

Chapitre 15

Étude critique d'analyses publiées

À travers le commentaire de quatre études, on tentera d'évaluer les méthodes employées et les possibilités d'emploi d'outils qui, pour les trois premières, ont été forgés pour l'analyse classique.

15.1. Gil Evans - Stephen Lajoie : l'analyse du style

Stephen Lajoie, dans une thèse soutenue à l'Université de New York en 1999¹ s'est attaché à analyser quatre œuvres de jazz orchestral arrangées par Gil Evans et enregistrées par Miles Davis et un orchestre de studio de dix-neuf musiciens : *Blues for Pablo*², *New Rhumba*³, *Bess, You Is My Woman Now*⁴ et *Will O' the Wisp*⁵.

L'auteur se propose d'utiliser une méthode qui lui est propre, empruntant toutefois largement aux concepts et à la méthode développés par Jan La Rue dans *Guidelines for Style Analysis*. Comme autre source d'élaboration de sa méthode, il cite également Lawrence Ferrara⁶, sans toutefois préciser ce qui provient de cette référence.

Stephen Lajoie a procédé à ses propres transcriptions d'après les enregistrements disponibles et a également recherché des traces écrites des arrangements de Gil Evans, notamment auprès de la famille de l'arrangeur. Dans les cas où de tels supports lui ont été accessibles, il les a confrontés à ses transcriptions après avoir achevé celles-ci. La réalisation des transcriptions s'est donc entièrement effectuée sur la base de l'audition des enregistrements, les supports écrits existants ayant pu servir, *a posteriori*, à vérifier certains passages ou à modifier leur relevé. La partition obtenue a ensuite été condensée sur trois portées, sous lesquelles figure une série de huit observations fondées sur des concepts empruntés à Jan La Rue et expliqués ainsi par l'auteur⁷ :

- A. construction mélodique : indications de fonction thématique utilisant les symboles de La Rue ;
- B. détail harmonique : chiffrage et analyse de l'harmonie ;

¹ Lajoie, Stephen H., *An Analysis of Selected 1957 to 1962 Works by Gil Evans Recorded by Miles Davis*, thèse non publiée, Université de New York, 1999.

² *Ibid.*, p. 101. *Blues for Pablo* (Gil Evans), version Miles Davis, *Columbia*, 23 mai 1957.

³ *Ibid.*, p. 167. *New Rhumba* (Ahmad Jamal), version Miles Davis, *Columbia*, 23 mai 1957.

⁴ *Ibid.*, p. 257. *Bess, You Is My Woman Now* (Gershwin/Gershwin), version Miles Davis, *Columbia*, 29 juillet 1958.

⁵ *Ibid.*, p. 328. *Will O' the Wisp* (Manuel de Falla), version Miles Davis, 29 juillet 1958.

⁶ Ferrara, Lawrence, *Philosophy and the analysis of music : Bridges to musical sound, form and references*, New York, Greenwood Press, s.d.

⁷ Lajoie, Stephen, *op. cit.*, p. 98.

- C. rythme harmonique et analyse fonctionnelle : valeurs de notes indiquant le rythme harmonique et "analyse à la manière de Piston⁸" ;
- D. rythme de contour : indications des rythmes formés par les points mélodiques hauts et bas ;
- E. articulation et nuances : indications des valeurs extrêmes de la dynamique et de l'accentuation significative ;
- F. rythme de la texture : indications de changements de texture ;
- G. rythme de surface : indications de l'occurrence d'une durée courte accentuée ou d'une durée plus longue après une série de durées indifférenciées plus courtes ;
- H. continuum : indications des tensions relatives dans la pulsation.

Un neuvième élément est ajouté, le "contour dynamique", consistant en un graphe créé par un programme informatique à partir du report numérique de l'enregistrement. Ce graphe indique en chaque point la dynamique sonore des deux canaux de l'enregistrement stéréophonique en pourcentage par rapport à la dynamique maximale égale à 100 %.

Le support de l'analyse se présente donc comme suit :

⁸ *Ibid.*, p. 98.

Exemple 15-1 : première page du support d'analyse de *Blues for Pablo*^{CD}

^{CD} 4-20.

À partir de ce support, Lajoie organise son analyse en huit étapes⁹ :

1. Situation de l'œuvre dans le contexte historique
2. Écoute ouverte par l'analyste
Première approche de l'œuvre en elle-même.
3. Analyse syntaxique en six points :
 - a. son (timbre, texture, dynamique, et étendue) ;
 - b. harmonie ;
 - c. mélodie ;
 - d. contrepoint ;
 - e. rythme ;
 - f. processus de croissance¹⁰.
4. Analyse descriptive de la sonorité d'ensemble.
5. Analyse de la représentativité de l'œuvre dans le monde du compositeur.
Contrairement à ce que ce titre pourrait laisser supposer, le terme "monde" désigne ici le monde non musical dans lequel le compositeur vit au moment de la composition de l'œuvre.
6. Écoutes ouvertes.
Il s'agit de réunifier les différents aspects de l'œuvre. L'analyste cherche à comprendre l'équilibre entre les propriétés historiques, auditives et syntaxiques de l'œuvre.
7. Guide d'exécution à l'intention des chefs d'orchestre.
8. Méta-critique.
Évaluation de l'influence du choix de la méthode sur l'analyse.

Le point 3 de ce protocole, qui en constitue le corps, reprend la méthode de Jan La Rue, avec sa distinction de niveaux : grande dimension, moyenne dimension, petite dimension, conformément aux recommandations du fondateur de la méthode. Lajoie ajoute toutefois un point à l'ensemble "SHMRG" de La Rue (*Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth*) : le contrepoint, qui vient s'intercaler entre Rythme et Processus de Croissance, alors que chez La Rue, son étude est intégrée à celle de l'Harmonie. Ce corps de l'analyse est précédé d'une mise en situation historique et d'une "écoute ouverte" (*open listening*). L'auteur tient à une première approche "naïve", consistant à se rendre disponible à l'œuvre, après l'avoir située dans son contexte historique, mais en la considérant pour elle-même avant de lui appliquer une grille d'interprétation systématique. À cette étape répondra, après l'analyse systématique, le point 6, au cours duquel on se livre de nouveau à une écoute "globale", désormais alimentée par tous les résultats de l'investigation. À ce stade, Lajoie propose également une description utilisant des termes plus poétiques (point 4), ainsi qu'une tentative d'interprétation de l'œuvre en fonction du monde non musical qui l'a vue naître (point 5).

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ Terme utilisé par La Rue, substitué à celui de "forme", et englobant "mouvement" et "forme".

Après les "écoutes ouvertes", l'auteur expose des recommandations aux chefs d'orchestre pour l'interprétation (point 7), ainsi qu'à une "méta-critique", censée examiner les conséquences du choix de la méthode sur les résultats de l'analyse (point 8).

Les analyses concrètes peuvent commencer, mais on voit que, si la méthode est décrite et ses origines revendiquées, aucune hypothèse n'est émise *a priori*, comme ce sera le cas chez Didier Levallet – Denis-Constant Martin et Steve Larson. L'œuvre est abordée sans préjuger de ce qu'on cherche à y trouver. La démarche est donc, *de facto*, descriptive. À l'autre extrémité du processus, on constate qu'il n'y a pas non plus de conclusion, d'autant que Lajoie ignore dans sa méthode les chapitres 7 et 8 du livre de La Rue, dans lesquels celui-ci donne des éléments pour aborder les stéréotypes de forme, ainsi qu'une évaluation de l'œuvre. Chez La Rue, le dispositif général dont le corps est formé par l'ensemble "SMHRG" et la distinction en trois ordres de dimension (grande, moyenne et petite) s'accompagne de ces deux chapitres - particulièrement le chapitre 9 portant sur l'évaluation – où l'analyste est invité à dépasser le stade purement descriptif pour avancer, sinon une thèse, du moins, une vision de l'œuvre plus personnalisée. C'est à notre sens la faiblesse principale du travail de Stephen Lajoie : il se livre à une description méthodique des quatre œuvres choisies, sans hypothèse de départ et sans synthétiser les données recueillies pour proposer une vision nouvelle de l'œuvre. D'où un grand sentiment de frustration à la lecture de l'analyse, d'autant plus que de nombreux points intéressants ont pu être mis en lumière grâce à la systématisme de la méthode. De ce fait, Lajoie tombe en quelque sorte dans le défaut contre lequel La Rue avertit sans cesse l'aspirant analyste : celui de l'abondance des données. Lajoie a bien procédé à une sélection des données, mais sans les organiser *in fine* dans une synthèse qui les mettrait en perspective, sans les hiérarchiser.

Notre critique porte donc sur la manière dont Stephen Lajoie s'est emparé de la méthode de La Rue pour ces analyses particulières. Peut-on élargir la question à l'utilité de cette méthode pour l'analyse de l'œuvre de jazz en général ? L'exemple de Lajoie nous donne une indication pour discuter cette question. Il n'est pas innocent qu'il ait choisi ces œuvres-ci pour objet d'analyse. En effet, les quelque trente-neuf œuvres arrangées par Gil Evans et enregistrées par Miles Davis entre 1957 et 1968 ont une place tout à fait particulière dans le corpus du répertoire jazzistique enregistré observé sous l'angle de l'écriture. Elles sont en effet parmi les plus écrites : pour reprendre notre distinction, le moment de l'avant est largement prédominant par rapport à celui de l'après, réduit à la portion congrue, mais cette portion (c'est-à-dire essentiellement les improvisations de Miles Davis) en constitue l'élément principal à quoi l'on doit une grande part du succès esthétique (et public) de ces œuvres. Miles Davis, certes, improvise, mais dans un cadre extrêmement précis et encadré.

