isolé de la culture populaire, mais comme une phase d'une tradition artistique dont l'histoire peut être exprimée comme une progression cohérente englobant presque un siècle d'innovation continue, de la musique de danse de la Nouvelle-Orléans jusqu'à l'expérimentation d'avant-garde. La "tradition jazz" [...] est une forme d'art dotée d'une cohérence interne, distincte du reste de la musique américaine du vingtième siècle (sans parler de la musique de concert européenne) et gouvernée par sa propre logique. »¹⁸

Il y a là une logique assez simple, que l'on pourrait résumer ainsi : « si on a oublié la revendication politique et culturelle de cette musique pour ne voir dans les jazzmen que des *entertainers* ou des musiciens sans conscience sociale, c'est précisément parce qu'on n'a écouté que la musique sans vouloir prendre en compte ce qu'il y avait autour ».

On observera toutefois que cette revendication culturaliste s'est manifestée avec un certain décalage, s'exprimant plutôt à partir des années 1960 que sur le moment même du phénomène bebop, soit le milieu et la fin des années 1940. C'est qu'entre-temps était arrivé le free jazz, qui fut perçu comme la floraison, le déploiement ultime d'un mouvement dont le bebop aurait été en quelque sorte le lancement. Alors que les musiciens du bebop eux-mêmes s'étaient relativement peu exprimés sur ces questions, une partie des musiciens afro-américains des années 1960 sera, elle, beaucoup plus explicite dans ses prises de position, dans le discours d'une part, mais aussi par diverses attitudes telles qu'une référence affichée à l'Afrique, la création de collectifs, etc. Ce mouvement a trouvé ses théoriciens dans des personnalités comme LeRoi Jones (qui prendra ensuite le nom d'Amiri Baraka) ou en France Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, lesquels livrent dans leur ouvrage *Free Jazz, Black Power* une analyse très proche d'une théorie intégrale du reflet.

« Le "free" de free jazz ne signale pas seulement le rejet et/ou le dépassement d'un certain nombre de normes musicales qui furent celles du jazz, il oppose musique colonisée à musique et culture impliquées dans et produites par la lutte anti-impérialiste et révolutionnaire. Situation, à l'intersection du champ culturel et du champ politique, que résume assez bien Archie Shepp : "le nouveau jazz c'est le vieux jazz. Rien de vraiment nouveau là-dedans, si ce n'est un message qui n'avait jamais pu être formulé jusqu'à maintenant. [...] Les Noirs américains, pendant longtemps, se sont vus imposer un point de vue qui n'était pas le leur." Ce qui se produit dans le free jazz de novations proprement musicales vaut d'abord comme effet et symptôme d'un changement plus général : le rapport des Noirs américains à leur culture, la place que celle-ci en vient à jouer directement dans leurs luttes politiques. On le voit, l'analyse et la valorisation des seules transformations musicales effectuées par le free jazz reviendraient à occulter ce qui, au niveau politique, les détermine, donc à occulter finalement l'instance politique elle-même. »¹⁹

L'allusion à la révolution est ici d'autant plus intéressante qu'elle porte sur une révolution sociale appelée de leurs vœux par les auteurs, dont le free jazz ne serait que l'un des phénomènes annonciateurs parmi d'autres, pur reflet de ce mouvement de fond – alors même qu'est revendiquée une non-révolution musicale. Selon les auteurs – et le saxophoniste Archie Shepp, l'un des porte-parole les plus éminents de cette tendance – si le free jazz peut

¹⁸ DeVeaux 1997, p. 3.

¹⁹ Carles & Comolli 1971, p. 20-21.

apparaître superficiellement comme musicalement révolutionnaire, il ne s'agit en réalité que d'un retour aux sources du jazz et de son africanité. Paradoxe tout à fait saisissant : la révolution sociale (à venir) est du type des grandes révolutions historiques, alors que la révolution musicale ressemble à celle de la terre revenant au point d'origine après avoir fait le tour du soleil.

