

Laurent Cugny

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

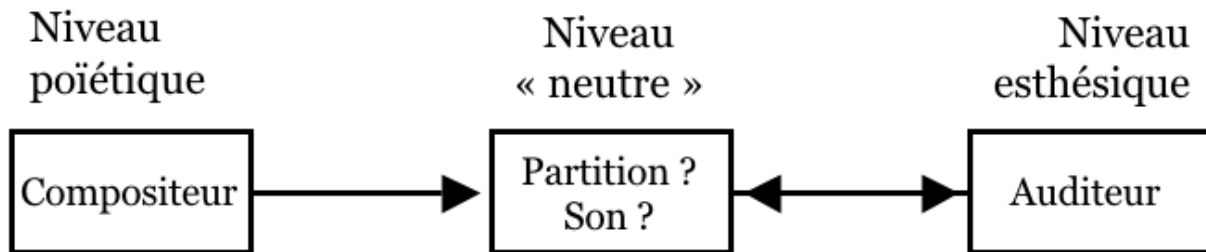
Quelques considérations sur les régimes **de l'œuvre musicale**

C.N.S.M.D.P., 13 avril 2010

La question de l'identité de l'œuvre musicale est débattue depuis toujours, en tout cas au moins depuis le moment où l'on a considéré que les produits de la musique sont ou peuvent être des œuvres d'art. Lors de la séance du 13 mars 2010 du présent séminaire, Nicolas Meeùs a centré son intervention sur « la problématique de l'identité de l'œuvre musicale ». Il a résumé différentes conceptions que l'on se fait aujourd'hui de cette identité en distinguant notamment « approche sémiotique » et « approche ontologique ». Je me propose ici de prolonger ces réflexions en y ajoutant la notion de « régime de l'œuvre », telle qu'elle permet de préciser certaines positions sur l'œuvre elle-même.

1. Régime

Au chapitre « approche sémiologique », Nicolas Meeùs rappelle trois visions de l'œuvre, figurées par des schémas. La première est celle, désormais bien connue, dite de la « tripartition », d'abord proposée par Jean Molino, puis complétée par Jean-Jacques Nattiez :



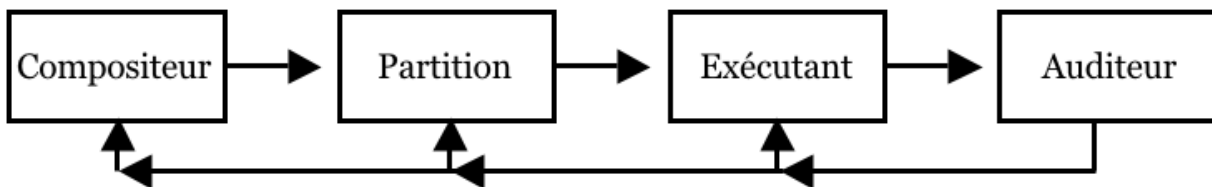
Ce dispositif fait intervenir deux acteurs le compositeur et l'auditeur, et un objet, que N. Meeùs présente d'emblée comme problématique puisqu'on ne sait s'il consiste en la partition ou en le son de l'œuvre exécutée. Il est certain en tout cas qu'il institue un déroulement qui va du compositeur vers l'objet (partition ou son), pour s'achever avec l'auditeur. L'apport principal de cette vision est d'articuler des perceptions distinctes de l'œuvre : cette dernière, observée du point de vue du compositeur (et de la production), est désignée comme « niveau poïétique », du point de vue de l'auditeur (et de la réception), « niveau esthétique ». Enfin est posé un « niveau neutre » (ou « niveau immanent ») qui entend envisager l'œuvre « en soi », indépendamment de la façon dont elle est produite et reçue. Un autre apport de ce schéma est de proposer une flèche à double sens entre l'œuvre et l'auditeur. Ce qui suppose que ce dernier ne se contente pas d'un rôle passif de récepteur, mais « construit » l'œuvre par une perception active, mettant en œuvre

de nombreux processus, culturels ou cognitifs notamment. Ces divers apports en font une description plus complète que le schéma traditionnel de la communication raisonnant en terme de « message », délivré par un émetteur et enregistré par un récepteur.