On ne s'est jamais demandé pourquoi cette musique, enregistrée en studio, n'avait pratiquement jamais été jouée sur scène par ses créateurs. Si l'on veut aller au-delà des explications contingentes - notamment économiques - il apparaît une chose évidente : cette musique, une fois jouée telle qu'elle doit l'être techniquement, ne peut pas évoluer ou très peu. Pour la plupart des musiciens de jazz, la pratique scénique est le plus souvent destinée, à faire évoluer la musique, à tenter de trouver les limites de cette évolution. Quand le créateur a le

sentiment que ces limites sont atteintes, il considère plus ou moins implicitement que l'œuvre est achevée, et selon son attitude esthétique, il décide alors de ne plus la jouer ou au contraire de continuer à la jouer pour en montrer son point d'aboutissement, quitte à répéter. Les deux protagonistes de la musique discutée ici, Miles Davis et Gil Evans, ont toujours été partisans d'une attitude "évolutionniste", consistant à viser un stade ultérieur dès que le précédent est considéré comme atteint. C'est pourquoi, à notre sens, ils n'ont jamais cherché à jouer cette musique sur scène¹¹. Les tentatives de recréation par d'autres musiciens qui se sont multipliées à partir des années 1990, se heurtent toutes à un problème essentiel : il est impossible de refaire exactement ce qui a été fait lors de l'enregistrement. Plus exactement, on peut rejouer les parties orchestrales, et même mieux que sur les enregistrements originaux (qui souffrent de certaines imprécisions dans l'exécution), mais on ne peut retrouver l'intensité expressive de Miles Davis de ces séances originelles. D'un côté, on ne peut "faire évoluer" les arrangements de Gil Evans qui ne peuvent être joués autrement qu'ils ont été écrits, de l'autre ces arrangements sont intimement liés, dans l'imaginaire collectif, au moment où ils ont été enregistrés et aux improvisations que Miles Davis a jouées à cette occasion, qu'il est impossible de recréer. On revient ici à la question de l'essence : l'œuvre de jazz est bien une œuvre enregistrée. Les partitions peuvent bien être le plus écrit qu'il est possible en jazz, elles ne sont qu'un fantôme, c'est l'enregistrement qui est la substance vitale de la musique.

Cette musique ne supporte donc pas l'interprétation, le prolongement, la relecture¹². Elle ne peut quasiment être jouée que d'une seule manière et cela a été fait lors des enregistrements par ses créateurs¹³. Elle constitue donc un objet fermé avec une matière abondante du moment de l'avant : pour cela elle se prête particulièrement bien à une analyse utilisant les outils de Jan La Rue. La difficulté principale pour l'application de ce type de méthode au jazz, en l'occurrence et pour résumer, les importances relatives du moment de l'avant et de celui de l'après, est ici en quelque sorte contournée du fait qu'il s'agit d'un jazz très écrit, donc d'une forme marginale, où une grande partie de la matière musicale – en la matière les arrangements et l'orchestration de Gil Evans – s'analyse au moment de l'avant, le moment de l'après se réduisant pratiquement aux improvisations de Miles Davis qui, si elles sont essentielles pour la substance de cette musique, n'entrent que pour une part réduite dans la description.

Il n'en reste pas moins que l'ensemble d'outils proposés par la méthode de La Rue peut se révéler d'une grande utilité pour l'analyse spécifique du jazz. La stratification en dimensions grande, moyenne et petite est aussi utile en principe pour le jazz que le répertoire

¹¹ Aux exceptions notables d'un concert donné à New York le 19 mai 1961, et d'un autre à Berkeley en 1968. Dans les deux cas, d'autres musiques que celles déjà enregistrées étaient jouées pour la première fois. On peut donc considérer que ces concerts faisaient encore partie du processus de création. Quant au concert de Montreux en 1991 (trois années après la mort de Gil Evans et quelque mois avant celle de Miles Davis), il était clairement placé sous le signe de la recréation et de la nostalgie.

¹² Ce qui rend quelque peu déplacé le point 7 de Lajoie : "Guide d'exécution à l'intention des chefs d'orchestre".

¹³ Il est admis que la qualité technique de l'exécution lors des enregistrements est loin d'être parfaite, pour des raisons de manque de temps, mais il est question ici, bien entendu, de style et non de technique.

classique. Les considérations sur le rythme, pensé dans une conception élargie incluant de multiples formes rythmiques comme le rythme harmonique, le rythme "textural", rythme de surface, rythme de contour, etc., sont d'autant plus précieuses que le rythme est bien sûr au centre de toutes les esthétiques reliées au jazz. La nature spécifique du rythme dans le jazz pourrait rendre ces considérations inadéquates : au contraire, elles peuvent toutes, ponctuellement, éclairer une analyse d'œuvre de jazz. Il en va de même des spécifications mélodiques, en particulier en petite dimension, qui peuvent être d'une grande utilité pour l'analyse de la ligne improvisée.

Mais cela suppose qu'on puisse appliquer toutes ces considérations au moment de l'après et non seulement au moment de l'avant comme le fait Stephen Lajoie. C'est pourquoi l'attention au Son portée par Jan La Rue nous paraît la plus utile à l'analyse de l'œuvre de jazz. En effet, la tentation d'une appréhension "pure" de l'œuvre est souvent présente. On a déjà évoqué l'évocation de l'attitude d'un des maîtres de Jacques Chailley et sa discussion par celui-ci :

"Je ne vais plus jamais au concert, me dit un jour mon maître et éminent prédécesseur à la Sorbonne, André Pirro. À quoi bon entendre de la musique ? Il suffit d'en lire." Déformation de musicologue ? Peut-être, et je prie les dieux de me l'épargner sur mes vieux jours. Mais aussi diagnostic frappant d'une fin d'évolution, présentée en raccourci chez un homme jadis sensible et ardent, qui fut organiste, maître de chapelle, "musicien musicant", comme disait Charles van den Borren, et chez qui la saturation avait fini, en fin de carrière, par substituer la décortication intellectuelle à la jouissance sensorielle. Échelonnée sur des siècles, c'est aussi le point ultime d'évolution de notre trop vieille civilisation musicale d'Occident."¹⁴

Ce n'est pas le lieu ici de discuter les tenants et aboutissants de cette attitude en ce qui concerne l'analyse de la musique écrite. Mais il va sans dire qu'elle est totalement inconcevable dans le cadre de l'analyse de l'œuvre de jazz. Il n'y a pas ici de champ de l'interprétation dans le champ de laquelle on pourrait rejeter certaines données et les exclure ainsi du cadre de l'analyse. La tentation de concentrer l'analyse sur des hauteurs, des durées, des cadres formels (voire de la réduire à ces éléments) doit être repoussée dans l'analyse de l'œuvre de jazz, non seulement parce que les hauteurs ne sont pas toujours clairement définies, les masses sonores ne sont pas toujours nettement identifiables donc susceptibles d'être décrites par la notation, mais surtout parce que le son est partie intégrante de l'œuvre. Il ne peut être question de le considérer comme une superstructure qui "habillerait" une infrastructure où se trouveraient les éléments déterminants de l'œuvre. Cette intégration du son aux paramètres essentiels est en conformité avec la méthode consistant à prendre pour support de l'analyse la transcription et non d'éventuelles partitions "originales". L'approche esthésique est ainsi privilégiée par rapport à l'approche poïétique. Le premier élément avec lequel l'analyste est en contact est le son. Il est légitime d'en faire une partie intégrante de l'œuvre et de ces paramètres. Les considérations de La Rue sur ce point peuvent donc être de la plus grande utilité pour ce qui concerne l'analyse de l'œuvre de jazz.

¹⁴ Chailley, Jacques, *40 000 ans de musique, op. cit.*, p. 134.

On terminera en revenant à la nomenclature proposée par Jan La Rue. Elle nous paraît très féconde, principalement pour l'attitude analytique qu'elle suppose. Dans l'analyse du jazz, peut-être plus encore que dans d'autres domaines, il est indispensable d'envisager les paramètres dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux.

"Un style musical accompli utilise un choix cohérent de matériaux et un contrôle des fonctions pour parachever un Mouvement et une Forme efficaces. Historiquement cet accomplissement semble marqué par une relation croissante entre les éléments musicaux, que les compositeurs ont graduellement appris à contrôler et ensuite à exploiter activement pour confirmer des niveaux d'activité ou des processus d'articulation et de continuation. Un terme particulièrement attractif pour décrire le plus haut degré d'interconnexion et de corrélation entre les éléments est la *concinnité*, "l'arrangement habile et l'ajustement mutuel des parties" (Webster)."¹⁵

Il suffit de remplacer le terme "compositeurs" par "musiciens de jazz" pour obtenir une observation pertinente pour l'analyse du jazz. Cette notion de *concinnité* peut donc se révéler elle aussi d'une grande utilité.

Il n'en reste pas moins - et l'exemple de l'analyse de Stephen Lajoie à notre sens l'illustre négativement - que la description d'une série de paramètres ne constitue pas en soi une méthode d'analyse. Celle-ci suppose une vision de l'œuvre, supportée par une thèse sur l'œuvre ou son style.

Nous avons proposé ici un protocole d'analyse pour l'œuvre de jazz. Ce protocole n'est pas très éloigné dans l'intention de la nomenclature de Jan La Rue. Il ne prétend pas constituer une méthode en soi, mais un outil. Plus précisément une panoplie d'outils. Ce protocole n'a pas pour vocation à être utilisé dans l'ordre et intégralement. Chacun de ses points concerne un aspect particulier et propose une manière fondée théoriquement de l'approcher. À l'analyste ensuite de choisir parmi ces aspects ceux qui vont lui être nécessaires pour étayer sa démonstration. C'est peut-être l'illusion qu'a entretenue Stephen Lajoie : on peut bien passer une œuvre de Gil Evans ou de tout autre musicien de jazz au crible de tous les grilles paramétriques, les plus sophistiquées soient-elles, sans pour autant que s'en dégage, par cette seule opération, un résultat, un éclairage, la possibilité d'une écoute nouvelle de l'œuvre.