Le recours à l'image de la révolution apparaît donc comme une des innombrables facettes de l'éternel débat sur le lien entre musique et société. La tentation est donc grande de voir dans la « révolution » bebop un avatar d'un mouvement plus politique

« Si un seul mouvement dans le jazz peut être considéré comme reflétant et incorporant les tensions politiques de son époque - les aspirations, frustrations, et sensibilités subversives d'une élite d'artistes africains-américains à une époque de bouleversements et de changements rapides -, c'est bien cette révolution musicale qui a pris forme durant et après la Deuxième Guerre mondiale. "Nous étions la première génération de rebelles", se souvient le pianiste Hampton Hawes, "jouant du bebop, tâchant d'être différents, traversant de nombreux changements et sortant différents du processus. *Que font ces nègres cinglés à jouer cette musique de cinglés. Sauvage. Sorti de la jungle*". »²⁰

Andrew Bowie théorise la même idée en passant par la notion de norme :

« Certaines questions de théorie du jazz peuvent mettre en lumière des problèmes vitaux pour une étude plus large de la musique. Une façon d'approcher ces problèmes est de les considérer en termes de l'idée de "normes" en compétition, c'est-à-dire de règles d'attente gouvernant ce qui est approprié ou inapproprié. Agir ainsi permet de connecter les questions historiques et sociales aux musicales, en voyant comment les normes musicales sont reliées aux normes sociales. Un exemple d'une telle connexion : certaines façons de jouer le jazz qui semblent plus près de certaines normes de la musique classique - comme une partie de la musique swing de la fin des années 1930, élégante et très arrangée - peut finir par paraître trop formelle et "correcte" dans certains contextes. Le bebop réagit à cette situation en offrant à cette situation une alternative musicale plus agressive et moins "classique", souvent reliée à une posture sociale plus affirmative en ce qui concerne les questions d'injustice raciale et culturelle. Dans le même temps, le bebop peut aussi être vu comme rattaché aux crises sociales autour de la Seconde Guerre mondiale, qui apportaient des changements rapides dans la nature de la musique. Une chose analogue peut s'observer dans l'émergence du "free jazz" durant les années 1960, qui connecte le jazz à la posture plus ouvertement politique du mouvement des Droits civiques du moment en rejetant les normes musicales du "jazz cool" des années 1950, parce qu'elles peuvent être associées avec des formes de contraintes politiques et sociales. »²¹

D'autres, restant dans une vision partiellement culturaliste préfèrent élargir l'horizon contextuel où naît le phénomène :

²⁰ DeVeaux 1991, p. 542.

²¹ Bowie 2009, p. 180-181.

« Pour comprendre de quelle façon la révolution bop était inévitable, nous devons reconnaître plusieurs facteurs aux implications profondes. Le sens dessus dessous auquel je me référais plus haut était, encore, non un phénomène musical isolé se produisant dans un vide social. Le monde entier était déchiré par un conflit global, un sens dessus dessous politique de proportions majeures. La guerre avait bouleversé, non seulement des peuples et des nations, mais des façons de vivre. La stabilité confortable que le jazz avait enfin atteinte au cours des dernières années de la décennie 1930, prise en fait comme la seule et unique musique populaire de l'Amérique, se voyait tout soudainement brisée, pour ne jamais revenir de la même façon. »²²

Révolution et mythologie

Que l'on juge, musicalement, qu'un phénomène comme le bebop est révolutionnaire ou non, que l'on y voie un symptôme de bouleversements – révolutionnaires ou non – de la société qui lui donne naissance, un autre point de vue doit être pris en compte : le bebop est une révolution parce qu'il a été perçu comme une révolution. L'aspect de la réception est aussi fondamental qu'une certaine objectivité de l'observation des transformations de l'idiome ou du lien avec la situation contextuelle. Dans le cas qui nous occupe, il est incontestable, au vu des nombreux témoignages qui l'attestent, que le bebop a créé un choc pour la grande majorité des acteurs et des observateurs. Apparaît ici la dimension symbolique et imaginaire du phénomène révolutionnaire. Entre en scène dans le même mouvement la question mythologique : effectives ou non, les révolutions sont aussi rêvées, aspect d'une grande importance dans leur impact.