N. Meeùs rappelle ensuite le schéma dit « CPEA », proposé par Rémy Stricker et son équipe

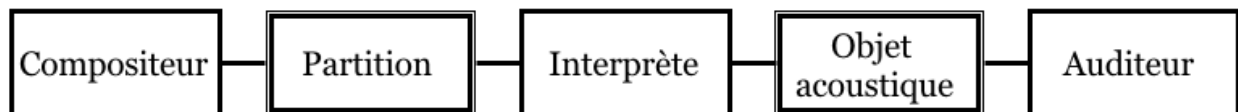
:

Schéma CPEA de Rémy Stricker et son équipe



On voit qu'il ajoute un acteur, l'exécutant, qui vient s'interposer entre la partition (posée désormais comme support de l'œuvre) et l'auditeur. Par ailleurs si les flèches unissant tous les termes vont bien de gauche à droite, on voit qu'une grande flèche de sens inverse postule une rétroaction de l'auditeur, non seulement sur la partition, mais aussi sur l'exécutant et le compositeur.

Enfin, N. Meeùs nous propose son propre schéma (qu'il intitule « schéma de la “communication” ») :



Cette fois, l'objet est scindé en deux, la partition d'un côté, l'objet acoustique en résultant, de l'autre. L'exécutant est rebaptisé « interprète ». Nous disposons désormais d'un schéma à cinq termes, alternant des acteurs et des objets, partant du compositeur produisant une partition, laquelle est exécutée par un interprète, produisant alors un nouvel objet – acoustique cette fois –, lequel est perçu par l'auditeur. Notons tout d'abord que les acteurs sont distingués des objets par un artifice graphique. Ensuite, la question d'une éventuelle « rétroaction » (notamment de l'auditeur sur le reste de la chaîne) n'est pas prise en compte par ce schéma, puisqu'il n'y a plus de flèches mais seulement des traits d'union non directionnels. L'une des questions mise en évidence par ce schéma est de savoir si l'œuvre existe déjà entièrement à la suite du deuxième

terme (la partition), ou si elle doit attendre le cinquième pour être tout à fait réalisée (un auditeur entendant une œuvre effectivement interprétée). Cette question, parfois désignée par l'expression « réalisation de la sémiologie », est largement débattue dans la littérature musicologique (cf. notamment Ingarden 1989, Chailley 1985, Nattiez 1987, Meeùs 1991).

Le propos n'étant pas d'entrer dans le vif de cette discussion, j'abandonnerai là le chemin esquissé par Nicolas Meeùs pour proposer une sorte de détour qui devrait permettre, par ricochet, sinon de repenser, mais d'envisager cette question de l'identité avec des outils additionnels. Il s'agit de savoir s'il existe différents « régimes » de l'œuvre musicale, lesquels pourraient aider à préciser son identité. Je précise d'emblée que je me suis posé cette question à propos d'un objet bien précis que j'ai étudié dans un livre récent : l'œuvre de jazz (Cugny 2009). En cherchant à comprendre quelle était l'identité de cette œuvre musicale particulière, j'ai été amené à me pencher sur cette question attachée, celle des régimes.

Avant d'entrer dans le cœur de ce sujet, je voudrais encore apporter quelques précisions de vocabulaire. Cette notion de régime est empruntée à Gérard Genette, qui l'emploie abondamment dans son questionnement plus général sur l'œuvre d'art (Genette 1994). Elle est à mon sens extrêmement utile, notamment pour la distinguer de celle de « tradition », plus volontiers utilisée dans la littérature musicologique. On évoque par exemple très souvent la « tradition orale ». Je limiterai le propos ici en lui préférant le « régime oral ». Celui-ci serait en quelque sorte un sous-ensemble de la précédente : la « tradition » s'occupe de productions musicales – en principe de régime oral – en les envisageant dans un contexte et son historicité, alors que le régime précisément, laisse de côté ces aspects pour éviter d'avoir à aborder de front plusieurs aspects, tous complexes. De plus, cette solution laisse ouverte la possibilité, qui nous intéresse, d'envisager une communication des régimes entre eux, et par conséquent des traditions entre elles, c'est-à-dire de pouvoir les comparer, ce que nous verrons plus loin.