15.2. Thelonious Monk - Steve Larson : l'analyse schenkerienne¹⁶

L'universitaire américain Steve Larson, dans une thèse non publiée, s'est livré, selon ses propres termes, à une analyse schenkerienne du jazz moderne. Comment envisager les possibilités éventuelles d'application de la théorie schenkerienne à l'analyse du jazz, en gardant à l'esprit que cette musique n'en était qu'à ses débuts au moment de l'élaboration de la théorie, et qu'elle ne faisait pas partie *a priori* de son domaine d'application ? Les réponses

¹⁵ La Rue, *op. cit.*, p.16.

¹⁶ Larson, Steve L., *Schenkerian Analysis of Modern Jazz*, thèse non publiée, University of Oregon, 1987.

apportées par Larson ne sont malheureusement, à notre sens, pas suffisamment éclairantes et il nous paraît préférable de reposer ici le problème¹⁷.

On peut l'aborder en deux temps. D'abord en examinant deux questions de portée générale posées par la méthode dans l'optique de son application au domaine du jazz. Ensuite, en essayant de comprendre si l'outil schenkerien permet une approche appropriée de l'œuvre de jazz dans toutes ses dimensions, et parmi celles-ci l'improvisation.

La première critique générale de la méthode repose précisément sur ses domaines d'application. Si l'on retient l'accord parfait comme élément constitutif essentiel de la structure fondamentale (*Ursatz*), l'analyse schenkerienne peut difficilement s'appliquer à une musique autre que fondée sur le système tonal. Qu'en est-il du jazz ? Sur le plan harmonique, on a vu qu'il s'appuyait sur quatre situations : tonalité, blues, modalité et ouverture. Si l'on retient donc la lettre du schenkerisme, en limitant la structure fondamentale à l'accord parfait, seules les œuvres fondées exclusivement ou principalement sur le système tonal peuvent donner lieu à une analyse schenkerienne, ce qui pose, *de facto*, une limite importante à son application dans le domaine du jazz. On verra plus loin que cette limitation est beaucoup moins contraignante si on s'autorise une conception élargie du schenkerisme.

Une deuxième critique générale porte sur la limitation à trois possibilités seulement pour la ligne fondamentale (*Urfinie*) : $\wedge 3-\wedge 2-\wedge 1$, $\wedge 5-\wedge 4-\wedge 3-\wedge 2-\wedge 1$ et $\wedge 8-\wedge 7-\wedge 6-\wedge 5-\wedge 4-\wedge 3-\wedge 2-\wedge 1$, et surtout au caractère nécessairement descendant de cette ligne. Il serait toutefois possible de conserver l'idée, le geste de l'analyse schenkerienne sans pour autant se limiter à la recherche d'une ligne fondamentale inévitablement descendante. On pourrait ajouter aussi que l'arpégiation de la basse, posée comme mouvement fondamental de celle-ci réduite *in fine* au seul mouvement I – V – I, peut être également contestée. L'éventuelle application au domaine du jazz n'apporte pas d'élément nouveau à cette discussion¹⁸. On remarquera pourtant, en ce qui concerne les mouvements harmoniques fondamentaux, que l'importance des origines religieuses noires du jazz a entraîné une fréquente utilisation de l'enchaînement I – IV – I¹⁹, souvent présent comme structure harmonique de base.

Une fois prises en compte ces observations générales, peut-on aller plus loin dans l'examen de la possibilité d'une analyse schenkerienne du jazz. Il se pourrait que la réponse soit d'ordre quantitatif. Soient deux pôles extrêmes. L'un serait constitué par un schenkerisme radical qui retiendrait comme indispensable tous les préceptes posés par le père de la théorie, et d'abord l'identification d'une structure fondamentale, d'une ligne fondamentale, d'une note de tête, etc. L'autre réduirait le schenkerisme à une enveloppe, un geste analytique que l'on pourrait conserver en abandonnant ou élargissant ses concepts. Les deux hypothèses sont difficilement concevables, particulièrement pour un objet comme le jazz qui n'était pas visé à

¹⁷ On trouvera en annexe 2 une discussion des arguments de Steve Larson.

¹⁸ Non plus qu'en ce qui concerne les critiques parfois faites à l'analyse schenkerienne sur une relative négligence de l'élément rythmique.

¹⁹ Mouvement généralement appelé en Amérique du Nord, *Amen*, par évocation de la terminaison des chants d'église. On retrouve aussi ce mouvement dans la structure harmonique de base du *blues*.

l'origine par la théorie. Peut-être est-ce entre ces deux pôles qu'il faut tenter de savoir si un schenkerisme bien compris peut éclairer l'analyse de l'œuvre de jazz.

Quand les musiciens de jazz jouent un standard (présence d'une composition), ou jouent par exemple le blues en *fa*" (présence d'un code de jeu), on peut bien considérer qu'ils "déploient" une structure sous-jacente, incarnée ici dans le texte d'une composition, là dans un code de jeu spécifique. Sur le plan harmonique, ils utilisent de façon quasi permanente des processus de réharmonisation consistant, pour ne retenir que le cas de l'harmonie tonale, à utiliser des schémas de progressions harmoniques en nombre très réduit – qu'on a appelés ici des modèles - (VI – II – V – I, I – IV – I, I – II – III – I) les transformer, et les assembler dans une infinité de variantes. Ce processus pourrait s'assimiler au procédé de "prolongation de la basse"²⁰. Ces deux exemples de processus - on pourrait en trouver d'autre - peuvent sans doute être assimilés à ceux que Schenker a décrits. Dans tous ces cas, l'idée subsiste de la simultanéité des niveaux : quand un musicien fait entendre une variante, fût-elle très élaborée, d'un texte, d'une progression harmonique de base, ce texte, cette progression s'entendent, dans le même temps, "à travers" cette variante. On est bien dans un processus de déploiement auquel l'analyse doit appliquer un geste de réduction et non de segmentation. C'est pourquoi on a distingué, dans notre proposition de structuration de l'œuvre de jazz, des niveaux "taxinomiques" (segmentation) et des niveaux "schenkeriens" (réduction).

C'est donc l'idée essentielle du développement organique de l'œuvre sur une structure fondamentale, exprimée par la démarche schenkerienne, qui peut se révéler utile pour l'analyse du jazz, en ceci qu'elle peut servir à éclairer - au moins en partie - dans ce contexte, un processus, celui de l'improvisation. Paradoxalement, cette pertinence lève une des critiques premières adressées à la théorie schenkerienne : le schenkerisme ainsi entendu ne s'appliquerait plus seulement au strict contexte tonal. On a vu par exemple que, dans le cas du blues, dont la composante harmonique n'est pas tonale et qu'on ne peut réduire à une arpégiation de I - V - I, l'idée du déploiement pouvait être conservée, parce que ce déploiement concerne maintenant l'improvisation et que l'on s'est affranchi d'une définition trop stricte de la structure fondamentale. C'est cette dernière qui, *de facto*, cantonne l'application de la méthode au domaine tonal et empêche une plus grande généralisation de la méthode.

C'est, nous semble-t-il, le sens de ce qu'écrit Nicolas Meeùs :

"L'aspect le plus intéressant de la théorie de la structure fondamentale, c'est sa contribution décisive à une description non-linéaire et hiérarchisée du phénomène tonal. Il ne s'agit pas en l'occurrence de démontrer que toute œuvre tonale est réductible à la structure fondamentale, ni à l'inverse que toute œuvre tonale peut se déduire de la structure fondamentale, mais seulement d'établir que toute œuvre tonale peut être décrite comme une structure déployée ; Schenker rejoint ici de façon tout à fait remarquable une perspective structuraliste. Contrairement à la description traditionnelle, il ne conçoit pas l'œuvre tonale comme une succession d'événements locaux d'ordre mélodique (thèmes,

²⁰ Voir Meeùs, Nicolas, *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Madraga, 1993, p. 58.

motifs) ou harmonique (périodes tonales, modulations), mais bien comme le vaste déploiement, par niveaux successifs, d'une structure de base unifiée. La cohérence tonale dont il parle se démontre par la mise en relation de la surface de l'œuvre avec l'accord de tonique qui lui est sous-jacent, mais la structure fondamentale ainsi postulée n'est en dernière instance qu'une hypothèse méthodologique. Peu importe alors la forme exacte de cette structure fondamentale, peu importe son apparence arbitraire, son existence même suffit à inspirer une démarche analytique caractéristique, qui consiste en une réduction, un dépouillement progressif remontant vers la structure fondamentale, plutôt qu'une segmentation ou que l'identification de similitudes ou de contrastes."²¹

15.2.1. Le problème des niveaux

Si jamais une application de la théorie schenkerienne à l'œuvre de jazz est possible, elle sera toutefois nécessairement différente parce que les niveaux de celle-ci, en tant qu'elle est en partie improvisée, sont différents et s'articulent différemment. Pour tenter d'éclaircir ce point, il nous faut ici revenir en arrière.

Admettons pour simplifier qu'on limite le corpus d'œuvres classiques auquel on peut appliquer l'analyse schenkerienne à des œuvres relevant de la pratique commune, issues d'un processus d'écriture, fixées sur une partition et tonales. L'œuvre elle-même, dans ce schéma (comme dans tout autre), a bien sûr un développement linéaire chronologique. La structure également, même si se rencontrent des répétitions. On peut alors parler d'horizontalité. En revanche, les niveaux structurels au sens où Schenker tente de les définir correspondent à une métaphore verticale de l'avant-plan et de l'arrière-plan, ils sont tous présents en même temps dans la surface. Quant au processus de production, il est d'une certaine manière aléatoire : le compositeur n'est pas plus tenu d'écrire la pièce en commençant par le début pour aller jusqu'à la fin, que de remonter du niveau structurel le plus profond vers la surface.