La mythologie du bebop commence par un paradigme que l'on retrouve souvent : la révolution est d'abord fomentée clandestinement par ses acteurs dans un geste conspirateur (Lénine en France et en Suisse, les rédacteurs de la Charte 77 en Tchécoslovaquie). Pour le cas qui nous occupe, les mythiques *jam sessions* du Minton's Playhouse et de Clark Monroe Uptown House remplissent cet office. *After hours*, après le travail officiel, les révolutionnaires se retrouvent à l'abri des regards pour fomenter le langage nouveau qui, à son heure, éclatera au grand jour. Si la menace répressive du pouvoir n'entre pas dans ce tableau, la dimension mythique de la conspiration fonctionne pourtant à plein. Ce sont ensuite les moments mythiques de prise du pouvoir, et surtout l'incarnation du mouvement révolutionnaire dans des galeries de personnalités d'exception. Pour le bebop, les leaders incontestés Charlie Parker et Dizzy Gillespie, mais aussi Thelonious Monk – personnage moins présent au premier plan, mais dont l'action est d'autant plus marquante que, difficile à saisir, elle sent aussi le soufre –, les lieutenants décisifs, Kenny Clarke, Max Roach, Bud Powell. Tous les rôles de l'épopée révolutionnaire sont ici pourvus. Si la métaphore de la révolution politique et sociale met plutôt l'accent sur la collectivité et le temps long – le moment révolutionnaire est la concrétisation de mouvements collectifs de grande ampleur, aux racines profondes –, l'aspect mythologique remet le projecteur sur les individus et leur volonté.

« Mais la puissance d'Octobre sur les imaginations vient aussi d'une reprise, à plus d'un siècle de distance, de la plus forte représentation politique de la démocratie moderne : l'idée révolutionnaire. Cette reprise a été intériorisée depuis longtemps par les bolcheviks, qui discutent depuis le début du siècle du précédent jacobin. Lénine et ses amis ne sont

²² Schuller 1989, p. 845.

avant la guerre de 1914 qu'un petit groupe extrémiste de l'Internationale socialiste. Quand ils sont projetés sur l'avant-scène de l'actualité, à l'automne de 1917, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont victorieux. C'est parce qu'ils ornent du charme irrésistible de la victoire un mode d'action historique où la gauche européenne reconnaît ses ancêtres, et la droite ses ennemis. Rencontre qui se renouvellera tout au long du XXe siècle, et grâce à laquelle aucun territoire, aucun pays, si lointain, si exotique, si improbable soit-il, ne sera tenu pour incapable d'être le soldat de la révolution universelle.

Qu'y a-t-il de si fascinant dans la révolution ? C'est l'affirmation de la volonté dans l'histoire, l'invention de l'homme par lui-même, figure par excellence de l'autonomie de l'individu démocratique. De cette réappropriation de soi, après tant de siècles de dépendance, les Français de la fin du XVIIe siècle avaient été les héros ; les bolcheviks prennent le relais. Le caractère étrange de cette succession imprévue ne tient pas simplement dans la dignité nouvelle d'une nation qui n'a jamais été qu'aux marges de la civilisation européenne. Il tient aussi à ce que Lénine fait la révolution d'Octobre au nom de Marx, dans celui des grands pays d'Europe qui est le moins capitaliste. Mais, inversement cette contradiction entre une croyance à la toute-puissance de l'action et l'idée des lois de l'histoire peut bien être ce qui donne à Octobre 17 une part de son rayonnement sur les esprits : au culte de la volonté, héritage jacobin passé au filtre du populisme russe, Lénine joint les certitudes de la science, tirées du *Capital*. La révolution récupère dans son arsenal idéologique ce substitut de religion qui lui a tant manqué, à la fin du XVIIe siècle, en France. En mêlant au mépris de la logique ces deux élixirs par excellence modernes, elle compose une boisson assez forte pour enivrer des générations de militants. »²³

Cet aspect mythologique de la volonté individuelle est très sensible dans la première historiographie du jazz.