Je repartirai donc du schéma de Nicolas Meeùs en postulant qu'il décrit en réalité, non pas l'œuvre musicale dans sa généralité, c'est-à-dire dans toutes ses manifestations possibles et réelles, mais plutôt comme s'appliquant à un régime particulier de cette œuvre, qu'on appellera « régime d'écriture ». Dans la mesure où la littérature musicologique a eu et a tendance à opposer à « tradition savante » (le plus souvent, implicitement, assimilée à une tradition d'écriture) à

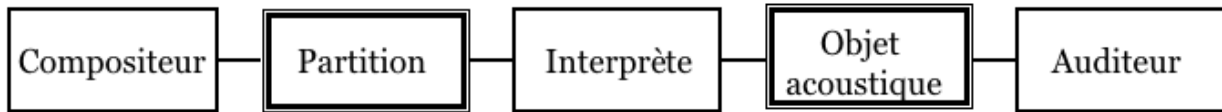
« tradition orale », je me poserai la question de savoir en quoi ce schéma doit être modifié pour s'appliquer à une œuvre musicale relevant d'un « régime d'oralité ».

Quelles musiques, *a priori* et avant de statuer définitivement sur l'effectivité d'une telle association, pourraient relever de ce régime ? La question est posée à titre heuristique car il me semble qu'il est impossible de raisonner abstraitement, sur des éléments et fonctionnements musicaux pris pour eux-mêmes, sans référence à des contenus musicaux concrets, c'est-à-dire à des musiques réelles. En d'autres termes, quelles musiques associe-t-on, plus ou moins clairement, à une tradition orale ? On pense à deux grandes catégories : les musiques du passé et les musiques « d'ailleurs ». Les premières concerneraient des musiques pratiquées en Europe avant que l'écriture, en quelque sorte, ait emporté la partie, c'est-à-dire que le régime d'écriture soit devenu dominant voire hégémonique, situation habituellement désignée par le vocable de « tradition savante occidentale ». La seconde catégorie a été mise à jour par l'ethnomusicologie : il s'agit de l'immense corpus des musiques pratiquées hier ou aujourd'hui à travers le monde, s'appuyant sur des préceptes et des pratiques différents de ceux qui sont usités dans la tradition savante occidentale, y compris d'ailleurs certaines musiques produites et jouées dans ce même Occident. Pour plus de sécurité, on aura en tête plus volontiers cette deuxième catégorie, car elle évite d'avoir à se confronter à la question de la connaissance que l'on peut avoir de musiques d'un passé généralement éloigné. Pour réfléchir à ce régime d'oralité, on aura donc plutôt à l'esprit l'ensemble des musiques étudiées par l'ethnomusicologie.

Un autre préalable important doit être évoqué avant de débiter cette réflexion. Dans ces musiques précisément, la notion d'œuvre est fréquemment problématique. En effet, la musique est souvent associée à des activités sociales, rituelles, de travail, de loisir... La question de savoir s'il s'agit de musique d'art se pose donc, et par conséquent celle de l'existence même d'œuvres dans ce contexte également.

En ayant donc conscience de ces écueils, on les laissera toutefois provisoirement de côté pour tenter de décrire un régime d'oralité. Pour ce faire, on partira du schéma de N. Meeùs en l'associant au régime d'écriture et en s'interrogeant sur chacun de ses termes. On les examinera tour à tour en les modifiant quand le besoin s'en fera sentir, pour élaborer ainsi un nouveau schéma.