Qu'en est-il pour l'œuvre de jazz ? On limitera aussi pour la commodité du raisonnement le corpus à une pratique commune du jazz : celle où une composition est jouée, et où l'on improvise sur sa structure harmonique, sa grille. Comme toute œuvre musicale, la surface suit évidemment un développement linéaire chronologique, ainsi que sa structure. Mais une différence fondamentale apparaît concernant le processus de production. Celui-ci ne peut être aléatoire au sens où nous l'avons précisé pour le processus d'écriture : il suit nécessairement un développement linéaire chronologique puisque la chronologie de ce processus est confondue avec celle de la surface de l'œuvre. Les relations avec d'éventuels niveaux structurels verticaux s'en trouvent évidemment transformées.

Quels peuvent donc être ces niveaux structurels et peut-il y exister des parallélismes qui rendraient possibles un raisonnement de type schenkerien ? La question est très difficile. On a vu que, *de facto*, qu'un emboîtement formel se produit consécutif à la distinction entre moment de l'avant et moment de l'après : la composition a sa forme propre, et l'œuvre en entier en a une autre, englobant la première. À un point donné de la surface, on est toujours

²¹ Meeùs, Nicolas, *op. cit.*, p. 74.

"dans les deux formes", c'est-à-dire à un point de la structure de la composition et à un point de la structure de l'œuvre enregistrée : on est dans le B d'une forme AABA, et l'on en est au troisième chorus du deuxième solo. La grille (puisque c'est ce qui reste de la composition dans les solos) se répète plusieurs fois, en principe une fois pour l'exposition du thème, autant de fois qu'il y a de chorus par solo et encore autant qu'il y a de solos, puis une dernière pour la réexposition du thème. Les deux niveaux de forme dans l'œuvre de jazz ne sont donc pas en relation de niveaux structurels au sens schenkerien. Plus exactement ils le sont pour un chorus donné mais pas pour l'œuvre entière. Pour une unité de la structure d'ensemble fondé sur une occurrence de la grille (exposition de thème ou chorus de solo), la relation de niveau est bien "schenkerienne" : l'arrière-plan est tout entier dans l'avant-plan, leurs "durées" sont les mêmes. Si l'analyse veut aller de la surface vers l'arrière-plan, elle doit le faire par un processus de réduction et non de segmentation. En revanche, de la structure d'ensemble vers l'arrière-plan, la segmentation est indispensable si la grille est exposée plus d'une fois. La forme de la composition n'est pas le niveau le plus profond s'étendant de la première à la dernière note, à partir duquel on remonterait jusqu'à la surface par un processus de déploiement, qu'il soit compositionnel ou improvisationnel²². C'est bien dans ce cas une structure sous-jacente, mais elle est répétée dans la structure générale de l'œuvre qui l'englobe.

Ce qu'on vient d'exposer concerne le niveau neutre. On peut ensuite se poser la question d'un point de vue poétique. Certains processus mentaux à l'œuvre chez l'improvisateur ne peuvent-ils s'assimiler à un processus de déploiement à partir de niveaux profonds, ces processus pouvant ensuite se retrouver, se lire au niveau de la surface ? Si l'on considère l'harmonie, une grille est faite d'enchaînements d'accords, variantes de modèles. Ces enchaînements se succèdent pour former des sections, lesquelles s'assemblent pour former la grille complète. Un improvisateur n'avance pas à l'aveugle accord par accord. Quand il joue sur l'accord de la première mesure, il vise en quelque sorte celui de la deuxième. Cette visée donne une direction au mouvement, détermine pour une part le choix des notes. Au-delà, il vise la fin de la phrase harmonique, celle de la section, celle de la grille entière enfin. Dans cette mesure on peut parler d'un processus de déploiement. D'une certaine manière, dès la première note improvisée, on ne connaît certes pas la dernière, mais on sait approximativement comment se finira l'histoire. Si l'improvisateur fait un solo de plusieurs choruses, il redémarre ce processus au début de chaque nouveau chorus, et peut-être aussi dans le premier vise-t-il le second et les suivants jusqu'au dernier. C'est sans doute là que se manifeste le sens de la forme des improvisateurs²³. Cela ne signifie pas qu'en jouant la première note, l'improvisateur sait déjà toutes celles qui jouera ensuite. Mais il est en principe tiré en avant par une force qui suppose de connaître la fin de ce qu'il faudrait bien appeler dans ce cas une structure fondamentale.

Par ailleurs, au sein de la grille, des rapports de niveaux schenkeriens s'établissent entre chaque enchaînement d'accord et son modèle. Au stade de la composition, le passage d'un modèle à une variante n'est, après tout, pas fondamentalement différent qu'il s'agisse d'une

²² Ces points sont détaillés au chapitre 4.

²³ L'analyse du solo de Bill Evans au chapitre suivant est à cet égard éclairante.

œuvre classique ou de jazz. Nous sommes bien là en présence d'un processus de prolongation. On pourrait admettre qu'au moment de l'improvisation, le soliste applique le même processus, mais cette fois dans un temps confondu avec celui de l'œuvre.

Pour ce qui concerne la mélodie, les solos improvisés, à partir d'un stade de développement historique du jazz assez ancien, sont généralement éloignés de la mélodie de la composition. Mais ils ne l'ignorent pas toujours complètement. Non seulement certains fragments du thème peuvent être cités au cours du solo improvisé, mais des structures mélodiques sont également susceptibles de se retrouver, plus ou moins transfigurées. On dit parfois qu'un improvisateur a toujours en tête la mélodie du thème, même s'il joue tout à fait autre chose. Dans l'analyse des différentes versions de *Stella by Starlight* par Miles Davis proposée au chapitre suivant²⁴, il est difficile de statuer entre exposition du thème et solo improvisé tant les lignes se trouvent à mi-chemin entre les deux. On pourrait voir là aussi un arrière-plan, cette fois mélodique. Il nous semble toutefois qu'il s'agit plutôt d'un guide auquel l'improvisateur peut éventuellement se référer, sans toutefois qu'il ait une fonction aussi fondamentalement structurante que la grille.

15.2.2. Conclusions

On se référera à l'annexe 2 pour notre critique de l'analyse par Steve Larson de *'Round Midnight* par Thelonious Monk. On peut à bon droit penser qu'une approche radicalement schenkerienne, privilégiant la lettre de son exposition par Schenker lui-même, a peu de chances d'éclairer notablement l'analyse d'une œuvre de jazz. Cela d'autant que nous n'avons raisonné que dans le cadre de la grille comme unité structurante qui est loin de résumer le jazz dans son entier.

En revanche, la généralité d'un "geste" schenkerien est certainement d'un grand secours. Nos réserves sur l'explication de *'Round Midnight* par Steve Larson relèvent peut-être, pour reprendre les termes de Nicolas Meeùs de "la description traditionnelle" concevant l'œuvre tonale "comme une succession d'événements locaux d'ordre mélodique (thèmes, motifs)". Peut-être aussi l'exemple n'est-il pas représentatif ? Mais la question n'est-elle pas, *in fine*, de trouver l'outil qui rend compte au mieux d'une réalité de l'œuvre concernée ?

Si l'on exclut le cas-limite d'une improvisation absolue qui voudrait réduire au minimum voire au néant toute forme de préméditation, les musiciens de jazz, on l'a vu, mettent en œuvre des processus assimilables à un "déploiement improvisationnel", consistant à choisir une structure fondamentale intériorisée et à la "déployer" au cours d'une exécution plus ou moins improvisée, avec des points de repère, le résultat devenant la surface, recueillie par l'enregistrement, à partir de quoi on pourra l'analyser. Le texte, les codes de jeu deviennent alors un donné, à partir duquel ils pourront élaborer, "déployer", au moyen de compétences de "prolongation" et de "diminution" en temps réel, une œuvre qui transformera ainsi les éléments du donné en question.

²⁴ Cf. *infra* paragraphe 15.6.

Il restera pourtant à se demander si, en généralisant à ce point la méthode schenkerienne, en la réduisant ainsi à un geste, en la vidant de sa substance, non seulement on se prive des ses outils, mais encore on en fait une sorte de souvenir de méthode. Si tel était le cas, il serait sans doute vain de parler d'une analyse schenkerienne du jazz qui, à notre sens, ne peut constituer une méthode. Il n'en reste pas moins que la théorie d'Heinrich Schenker nous fournit des concepts, des outils, des façons d'appréhender, grâce à quoi on peut enrichir la perception de l'œuvre et de sa structure. Les principes de structuration que nous proposons au chapitre 4 n'auraient pu en tout cas être ainsi avancés sans le secours de la vision schenkerienne.

15.3. Charles Mingus – Didier Levallet / Denis-Constant Martin : l'analyse sémiologique²⁵

En 1991 a paru une analyse de *Fables of Faubus*^{CD}, une œuvre composée, jouée et enregistrée par Charles Mingus. Ses auteurs, le musicien Didier Levallet et l'universitaire Denis-Constant Martin, ont tenu à expliciter le plus complètement les tenants et aboutissants de leur démarche, des moyens et des finalités, ce qui rend leur travail particulièrement intéressant. Les trente-cinq pages de l'analyse proprement dite sont donc précédées de trois chapitres, l'un revenant sur quelques traits caractéristiques du jazz, le second proposant un survol de la carrière, de la personnalité de Charles Mingus, de sa place dans son époque, le troisième décrivant les bases méthodologiques adoptées pour l'analyse. Celle-ci est suivie d'une mise en relation des événements politiques concernant l'Amérique noire avec l'œuvre considérée, puis d'une conclusion générale.