« Les grands hommes de jazz seront donc ceux qui par leurs propres moyens, peuvent opérer cette neutralisation. Louis Armstrong est coutumier de ce miracle et ceci constitue même la grande explication psychologique de sa valeur perpétuelle. Il peut, en quelques secondes, entrer en état de transe et s'abstraire complètement pour ne laisser parler que les puissances de sa sensibilité. »²⁴

La vision culturaliste est plus embarrassée par cet aspect. Si son credo général la pousse à minimiser le rôle de la volonté individuelle pour lui préférer le temps long et le collectif :

« Il y a enfin la résurgence de l'identité populaire collective jazz, récemment produite dans une série médiatique²⁵ de récits romantiques sur de remarquables individualités - presque invariablement étatsuniennes et masculines, généralement pauvres, souvent noires, à chaque fois uniques, des génies naturels - qui transcendent leurs origines

²³ Furet 1995, p. 106-107.

²⁴ Goffin 1945, p. 122.

²⁵ L'auteur fait ici à une série documentaire de Ken Burns sur le jazz à laquelle a participé Wynton Marsalis.

humbles pour créer une musique très spéciale qui fait que l'Amérique se sent bien, et que le monde se sent bien vis-à-vis de l'Amérique. Évidemment, ce sont des fantasmes romantiques que je trouve dangereux et qu'il est nécessaire de soumettre à un examen critique. »²⁶

Elle n'en reste pas moins tentée, elle aussi, par la mythologisation²⁷.

Deux derniers points pour finir, en rapport avec cette question de la mythologie. Le premier a trait à la réception. Le moment révolutionnaire est aussi celui qui est perçu comme tel et qui reste dans les esprits. Il est absolument frappant de constater la quasi unanimité sur le choc qu'ont produit les premiers enregistrements de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker. Le grand livre d'histoire orale sur le bebop, *Swing to Bop* d'Ira Gitler fait parler un très grand nombre de musiciens contemporains du bebop, certains des acteurs majeurs, mais surtout ceux qui devaient immédiatement prendre le relais. Il est difficile d'en trouver un seul qui n'exprime pas une forme d'ébahissement à la première confrontation avec le style nouveau, ce dont témoigne ce petit florilège de citations.

Frankie Socolow : « [Dizzy Gillespie avec Benny Carter] était déjà dans la chose nouvelle. C'était si sauvage d'entendre quelqu'un comme ça. Vous saviez que quelque chose de nouveau se produisait. Vous le saviez. La façon dont il jouait les accords. La façon dont sa conception entière se séparait de ce qui se passait. »²⁸

Idrees Sulieman : « Quand nous avons quitté Kansas City, nous sommes partis je ne sais où en Caroline du Sud. Après le travail, nous allons manger et il y avait un juke-box. Chaque fois qu'il mettait une pièce, il passait Jay McShann [il chante le solo de "Sepian Bounce"]. Alors Porter [Kilbert] dit : "C'est lui !". Nous : "Qui ?" "C'est l'altiste". Alors nous écoutons, et au moment où nous avons quitté l'endroit ce soir-là, nous savions. Quand Porter fut rentré, il joua le solo et nous lui avons demandé de le rejouer, encore et encore. C'est la première fois que j'ai vraiment compris Bird. »²⁹

Al Haig : « Jouer avec Dizzy et Bird était parfois frénétique. C'était nouveau, c'était grandiose, c'était spectaculaire, c'était curieux. »³⁰

La même sensation de choc fut éprouvée loin de New York, *via* les disques. En Californie par exemple :

Red Callender : « Nous jouions ces disques, nous allions dans une chambre et vivions avec eux toute la nuit. C'était incroyable. Quelque chose venu de l'espace. »³¹

Zoot Sims : « [... Harold West] m'envoyait tous ces disques, et j'étais éberlué. Je ne savais vraiment pas quoi... Mon dieu, la façon dont ils jouaient de leur instrument, et cette

²⁶ Tucker 2004, p. 248-249.

²⁷ Voir plus haut la citation de Francis Newton.

²⁸ Gitler 1985, p. 61.

²⁹ *Ibid.*, p. 71. « Sepian Bounce » est un morceau enregistré le 2 juillet 1942 où l'on entend un des premiers solos gravés par Charlie Parker. « Bird » est le surnom de Parker.

³⁰ *Ibid.*, p. 144.