Régime d'écriture

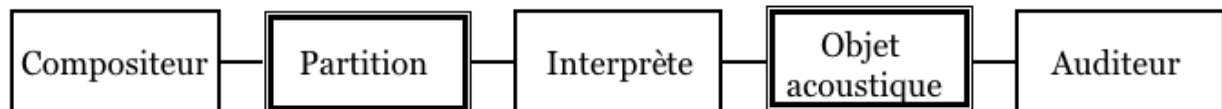


Régime d'oralité

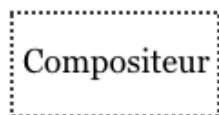
1.1 Compositeur

Qu'en est-il du compositeur dans un régime d'oralité ? Il est souvent considéré comme absent. On définit même parfois ce régime par cette absence, la musique n'ayant pas d'auteur identifié ni unique, mais nous parvenant par une transmission continue impliquant une action collective de tous les transmetteurs sur le résultat musical. Cette position n'est toutefois pas la seule. On peut admettre la possibilité d'une musique de tradition orale avec un ou des compositeurs réels, connus ou inconnus. Quoi qu'on en décide, il importe ici de noter que le compositeur n'est nullement un acteur indispensable et qu'en outre, il y a toutes les chances pour que son rôle soit relativisé et ne soit plus, tel qu'il l'est *a priori* dans le régime d'écriture, considéré comme l'auteur unique de l'œuvre, aux sens esthétique et artistique.

Régime d'écriture



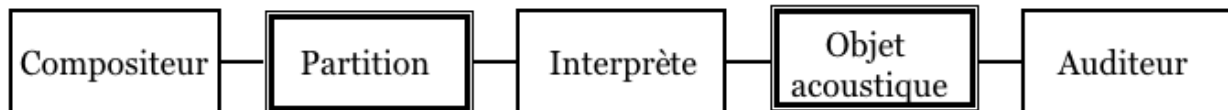
Régime d'oralité



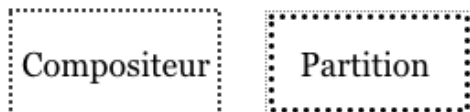
1.2 Partition

Existe-t-il une partition dans le régime d'oralité ? Bien évidemment, on est tenté de répondre par la négative. Pourtant là encore, rien n'oblige à adopter ce postulat. On peut se calquer sur la position précédente : selon toute probabilité elle n'existe pas, mais, existerait-elle, son rôle sera, au minimum, moindre, et très probablement différent.

Régime d'écriture



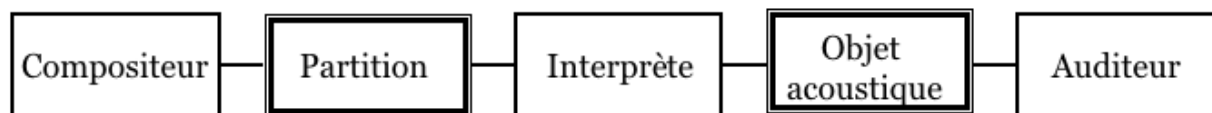
Régime d'oralité



1.3 Interprète

Ce qu'on appelle encore « l'interprète » va bien sûr prendre un rôle central dans le nouveau régime. Et si l'on admet, d'une part que le compositeur est soit absent, soit dans un rôle différent, et de l'autre que la partition peut être elle aussi absente, il devient incongru de parler d'interprète et d'interprétation. On lui préférera donc celui de « performeur », francisation largement acceptée du terme anglais *performer*, qui désigne l'acteur d'une musique en train de se faire (*performance*), quelle qu'en soit la nature. Il évite aussi l'ambiguïté du terme français qui peut désigner aussi l'auteur d'une performance au sens d'une action exceptionnelle, quantitativement ou qualitativement. C'est bien sûr avec cette restriction qu'on l'emploiera ici : le performeur est l'acteur d'une action musicale quelconque en train de se faire, la performance.