15.3.1. Méthode

La finalité est annoncée dès l'introduction :

"[...] cette étude a une double ambition : comprendre l'œuvre, bien sûr, mais aussi, mais surtout, tester, sur un matériau dont l'intérêt esthétique et social ne peut être disputé, une méthode qui s'efforce, justement, d'allier sociologie et musicologie, indissolublement. Ce n'est pas la première fois qu'un tel effort est entrepris ; c'est toutefois une entreprise originale dans la littérature jazzistique."²⁶

L'objectif ne peut donc être annoncé plus clairement : il s'agit autant de s'intéresser à une méthode qu'à une œuvre particulière. Et la méthode regarde délibérément vers un ailleurs, la sociologie (et à travers elle la politique).

Heureusement, les auteurs ne tombent pas dans le travers de l'instrumentalisation de l'œuvre qui serait prise comme simple prétexte pour la mise au point d'une méthode, et au-

²⁵ Levallet, Didier et Martin, Denis-Constant, *op. cit.*

^{CD} CD 4-21.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

delà pour une démonstration sociologique ou politique. Le soin le plus scrupuleux est apporté à expliciter la démarche pour faire du travail proprement musicologique une base incontestable pour fonder les conclusions finales. Cette démarche se réfère explicitement à la sémiologie de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez et à la théorie de la tripartition, en privilégiant la notion de symbolisation. D'entrée, les auteurs marquent d'eux-mêmes les limites de leur démarche et de son ambition :

"Expliciter, faire apparaître des significations dans le mouvement d'une production musicale conduit donc à tenter de reconstruire des processus de symbolisation. Toutefois la richesse de ceux-ci, quelle que soit la finesse des investigations musicologiques et sociologiques, voire psychologiques, toutes ensemble indispensables, le nombre possible des acteurs de la "productivité musicale" (évolution / transformation d'une œuvre modifiée dans le temps par son créateur - c'est le cas des *Fables of Faubus* ; diversité des interprètes, variété des publics...) impliquent que cette reconstruction ne peut qu'être sélective, donc toujours appauvrissante, que cette reconstruction, ce déchiffrement partiel, est interprétation. Son côté partiel, subjectif n'est pourtant pas un déni de sérieux ; l'interprétation du sens musical, si elle est bien assurée, solidement étayée, doit posséder une vertu éclairante, doit offrir des clefs pour comprendre, doit proposer une explication plausible. Elle est effectivement mise au jour d'un possible présent dans l'œuvre musicale ; elle suppose l'existence, la persistance d'autres possibles en dehors de toute exclusivité mécanique. Elle a valeur par la modestie de son ambition, par les stimulations que provoquent ses limitations revendiquées puisque celles-ci ouvrent un domaine qu'elles invitent à explorer plus avant, donc à mieux connaître."²⁷

Le travail est d'emblée placé sous le signe d'une certaine modestie et répond en tout cas à l'une des questions sur la méthode : il existe bien plusieurs analyses possibles d'une même œuvre et les choix opérés comportent leur part de subjectivité. Il ne s'agit que de présenter un "possible" parmi d'autres et de le faire de façon "plausible".

Les auteurs décrivent ensuite minutieusement les étapes de leur démarche. Ils avaient précédemment pris soin d'expliquer leur conception de l'œuvre musicale, envisagée de façon dynamique comme une "productivité musicale" :

"Moyen de communication radicalement différent du langage, l'œuvre musicale ne peut [...] être abordée comme un objet isolé, ni même comme un produit abouti ; sa compréhension implique de la considérer comme une action - une "productivité", écrit Ivanka Stoïanova - qui ouvre un espace où s'installe un faisceau de relations dont il faut s'attacher à découvrir les déterminations esthétiques, psychologiques, sociologiques, historiques et les interactions."²⁸

²⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

²⁸ *Ibid.*, p. 62

On voit ici que la finalité est déjà lisible au stade premier de l'appréhension même de l'œuvre, qui n'est pas considérée comme un objet en soi, mais dans sa relation à un contexte très général, y compris dans ses dimensions non proprement musicologiques. Ce préalable d'une conception dynamique posé, la notion-clé mise en avant est celle de symbolisation.

"Le sens construit par les relations existant dans le champ de la "productivité musicale" du fait de l'interaction entre le musical et le non musical est issu de processus de symbolisation ; il se prête donc davantage à des interprétations qu'à une explication ; il est aussi modelé par la nature de la musique, le matériau musical, les "objets sonores" et par les spécificités de leurs techniques d'agencement."²⁹

La démarche est bien sémiologique : la question du sens est centrale. Par le biais de la notion de symbolisation, Levallet et Martin retrouvent la tripartition de Molino qu'ils précisent à leur manière :

"Il en découle que la communication musicale, circulation des symbolisations, est une relation qui va d'une imagination à une autre, imagination entendue dans une acception dérivée de la philosophie kantienne, qui fonde l'entendement et la sensibilité. Autrement dit, elle réalise la transmutation et le transfert des charges pulsionnelles entre les acteurs, ceux-ci, à chaque niveau, les réorganisant selon leur situation et leur histoire propres. Mais au centre de tout demeure l'œuvre qui porte en elle les symbolisations."³⁰

Il s'agit bien du niveau neutre, pris entre le poïétique et l'esthétique, notions nommées au paragraphe suivant.

Les auteurs s'attardent ensuite sur une spécificité du jazz ou plutôt du commentaire qui s'y rattache : la jeunesse de cette musique, le caractère oral de sa tradition (et son corollaire, l'absence de tradition intellectuelle) ont eu pour conséquence la rareté du discours musicologique s'y rapportant. La production d'écrits ressortit plus aux champs sociologiques et journalistiques que musicologiques. Levallet et Martin prennent donc acte de la nécessité d'adopter une posture rigoureusement musicologique, sans pour autant s'y limiter :

[...] la faiblesse de bien des travaux - surtout de ceux traitant des musiques afro-américaines - [...] réside dans la pauvreté ou l'absence de toute description musicologique. Toutefois, accorder dans le cours de l'analyse la priorité au "niveau neutre", à la description de l'œuvre, ne signifie nullement faire abstraction des autres moments de la productivité musicale ; décrire le fait musical pour mettre en évidence sa spécificité comme fait symbolique potentiellement doué d'une existence autonome ne prend sens que lorsque cette description est rapportée à sa place dans la société, aux conditions dans lesquelles l'œuvre a été produite et notamment à la vie et l'œuvre générale de son créateur, ainsi qu'aux modalités de sa réception et aux réactions qu'elle provoque."³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 73.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

Il n'y a pas à choisir entre rigueur musicologique et ouverture de l'explication sur le contexte. L'analyse du contenu de l'œuvre, du niveau neutre, n'a donc d'intérêt que si elle est prolongée par celle des niveaux poïétique et esthétique. Plus encore, ceux-là sont pris dans une conception élargie : le poïétique ne consiste pas seulement en les conditions de conception et de création de l'œuvre par son créateur (ou ses créateurs). C'est aussi la mise en perspective avec l'ensemble de l'œuvre de ce créateur. De même, l'examen de l'esthétique n'est pas simplement celui de la réception par les contemporains ou par un sujet percevant abstrait, c'est une mise en résonance avec l'époque dans ses dimensions musicales mais aussi sociologiques et politiques, et encore avec les époques ultérieures.

Le cadre théorique désormais fixé, les auteurs peuvent décrire les différentes étapes de leur processus d'analyse qu'ils résumant comme suit :

"[...] dénicher le sens d'une œuvre nécessite de commencer par la décrire de sorte qu'y soient démontés les mécanismes de symbolisation qui y opèrent. Pour ce faire, il est possible de s'inspirer des tropes de la rhétorique classique, regroupés en deux grandes catégories, métaphore et métonymie, suggérant que, dans l'œuvre musicale, se manifestent deux types principaux de symbolisme : un symbolisme analogique et un symbolisme topologique susceptibles de s'appliquer aux trois aspects de l'œuvre isolables dans l'analyse ; la forme, les structures et les figures. Le sens de l'œuvre résulte alors de la combinaison des symbolisations rencontrées en ces trois aspects, ces entrelacs symboliques n'étant pas nécessairement en stricte convergence ou équivalence mais laissant, au contraire, place à l'écart, à la différence, à la contradiction qui favorisent l'expression plus libre des balancements, des hésitations, des ambivalences."³²

L'examen du niveau neutre est donc le premier entrepris.

15.3.2. Analyse du niveau neutre

Fables of Faubus est un objet d'analyse particulier du fait que cette composition fait explicitement référence à un événement socio-politique : en 1957, le gouverneur d'Alabama, Orval E. Faubus envoie la Garde Nationale pour empêcher des enfants noirs d'entrer dans leur école de Little Rock. Charles Mingus voulut alors exprimer son indignation face à cet acte anti-intégrationniste, à travers cette composition, qui incluait un dialogue dit par Mingus et son batteur Dannie Richmond :

Oh Lord, don't let 'em shoot us !
Oh Lord, don't let 'em stab us !
Oh Lord, don't let 'em tar and feather us !
Oh Lord, no more swastikas!
Oh Lord, no more Ku Klux Klan !

³² *Ibid.*, p. 86.

*Name me someone who's ridiculous, Dannie.
Governor Faubus !
Why is he so sick and ridiculous ?
He won't permit integrated schools.
Then he's a fool !*

*Boo ! Nazi Fascist supremists !
Boo ! Ku Klux Klan (with your evil plan)*

*Name me a handful that's ridiculous, Dannie Richmond.
- Faubus – Rockefeller – Eisenhower
Why are they so sick and ridiculous ?
Two, four, six, eight ; they brainwash and teach you hate.*

H-E-L-L-O - Hello³³

Le contenu politico-social protestataire s'exprime de la manière la plus directe, non seulement dans le titre mais dans ces paroles. La première version est enregistrée le 5 mai 1959, pour la compagnie Columbia qui, semble-t-il, juge ce texte trop compromettant. Les paroles en sont donc absentes, et n'apparaissent que sur la seconde version, enregistrée pour le label Candid le 20 octobre 1960 sous le titre *Original Faubus Fables*³⁴. Mingus a joué cette

³³ In *Charles Mingus – More Than a Fake Book*, New York, Jazz Workshop, 1991, p. 47.

*Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous abattre
Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous poignarder
Oh, Seigneur, ne les laisse pas nous rouler dans le goudron et les plumes
Oh, Seigneur, plus de croix gammées
Oh, Seigneur, plus de Ku Klux Klan*

*Cite-moi quelqu'un de ridicule, Dannie
Le Gouverneur Faubus
Pourquoi est-il malade et ridicule ?
Il s'oppose à l'intégration scolaire
Alors c'est un fou*

*À bas les Nazis Fascistes suprémistes
À bas le Ku Klux Klan (et ses plans maléfiques)*

*Cite-moi une poignée de gens ridicules, Dannie Richmond
- Faubus – Rockefeller – Eisenhower
Pourquoi sont-ils si malades et ridicules ?
Deux, quatre, six, huit : ils vous lavent le cerveau et vous enseignent la haine*

B-O-N-J-O-U-R, Bonjour

³⁴ *Original Faubus Fables*, version Charles Mingus, *Candid*, 20 octobre 1960.

composition tout au long de sa carrière. De nombreuses versions existent donc, enregistrées aussi bien en studio qu'en public. Fin 1989, Didier Levallet et Denis-Constant Martin en recensaient seize identifiées.

L'analyse de Levallet et Martin s'opère en deux temps. Dans le premier, ils examinent la composition "avant qu'elle soit jouée" (où l'on retrouve notre "moment de l'avant"), c'est-à-dire dans ses éléments en principe invariants. Dans le deuxième, ils comparent plusieurs versions en considérant leurs formes différentes et les solos et parties improvisées.

En ce qui concerne l'analyse de la composition, se pose le problème du choix de la transcription. Celui qui est fait ici consiste en une réduction thème / harmonisation, sur une portée unique surmontée du chiffrage des accords. Cette réduction découle d'une synthèse des deux premières versions enregistrées. C'est une option minimale, cherchant à décrire les éléments essentiels de la composition, ceux donc qui devraient être présents dans chaque version. Ce choix permet en principe de fournir une base d'analyse assez succincte pour pouvoir commenter librement chaque aspect et chaque version, mais en revanche, il limite quelque peu l'investigation dans le détail et impose aux auteurs de s'en tenir à un certain niveau de généralité. Il manque en particulier à cette synthèse nombre de mises en place rythmiques et d'indications de changements de traitement du rythme qui figurent dans le *songbook* presque officiel³⁵, paru presque simultanément au livre de Levallet et Martin (qui n'ont vraisemblablement pas pu en avoir connaissance au moment de la rédaction de leur analyse). Cette partition sur deux portées comporte de fait beaucoup plus d'informations que celle de Levallet et Martin, et l'on trouve plusieurs différences d'interprétation des harmonies entre les deux partitions. On ne peut donc parler de transcription quand il s'agit comme ici d'une partition synthétique³⁶.

L'analyse du niveau neutre commence par un examen de la forme et de la structure, la première englobant la dernière, qui elle-même englobera les "figures". Dans le chapitre précédent, les auteurs avaient indiqué cet emboîtement sans réellement définir chaque niveau :

"D'abord, il faut appréhender l'œuvre comme un tout pour établir quelles relations existent entre les éléments qui la composent. Dans l'analyse symbolique, on s'efforcera donc de distinguer la forme d'ensemble, les structures qui la trament et les figures qui y ont été placées, puis de recomposer le tout dans l'interaction des niveaux en cherchant à y déceler la combinaison des sens, le complexe de signification."³⁷

La forme est toujours un concept d'une portée plus générale que celui de structure, qui est plus purement descriptif. Le repérage de la structure n'est pas pour autant une opération mécanique neutre :

³⁵ Charles Mingus – *More Than a Fake Book*, *op. cit.*

³⁶ Cf. volume II les partitions de Levallet-Martin et du *songbook*.

³⁷ Levallet et Martin, *op. cit.*, p. 78.

"Il ne fait aucun doute que structurer pour l'analyse revient à faire des choix, à sélectionner des variables, comportant une part d'arbitraire ; décrire est déjà commencer à interpréter. On peut toutefois essayer d'établir quelques bases susceptibles de guider la procédure de découpage. La musique étant écoulement dans le temps, l'utilisation des principes d'identité et de différence (entendus avec une certaine souplesse permettant de passer, le cas échéant, de l'équivalence à la ressemblance) dégage des critères de répétition et de transformation applicables aux différents éléments composant le flux musical ; mélodie, harmonie, métrique, rythmique, timbre."³⁸

Concrètement, le paragraphe consacré à la forme de *Fables of Faubus* procède à un premier examen de la structure pour chercher à y trouver les éléments de sens les plus généraux, et des caractéristiques d'ensemble de la pièce. On est ici en présence d'un pur modèle AABA, mais dans une variante AA'BA³⁹, remarquable par trois caractéristiques que signalent les auteurs : la longueur (soixante-dix-neuf mesures au lieu des trente-deux usuelles), l'asymétrie (sections de dix-neuf, dix-huit et seize mesures), et le contraste (ruptures dans les contours mélodiques et les rythmes). Si l'on s'arrête à la première constatation d'une forme AABA sans considérer ces caractéristiques, on risque de manquer l'essentiel : les caractéristiques, particulièrement l'asymétrie, rendent la forme méconnaissable :

"Le découpage classique, en grandes parties, fait en effet apparaître une irrégularité provoquant un déséquilibre dont on peut penser qu'il surdétermine l'ensemble de la forme."⁴⁰

Mais, inversement, l'identification de la variante ne doit pas aboutir à ne pas voir le modèle général. C'est pourtant curieusement ce qui se produit : Levallet et Martin semblent manquer cet aspect en allant directement à la première sous-structure : le A se décompose en un a1 de huit mesures, et un a2 de onze mesures la première fois et de dix lors de la reprise et de la réexposition après le B. Les deuxième et troisième A doivent donc être notés A' puisque leur a2 est un a2' comportant une mesure de moins. Il n'en reste pas moins que ce ne sont que des variantes et non des unités structurales distinctes. C'est pourtant ce que paraissent considérer les auteurs, qui font de cette sous-structure une structure principale, et en déduisent donc qu'on est en présence d'une forme originale, qu'ils présentent d'une manière différente et nomment A-B1-A-B2-C-A-B2⁴¹, distincte de celles des *songs*. Or, comment peut-on caractériser, de façon générale, la forme par rapport à la structure ? C'est d'une part le niveau

³⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.

³⁹ On peut d'ailleurs noter qu'on est dans un processus inverse de celui qui est décrit plus haut. Au lieu d'une forme complexe incluant une ou plusieurs occurrences de formes simples, c'est ici une forme simple qui se trouve métamorphosée en quelque sorte de l'intérieur.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹ Le A de Levallet et Martin est ce que nous appelons a1. Leur B1 et leur B2 sont nos a2 et a2'. Leur C est notre B. Leur niveau de structure le plus élevé est donc A-B1-A-B2-C-A-B2, que nous interprétons (A-B1)-(A-B2)-C-(A-B2). Si l'on admet que B1 et B2 sont deux variantes de la même unité structurale, alors (A-B1) = (A-B2). Si l'on nomme cette unité X, on obtient X-X-C-X, qui est bien une variante du modèle AABA. Ce pourquoi nous considérons que le niveau de structure le plus élevé de Levallet et Martin (A-B1-A-B2-C-A-B2), est en fait un deuxième niveau de structure, le plus élevé étant pour nous sur le modèle AABA.

le plus élevé de la structure, et de l'autre une référence par rapport à des modèles existant en dehors de l'œuvre considérée. Dans le cas présent, les deux angles d'approche sont probants : le niveau le plus élevé de la structure repose bien sur le modèle AABA, le fait qu'il apparaisse dans une variante AA'BA' n'y changeant rien. *Fables of Faubus* est loin d'être la seule composition à utiliser ce modèle AABA, puisque au contraire c'est le plus employé, ce pourquoi précisément il accède au statut de forme. Il est étonnant de constater que les auteurs manquent cet élément, alors que précisément ils revendiquent une approche dynamique, tenant compte de tous les aspects, et appelant à appréhender l'œuvre dans sa relation avec le contexte⁴² (on pourra consulter en annexe 3 une discussion critique détaillée de ce découpage et une proposition de présentation paradigmatique alternative)⁴³.

Levallet et Martin retiennent finalement un découpage en quatorze "séquences" qui leur sert de base pour poursuivre l'analyse par un examen de l'harmonie et du rythme aboutissant à une démarche comparative très intéressante. Ils déterminent des niveaux d'intensité dans trois domaines, structure, rythme et harmonie, pour montrer, à travers des "courbes d'intensité" qu'un mouvement général, défini sur la base d'un critère de tension, est similaire d'un domaine à l'autre.