³¹ *Ibid.*, p. 146.

musique. [...] Je peux dire honnêtement qu'il n'y a aucun de ces disques que je n'ai pas aimés, aucun d'entre eux. C'était tellement différent. J'étais émerveillé par ce qu'ils faisaient. Mais je ne pouvais pas ne pas les aimer : c'était tellement musical. »³²

Art Pepper. « Ce disque [“Oop Bop Sh'Bam” et “That's Earl, Brother] fut le premier que j'entendis et j'en fus tout simplement malade. Malade dans l'estomac. Je ne pouvais pas y croire, tout simplement. Le disque suivant, je pense que c'était « Salt Peanuts », et cet autre, très rapide, « Shaw 'Nuff ». C'était tellement rapide, je n'ai jamais rien entendu de tel. “Mon Dieu, ce n'est pas possible”. »³³

Jusqu'en France :

Charles Delaunay : « Dès qu'ils entendirent parler de ces disques, les musiciens commencèrent à venir à huit heures du matin pour les écouter. Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Alix Combelle. Django portait encore son haut de pyjama. Les musiciens venaient à toute heure du jour et de la nuit pour les entendre. »³⁴

Ces témoignages à eux tout seuls suffiraient à conférer une dimension révolutionnaire au phénomène. Le bebop a été perçu comme révolutionnaire, donc il l'est, pourrait-on dire, à peine abusivement. Qu'il y ait eu réellement changement de paradigme, qu'il y ait eu rupture ou non, que des mythologies aient pu déformer la résonance de l'événement.

Le deuxième point est du même ordre. Il est frappant, dans ces mêmes témoignages, de voir souvent revenir une puissante nostalgie du lien humain créé entre les acteurs par l'événement. Nombre d'entre eux évoquent une camaraderie, une forme d'euphorie, que l'on a bien envie d'attribuer au souffle particulier d'histoires particulières.

Trummy Young : « Je pense que Diz[zy Gillespie] a pris des choses de Bird et Bird en a pris de Diz. Mais, chaque fois qu'ils se retrouvaient sur scène, c'était compétitif. Pour tous les deux. Leurs yeux étaient injectés de sang, chaque fois. Ils s'adoraient. Mais ils essayaient de se prolonger l'un l'autre pour se développer. Et pour moi, c'était quelque chose de fascinant. Mais ils s'adoraient. »³⁵

Conclusion

En conclusion provisoire, on serait tenté de dire qu'un mouvement musical peut-être considéré comme révolutionnaire sous certains aspects et évolutionnaire ou statique sous d'autres. Ce serait alors pencher pour une appréhension plutôt phénoménologique qu'ontologique du concept. J'aimerais terminer en évoquant l'apparition presque simultanée du jazz modal et du free jazz, que l'on peut, sous certains aspects, mettre en regard avec la situation de la musique savante du début du XXe siècle.

³² *Ibid.*, p. 152.

³³ *Ibid.*, p. 152-153.

³⁴ *Ibid.*, p. 146. Charles Delaunay fait ici allusion au local du Hot-Club de France du 14 rue Chaptal à Paris, où les musiciens et les amateurs se réunissaient pour écouter les nouveautés du disque qui arrivaient des Etats-Unis en très petite quantité.

³⁵ *Ibid.*, p. 148.

Le free jazz, qu'on a rapidement appelé la *New Thing*, me semble-t-il, reste dans les esprits, dans le commentaire, dans l'historiographie, comme de caractère plus révolutionnaire que le jazz modal. Pourquoi ? Les deux ont leurs figures mythiques : Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, d'un côté, Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, de l'autre. Les deux ont leurs moments mythiques : les albums *Free jazz* (Ornette Coleman), *Expression* (John Coltrane) d'un côté, *Kind of Blue* (Miles Davis), *Newport '63* (John Coltrane) de l'autre. On n'a pas non plus abordé la question de la réverbération (différente de la réception) au sens de Leonard Meyer³⁶, qui désigne l'influence à long terme. Il me paraît patent que les deux styles ont laissé une marque sensiblement équivalente (et très prégnante) dans les musiques de jazz qui leur ont succédé, jusqu'à aujourd'hui. Qu'est-ce alors, qui a permis de départager les deux mouvements et d'associer plus volontiers l'idée révolutionnaire au free jazz et pas au jazz modal (Arnold Schoenberg est-il plus révolutionnaire que Claude Debussy) ? Je ne sais pas. Peut-être le discours des protagonistes : Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp ont été plus prolixes sur le caractère novateur de leur production³⁷, que les Miles Davis, Bill Evans et autres John Coltrane, qui montraient moins d'empressement sur ce terrain. Je pencherais *in fine* pour le caractère mythologique : l'imaginaire révolutionnaire s'est plus facilement greffé sur l'objet free jazz que sur son contemporain modal.