Régime d'écriture

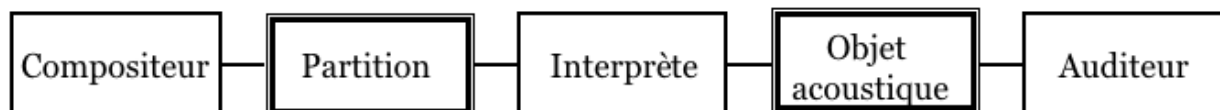


Régime d'oralité

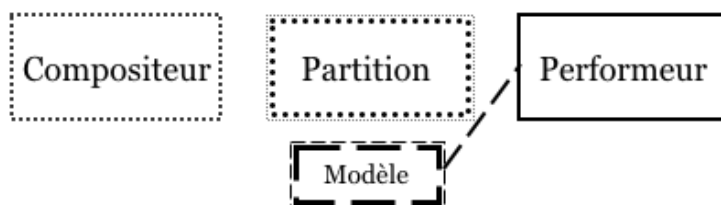


On notera qu'on a effacé les liens unissant ces trois premiers éléments de la nouvelle chaîne, on a dit pourquoi. Mais le fait de rendre l'existence du compositeur et de la partition non nécessaire n'implique pas que le performeur n'a aucun objet de référence à partir de quoi construire la performance. Le cas le plus courant impliquera même un modèle, fût-il plus ou moins lâche ou au contraire contraignant. La littérature ethnomusicologique a amplement traité de cette question. Elle a notamment proposé cette notion de « modèle » (cf. Lortat-Jacob 1987). On la retiendra ici pour résumé de tout ce qui peut être imaginé comme objet précédant la performance et entrant dans le processus de sa fabrication.

Régime d'écriture



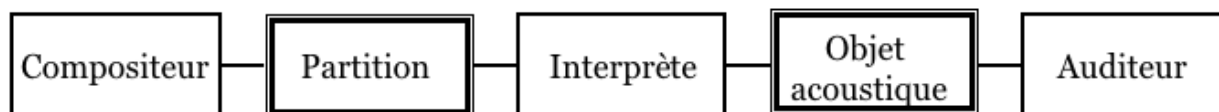
Régime d'oralité



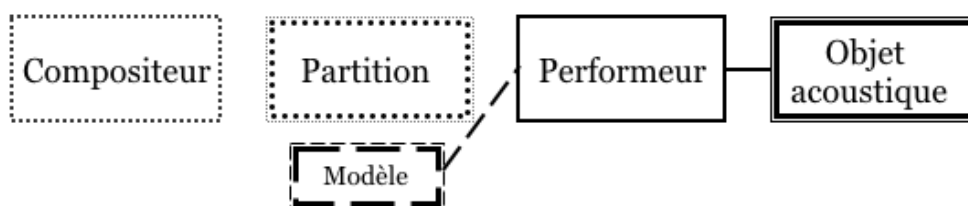
1.4 L'objet acoustique

L'objet acoustique, dans ce dispositif, devient évidemment central, à tous les sens du terme. C'est par lui qu'on accède à l'œuvre, c'est lui qui constitue la matière du produit musical que l'on considère.

Régime d'écriture



Régime d'oralité

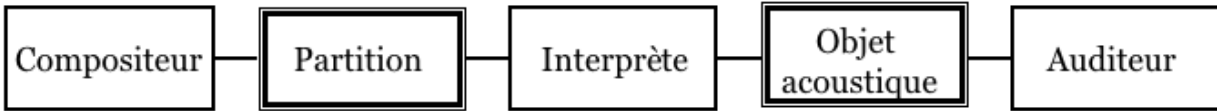


À ce stade du raisonnement, il n'est nulle raison de le considérer comme différent en nature de l'objet acoustique du régime d'écriture. C'est donc la première fois qu'on trouve un objet commun aux deux régimes. On verra plus tard s'il convient de réviser ce postulat.

1.5 L'auditeur

Qu'en est-il de l'auditeur ? Il est *a priori* présent et d'une nature semblable. Toutefois, il convient d'apporter tout de suite un correctif à cette hypothèse. Le performeur, comme en principe en tout régime d'ailleurs, est le premier auditeur de l'œuvre. Cette remarque revêt ici une certaine importance, car il est parfois aussi le seul, dans le cas par exemple du chant de travail où le travailleur (la travailleuse) chante pour soi-même, avec pour but premier de tromper la monotonie de la tâche, de la rythmer ou toute autre fonction que la musique peut remplir en ces circonstances. La plus grande fréquence théorique, dans ce régime, de musiques intimement liées à des actions (rites, loisir, travail, etc.), invite à ne pas considérer le cas où le performeur est son seul auditeur comme une exception négligeable. Cela nous mène ainsi à relativiser la position finale de l'auditeur et de sa relation aux termes précédents.