Ce premier résultat de l'analyse de l'œuvre montre comment les auteurs passent une première fois, pour reprendre la distinction de Molino - du geste de division à celui de synthèse pour faire apparaître une propriété cachée de la composition analysée. Mais Levallet et Martin ne s'arrêtent pas là, et font de ce résultat une plate-forme pour passer au deuxième stade de l'analyse, celui de l'analyse comparative des versions enregistrées, en commençant par l'examen des solos. L'hypothèse de départ est très intéressante en ce qu'elle pose une question fondamentale du jazz : de quelle façon un chef d'orchestre imprime-t-il son autorité sur une création d'ensemble ? On touche ici à l'un des grands mystères de la mythologie jazzistique : l'art du chef d'orchestre, la façon de s'incarner dans d'autres musiciens. Charles Mingus fut l'un des plus grands dans cet art subtil, tel que l'indiquent Levallet et Martin :

"[...] son autorité sur les musiciens, son sens de l'architecture sonore, son souci de l'arrangement, corroborés, en ce qui concerne les versions considérées, par un certain nombre d'événements récurrents, permettent de voir dans les interventions solistes qui magnifient les *Fables* une expression de la créativité mingusienne, même si la personnalité des instrumentistes ne doit pas pour autant être sous-estimée ; ici cependant elle s'exprime dans le langage propre du chef d'orchestre, elle est en fait mise en valeur par ce langage."⁴⁴

Les auteurs se livrent alors à un examen détaillé des solos improvisés de cinq versions de *Fables of Faubus*⁴⁵ enregistrées dans des concerts d'une tournée européenne de l'orchestre

⁴² Cf. *Ibid.*, pp. 79-80.

⁴³ On trouvera en annexe 3 une discussion sur le découpage et une analyse paradigmatique de *Fables of Faubus*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁵ *Fables of Faubus* (Charles Mingus), version Charles Mingus, *Ulysse-Aroc*, 10 avril 1964.
Fables of Faubus (Charles Mingus), version Charles Mingus, *Esoldun INA*, 18 avril 1964.

de Charles Mingus avec Eric Dolphy en 1964, pour parvenir à une première conclusion illustrée par une série de graphiques.

"L'organisation interne des différents solos est manifestement basée sur une structure commune ; ce que l'on peut considérer comme son type, son patron, apparaît le plus souvent : il comporte un début suivant fidèlement les fondements de la composition jusqu'à la séquence 10, puis une fenêtre ouverte à la place de la séquence 11, et un retour à la littéralité des *Fables* à la séquence 12."⁴⁶

L'usage de la pratique commune du jazz est d'improviser sur la structure harmonique de la composition. Cette structure est ici, comme on l'a vu, plus complexe que la moyenne, mais de plus, une section de la composition (la séquence 11), que les auteurs appellent une "fenêtre", correspond dans les solos improvisés à un moment où les solistes et la section rythmique peuvent s'affranchir de la structure qui devient de ce fait ouverte, la convention étant de reprendre le cours normal de la structure sur la séquence 12. Le moment de cette reprise est déterminé par l'interaction entre les musiciens improvisant. Le graphique tiré de cette comparaison évoque cette "ouverture" de la structure entre les séquences 10 et 12, où la ligne exprime les variations de rythme et d'intensité (la ligne en pointillé indiquant une séquence hors tempo). La comparaison entre les différents solos des différents enregistrements, si l'on retient un critère d'ondulation des tensions et détentes, fait ressortir une structure-type et trois variantes.

Levallet et Martin synthétisent ensuite le modelé général du développement de ces solos improvisés au cours de la partie ouverte de la structure, et superposent dans un dernier graphique la courbe ainsi obtenue à la "courbe d'intensité" de la composition "avant qu'elle soit jouée". Pour constater que toutes les deux ont un dessin comparable, ce qui constitue un résultat synthétique absolument remarquable, notamment parce qu'il met en évidence une relation homologique entre la forme de la composition avant qu'elle soit jouée et celle de la composition après qu'elle est jouée, un des enjeux spécifiques du jazz. Remarquable aussi parce qu'on y trouve cette cohérence évoquée plus haut entre les moyens analytiques mis en œuvre et le résultat. Et enfin, très simplement, parce que ce résultat est intéressant et impossible à repérer sans une analyse détaillée.

15.3.3. Conclusions

Les conclusions vont alors être tirées en deux temps, conformément à ce qui avait été annoncé en préambule. Tout d'abord, les auteurs se servent de cette analyse pour replacer l'œuvre dans le contexte historique et musicologique du jazz de l'époque, et aussi dans l'œuvre de Charles Mingus. Mais ce niveau de conclusions est pour Levallet et Martin surdéterminé par un niveau supérieur, celui de la relation de l'œuvre à la société américaine dans laquelle

Fables of Faubus (Charles Mingus), version Charles Mingus, *America*, 19 avril 1964.

Fables of Faubus (Charles Mingus), version Charles Mingus, *Enja*, 26 avril 1964.

Fables of Faubus (Charles Mingus), version Charles Mingus, *Unique Jazz*, 28 avril 1964.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

Mingus évoluait au moment de la création de son œuvre, et plus particulièrement des conflits raciaux qui agitaient cette société.

"Charles Mingus est de son temps, le temps long toujours recommencé d'une Afro-Amérique qui balance perpétuellement entre le désir d'intégration formulé dans l'idiome des Pères Fondateurs et la révolte contre l'ordre qui se montre incapable de réaliser totalement le Rêve Américain, qui s'y refuse. Les événements, les mouvements fabriquant ce temps, construisant son déroulement, forment la matière première des processus de symbolisation qui, dans l'alchimie intime de la création esthétique individuelle, donnent sens à la musique, bien au-delà des maigres mots dont elle est accompagnée."⁴⁷

Les auteurs s'emploient donc dans une dernière partie à démontrer que ces processus de symbolisation trouvent leur origine dans des faits de société, ou en tout cas, dans la réaction d'un individu à ces faits. On s'approche là de la thèse ultime, de la finalité de l'analyse, cette indexation du fait musical qui serait subordonné au sociologique. Cette thèse peut devenir contestable si on en fait une généralité (un artiste ne ferait jamais que "traduire" esthétiquement une réalité sociale), et surtout si l'on réduit l'expression artistique à cette dimension. Comme toujours, Levallet et Martin se montrent très conscients des dérives potentielles de leur démarche, et ne manquent jamais de le rappeler :

"Il s'agit là d'une entreprise à la fois ambitieuse et limitée : ambitieuse, car elle prétend pouvoir interpréter (sans exclusive, rappelons-le) ce que transmet la musique du monde dans lequel elle est produite, non par suite d'un acte délibéré et conscient du créateur, de sa sensibilité aux événements qui se déroulent autour de lui, de sa capacité à transmuier ce qui l'affecte dans l'esthétique - par conséquent à faire que ce qui le touche puisse en toucher d'autres ; limitée, car nous envisageons ici uniquement la production du sens, après avoir décrit l'organisation de l'œuvre supposée le porter ; en d'autres termes, dans la terminologie de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, après avoir considéré le "niveau neutre", nous nous bornons à la "poïétique" sans nous risquer à analyser vraiment l'"esthétique".⁴⁸

De même qu'une homologie structurelle a été établie entre le déroulement de la composition avant et après qu'elle a été jouée, les auteurs examinent la possibilité d'une homologie de niveau supérieur entre les mouvements animant l'œuvre d'une part et la société américaine de l'autre, mouvements examinés sous l'angle du couple tension-détente. Ils envisagent pour cela plusieurs hypothèses. La première consisterait à chercher un parallèle entre l'œuvre musicale et la période de l'histoire afro-américaine contemporaine de la conception et la réalisation de l'œuvre :

"Il serait extrêmement tentant de construire une courbe parallèle des événements dont traitent les *Fables* en fonction d'un découpage séquentiel qui n'est pas sans pertinence. On pourrait ainsi concevoir une phase de tension allant de la Seconde Guerre mondiale à la

⁴⁷ *Ibid.* p. 161.

⁴⁸ *Ibid.* p. 162.

période 1954-1957 [...], suivie d'une retombée relançant plus fort les luttes jusqu'au point culminant que représente la marche sur Washington de 1963, moment magnifique de mobilisation mais aussi lourd de désenchantements, débouchant donc sur une relance des combats dont on ne peut prévoir l'issue. Une telle similitude serait, certes, satisfaisante ; elle ne pourrait, toutefois, n'être offerte qu'au risque de l'anachronisme [...] et tomberait donc dans une mythification prophétique de la musique que nous refusons."⁴⁹

L'hypothèse est donc repoussée (comme à regret semble-t-il), mais c'est pour en projeter une autre à un niveau encore supérieur, en une sorte de surenchère méthodologique :

"En revanche, en suivant de plus près les leçons de Michel Serres et Georges Dumézil, à qui est empruntée cette méthode d'analyse par découverte des homologies structurelles, il est possible de transposer le parallélisme en recherchant non plus les similitudes avec les événements construisant le court terme, l'histoire immédiate, mais avec les phénomènes structurant des tendances longues de l'histoire afro-américaine et les mythes, les idéologies qui les innervent. Le mouvement ondulatoire d'amplitude croissante qui anime les *Fables* d'une énergie puisée à la contradiction et à l'ambivalence peut prendre tout son sens si on l'interprète comme la traduction esthétique d'un sentiment mis en forme par l'histoire d'une communauté poussée dans la lutte par les ambitions d'auto-affirmation noire et d'intégration dans la société blanche, de modification des rapports de force et d'incarnation des véritables idéaux américains abandonnés par les héritiers de leurs initiateurs. Cette histoire, elle est faite, en effet, de vagues successives de combats toujours plus durs, de victoires partielles conquises au prix de la violence et de la mort, qui n'apportent jamais pleinement satisfaction et n'ouvrent, donc, d'autres perspectives que la continuation et l'amplification des luttes. Que ce mouvement se soit reproduit avec une visibilité particulière entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et 1964 n'a rien pour surprendre mais, saisi alors par un homme particulièrement sensible à la question raciale - parce que intimement travaillé par ses représentations - il résume un phénomène beaucoup plus vaste qui place la communauté d'appartenance de Charles Mingus devant l'échéance de son émancipation poursuivie ou de sa mort par décimation de ses membres les plus actifs, perspective que Charles Mingus, en fonction de son itinéraire personnel, envisage avec anxiété."⁵⁰

Suivent des considérations sur le destin de la population afro-américaine dont on ne reprendra pas le détail. Force, en tout cas, est de constater que, non seulement, on se retrouve bien au-delà d'un cadre strictement musicologique, mais encore que le niveau de généralité est aux antipodes des premières phases, très minutieuses et microscopiques, de l'examen de l'œuvre. Et le cheminement entre ces deux pôles est, non seulement cohérent, mais également observé et justifié en permanence, comme "de l'extérieur" par les auteurs, dans une sorte d'auto-examen permanent. Quelle que soit au fond, l'opinion qu'on peut avoir des conclusions et de leur niveau de généralité, de l'importance qu'il convient de donner, à toutes les phases

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 179-180.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 180-181.

de l'analyse de tout ce qui ressortit au contexte, on retiendra pour notre étude une démarche musicologique d'un haut niveau d'exigence, qui tient compte en les explicitant des spécificités du jazz. Pour reprendre la terminologie de Molino et Nattiez, on peut regretter que l'esthétique ne fasse pas l'objet d'une véritable analyse ; on peut contester les interprétations portant sur le poïétique ; mais l'analyse du niveau neutre est d'une grande richesse, pleine d'enseignements, et en définitive nous ouvre bien à une nouvelle écoute de l'œuvre.