Une dernière remarque en forme d'énigme. Comme on le sait, le moment mythique du jazz modal est l'album *Kind of Blue* (1959) et le morceau précurseur « Milestones » du même, enregistré le 4 février 1958. Pourtant, dès le 30 janvier 1952, soit six années auparavant (une éternité pour l'histoire du jazz) Django Reinhardt enregistre « Flèche d'or », une pièce qui porte toutes les caractéristiques du jazz modal à venir, dont Miles Davis pourrait s'être inspiré pour « Milestones »³⁸. Pourquoi cet enregistrement n'est-il jamais cité comme précurseur ? Je ne sais pas.

Laurent Cugny

³⁶ Meyer 1967.

³⁷ En témoignent par exemple les titres des albums d'Ornette Coleman : *Something Else !*, *To Whom Who Keeps a Record*, *The Art of the Improvisers*, *Change of the Century*, *Tomorrow Is the Question*, *This Is Our Music*, *The Shape of Jazz to Come*, *Free Jazz* (qui peut se traduire aussi par « Libérez le jazz »).

³⁸ Cf. Cugny 2006a et 2006b.

Bibliographie

Bowie, Andrew, 2009 : « Jazz », *An Introduction to Music Studies*, Harper-scott, J.P.E., Samson, Jim, ed., Cambridge, Cambridge University Press, p. 176-187.

Carles, Philippe & Comolli, Jean-Louis, 1971 : *Free Jazz, Black Power*, Paris, Champ libre.

Cugny, Laurent :

- 2006a : « *Flèche d'Or* : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ? », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 82 - 87.
- 2006b : « Le solo de Django Reinhardt dans *Flèche d'Or* », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, 213 - 218.

DeVeaux, Scott :

- 1991 : « Constructing the Jazz Tradition : Jazz Historiography », *Black American Literature forum*, Vol. 25, n° 3, Literature of Jazz Issue, automne 1991, p. 525-560.
- 1997 : *The Birth of Be Bop - A Social and Musical History*, Berkeley, University of California Press.

Furet, François, 1995 : *Le passé d'une illusion*, Paris, Robert Laffont.

Gitler, Ira, 1985 : *Swing to Bop*, New York & Oford, Oxford University Press.

Goffin, Robert, 1945 : *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau.

Hodeir, André, 1948 : *Introduction à la musique de jazz*, Paris, Larousse.

Malson, Lucien, 1961 : *Histoire du jazz moderne*, Paris, La table ronde.

Meyer, Leonard, 1967 : *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, Chicago University Press.

Nattiez, Jean-Jacques :

- 1999 : *La musique, la recherche, la vie*, Montréal, Leméac.
- 2003 : « Comment raconter le XXe siècle », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 1, *Musiques du XXe siècle*, Actes Sud / Cité de la Musique.

Newton, Francis, 1966 : *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966, (trad. franç. de l'édition révisée de 1961, 1^{ère} éd. en anglais 1959).

Osgood, Henry, 1926 : « The Anatomy of Jazz », *The American Mercury*, avril 1926, in Koenig, Karl, *Jazz Print 1856-1929, an Anthology of Selected Early Reading in Jazz History*, Hillsdale, Pendragon, 2002, p. 466-473.

Prost, Antoine, 1996 : *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil.

Sargeant, Winthrop, 1975 : *Jazz, Hot and Hybrid*, New York, Da Capo, 1^{ère} édition 1938.

Schuller, Gunther, 1989 : *The Swing Era, The development of Jazz, 1930-1945* New York, Oxford University Press.

Tucker, Sherrie, 2004 : « Bordering on Community, Improvising Women Improvising Women-in-jazz », in *The Other Side of Nowhere - Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Heble, ed., Middleton, Wesleyan University Press, p. 244-267.