Régime d'écriture

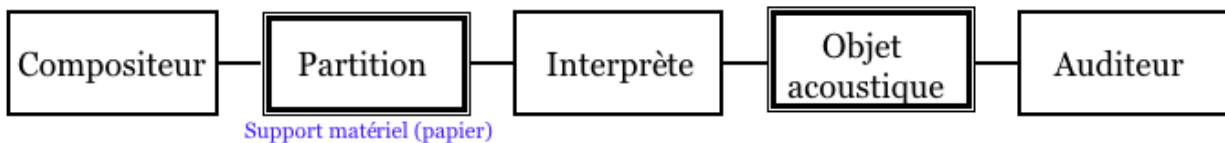


Régime d'oralité



Arrivé au terme de ce premier stade du raisonnement, on parvient déjà à un schéma transformant significativement le modèle original. On notera en particulier la première différence essentielle : dans le régime d'écriture, il existe un support matériel de l'œuvre, en l'occurrence un support-papier (la partition), support matériel introuvable dans le régime d'oralité

Régime d'écriture



Régime d'oralité

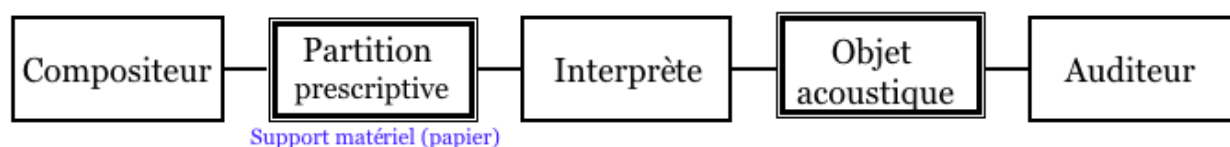


1.6 Extension

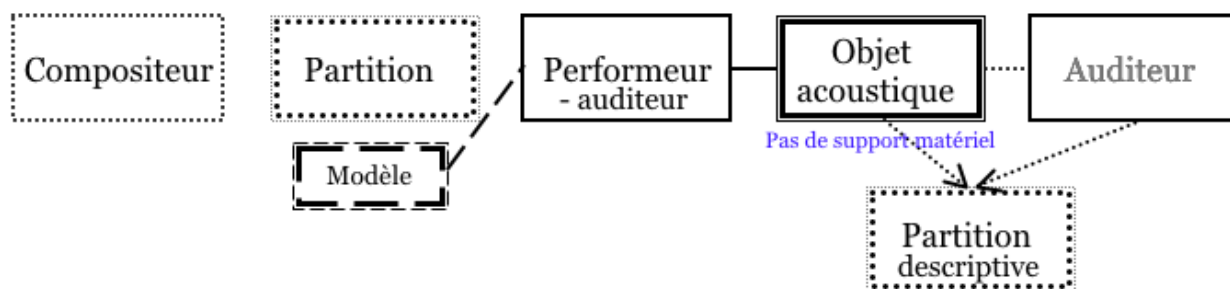
On pourrait s'arrêter à ce premier constat. Il est toutefois indispensable de poursuivre le raisonnement et de dépasser la comparaison terme à terme.

Si le régime d'oralité, en principe, n'implique pas de support matériel de l'œuvre, on sait pourtant qu'une pratique de transcription s'est instituée dès lors qu'on a voulu étudier ces musiques systématiquement, c'est-à-dire avec l'avènement de l'ethnomusicologie. D'aucuns pensent même qu'il ne peut y avoir de telle étude sans transcription, si imparfaite et problématique que se révèle cette pratique et ses produits (c'est probablement l'un des points les plus discutés de cette littérature). Un support-papier est donc apparu, mais *a posteriori*, c'est-à-dire décrivant une musique déjà advenue (ou en train d'advenir) et non comme un document antérieur à ce qu'on appelle dans le régime d'écriture l'exécution ou l'interprétation. Ce qui a amené un musicologue comme Charles Seeger à proposer une distinction entre partition descriptive et prescriptive (Seeger 1958). Notre deuxième schéma se voit donc adjoindre un nouvel objet, non acoustique, réalisé par un auditeur extérieur au processus et rendant compte de l'objet acoustique, qui reste ainsi l'objet principal de ce régime, le nouvel objet (la partition issue de la transcription) lui étant en quelque sorte inféodé. Le cadre et les flèches de ce deuxième objet sont en pointillé car, évidemment, il n'est en rien indispensable dans ce régime particulier. On peut cependant penser qu'il est utile, voire indispensable, à une étude d'une musique relevant de ce régime, ouvrant ainsi à de nouvelles formes de persistance et de diffusion. Par ailleurs, rétrospectivement, le premier objet du régime d'écriture, la partition, se voit adjoindre le qualificatif « prescriptif » qui en précise le statut