15.4. Miles Davis – Todd Coolman⁵¹

15.4.1. Présentation

Cette analyse est intéressante de plusieurs points de vue. Tout d'abord elle est très systématique et documentée. L'auteur a procédé à des transcriptions intégrales de trois œuvres très complexes. Pour cet énorme travail, il a constitué une équipe et demandé la transcription de chacune des cinq parties instrumentales (trompette, saxophone ténor, piano, contrebasse, batterie) des trois œuvres à des musiciens jouant de l'instrument concerné. Ce travail affleure dans des transcriptions d'une précision irréprochable.

La démarche utilisée pour la sélection des œuvres est aussi très originale et intéressante. L'intention était de décrire le style et le fonctionnement d'un orchestre, en l'occurrence le quintette que Miles Davis a dirigé entre 1965 et 1968. Comme il n'était pas question de prendre en compte toute la musique enregistrée par ce groupe, soit trente-neuf compositions répertoriées, Todd Coolman a choisi de se pencher sur trois d'entre elles, qui se devaient d'être les plus représentatives possibles. Comment donc évaluer cette représentativité ? La première étape a consisté à regarder quels étaient les compositeurs. Constatant que Miles Davis et Wayne Shorter avaient à eux seuls composé plus des trois quarts du corpus, il a d'abord restreint celui-ci aux trente compositions issues de la plume de ces deux musiciens. Il a ensuite établi des critères qualitatifs : mètre, tempo, style rythmique, nombre de mesures, forme, caractère harmonique tonal ou modal, durée et ordre des solos improvisés. Pour chacun de ces critères, l'auteur a établi une statistique par compositeur, puis extrait une prédominance par compositeur. Le résultat se présente ainsi pour les compositions de Miles Davis :

Mètre	4/4
Tempo	noire = 200
Style rythmique	swing
Nombre de mesures	indéfini
Forme	originale
Tonalité / modalité	essentiellement modal
Durée	moins de 11'00
Ordre des solos	trompette, saxophone, autres

⁵¹ Coolman, Todd, *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s : Synthesis of Improvisational and Compositional Elements*, op. cit.

Pour chacune des douze compositions du trompettiste, Todd Coolman a dénombré le nombre de traits prédominants. Dans une seule d'entre elles, *Agitation*⁵², tous les traits sont présents, c'est donc celle-ci qu'il a choisie pour l'étude. La même opération sur la partie du corpus composée par Wayne Shorter a isolé *Masqualero*⁵³, la seule de ses compositions comportant sept traits dominants sur huit. Ce sera donc une autre œuvre analysée. À l'origine, l'auteur voulait se concentrer sur les enregistrements en studio. Après des discussions avec les musiciens du quintette, il a finalement décidé d'ajouter une composition jouée en public, en l'occurrence *Stella by Starlight*, le standard enregistré en public au Plugged Nickel de Chicago le 20 décembre 1965^{54CD}. En effet, le style du groupe était assez différent dans ses prestations publiques, et Todd Coolman a estimé que cette facette de l'orchestre devait être prise en compte pour l'étude de ses caractéristiques.

Enfin, les études détaillées étant de façon générale peu nombreuses, celles s'intéressant à la période-charnière des années 1960 sont précieuses, particulièrement quand, comme c'est le cas ici, elles se penchent sur des œuvres dont la structure est ouverte et qui posent donc de nombreux problèmes d'interprétation. De plus, l'auteur a pris le soin de s'entretenir avec chacun des protagonistes de l'histoire (sauf Miles Davis, déjà disparu au moment de ce travail). C'est donc une étude de très grand intérêt portant sur trois enregistrements d'un des orchestres les plus importants de l'histoire du jazz.

On n'entrera pas ici dans le commentaire détaillé, mais notre étude de trois versions de *Stella by Starlight* par Miles Davis (dont celle qu'analyse Todd Coolman) reprend certains de ses éléments.

15.4.2. Démarche

Une analyse descriptive prenant en compte tous les paramètres est rendue nécessaire par l'objectif avoué visant à décrire des caractéristiques de style. Mais Todd Coolman consacre autant de pages à la façon dont les musiciens réagissent les uns par rapport aux autres dans le fonctionnement de cet orchestre. Il s'agit donc également d'une analyse interactionnelle détaillée.

Pour chacun des trois morceaux, après une rapide identification, l'analyse présente un tableau du déroulement de l'œuvre divisé en sections correspondant approximativement à notre niveau 2. À un niveau inférieur sont proposées une ou deux sous-sections par section, divisées sur des critères variables. L'auteur procède alors à une première description chronologique dans laquelle il fait des propositions de structure, qui posent de nombreux problèmes, précisément parce que le fonctionnement ouvert laisse rend plausibles de nombreuses hypothèses. Todd Coolman revient ensuite en détail tout d'abord sur le thème puis sur chacun des solos en abordant tous les paramètres, harmonie, mélodie, rythme,

⁵² *Agitation* (Miles Davis), version Miles Davis, *Columbia*, 20 janvier 1965.

⁵³ *Masqualero* (Wayne Shorter), version Miles Davis, *Columbia*, 17 mai 1967.

⁵⁴ *Stella by Starlight* (Washington/Young), version Miles Davis, *Columbia*, 22 décembre 1965.

^{CD} CD 5-8.

structure, et dans une moindre mesure le son. Enfin il procède à un examen détaillé de l'interaction entre les musiciens.

15.4.3. Conclusions

Après avoir procédé de la même façon pour chacune des trois pièces, Coolman consacre un ultime chapitre aux conclusions.

"L'analyse de *Agitation* a éclairé le sens intuitif de la construction et de la forme de chaque soliste. L'analyse a révélé des similarités frappantes dans la construction et la forme de chaque solo improvisé. Tous contiennent une force montant graduellement, grâce à une manipulation experte de la tension et de la détente tenant compte de l'interaction avec la section rythmique. Toutefois, dans le cadre de ces similarités, les techniques improvisationnelles impliquant le rythme, la modalité et le phrasé se sont révélées très particulières à chaque solo.

Masqualero a encore révélé une autre facette de la capacité de cet ensemble à faire de la musique. C'est l'adaptabilité de chaque musicien permettant que la performance dilate ou contracte en permanence la forme de la composition originale. Des signaux motiviques variés sont utilisés par chaque membre de l'orchestre à divers moments pour délimiter les altérations de la forme. La réponse est si immédiate que l'auditeur ne peut déceler le subtil changement qui a eu lieu. De la sorte, le groupe a découvert une méthode de jeu autorisant la liberté, mais dans le même temps fondée sur des éléments structuraux en nombre suffisant pour créer un sens de l'équilibre.

Dans l'analyse de *Stella by Starlight*, j'ai découvert qu'à travers une attention méticuleuse à la texture, au rythme, à l'harmonie, et une interactivité très développée (appel et réponse) de la part de chaque musicien, les moments musicaux successifs s'assemblent pour former un sens global et créent une pièce musicale sophistiquée possédant une grande unité formelle.

Il est devenu évident que ce groupe possédait des attributs musicaux supérieurs qui ont contribué à une musique poussant le langage du bebop à une extrémité. Il a créé un lien, peut-être un lien manquant jusqu'alors entre le jazz du passé et le présent."⁵⁵

Ces conclusions procèdent donc en deux temps. Chaque œuvre en appelle une plus spécifique la concernant. Une sorte de synthèse est faite ensuite pour déboucher sur une conclusion plus générale, d'ordre historique et stylistique : ce quintette de Miles Davis constitue un passage entre deux périodes du jazz.

⁵⁵ Coolman, Todd, *op. cit.*, pp. 156-157.

Cette dernière considération est de plus en plus admise parmi les observateurs. Les trois conclusions particulières sont elles aussi ressenties plus ou moins confusément par de nombreux auditeurs de cette musique, en particulier les musiciens. Il nous semble que toutes peuvent être tirées par un auditeur attentif de cette musique qui n'aurait pas procédé à une analyse détaillée. Mais c'est tout le mérite de cette étude d'être allé au-delà de ces intuitions, profondément au cœur de la musique, non forcément pour y trouver de nouvelles choses tout à fait inédites, mais pour démonter comme un horloger des mécanismes extrêmement complexes. Les intuitions que tout un chacun peut ressentir sont de la sorte, sinon prouvées, du moins refondées sur de réels arguments musicologiques. C'est ainsi sans doute que doit progresser la musicologie du jazz.