Régime d'écriture



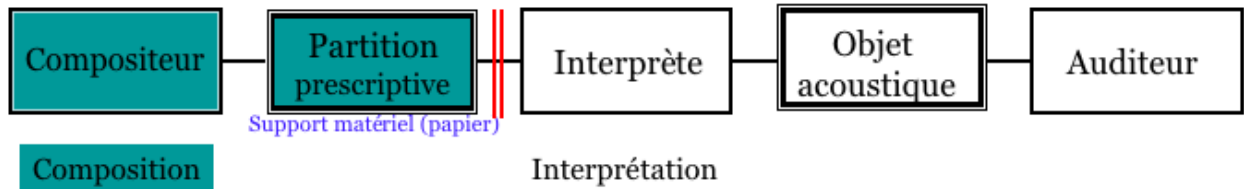
Régime d'oralité



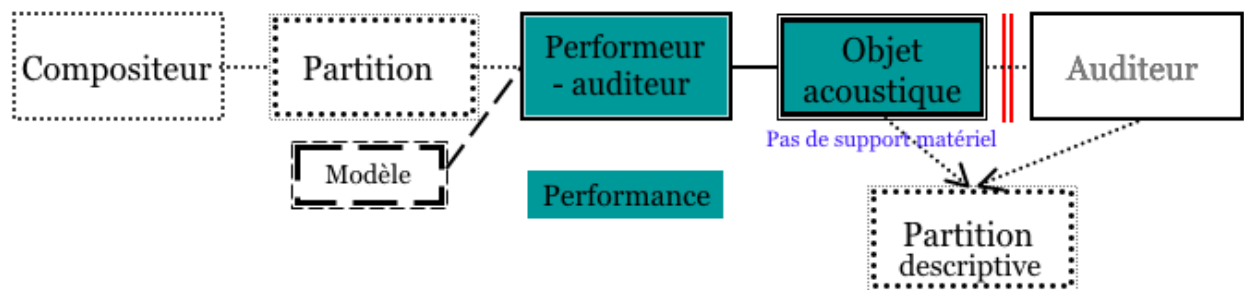
Le schéma apparaît ainsi comme plus complet et spécifique. On peut alors émettre deux hypothèses supplémentaires sur les différences essentielles entre les deux régimes.

La première concerne les objets et acteurs fondamentaux dans chaque régime. On peut estimer que dans le régime d'écriture le compositeur est l'acteur principal, c'est-à-dire l'auteur de l'œuvre, au sens esthétique et artistique, par préférence à l'interprète (et à l'auditeur). Cette observation ne retire en rien la part de création esthétique et artistique de l'interprète, mais elle prend acte d'une hiérarchie de fait. On parle toujours du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach et non de Sviatoslav Richter, Glenn Gould ou Rosalyn Tureck. De même, on peut considérer que l'objet premier, et non seulement chronologiquement, est la partition, par préférence à l'objet acoustique produit par l'interprétation, bien que le débat soit plus ouvert sur ce point. On peut supposer que l'œuvre existe entièrement une fois sa partition totalement achevée, avant toute interprétation. Du point de vue de la réalisation de la sémiologie, pour reprendre l'expression de Nicolas Meeùs, la décision est plus difficile. On peut aussi bien penser qu'on accède entièrement à l'œuvre par une lecture de la partition que par une écoute d'une interprétation donnée. On ne reviendra pas ici sur ce débat. Dans l'autre régime considéré ici, il est évident que le compositeur et la partition ne peuvent remplir cet office, pour la simple raison que tous deux, on l'a vu, ne sont pas indispensables au processus. C'est donc bien le performeur et l'objet acoustique produit par la performance qui deviennent respectivement l'acteur et l'objet décisifs. On ajoutera aux acteurs et aux objets un troisième terme avec les actions. Dans le régime d'écriture, la composition est plus déterminante que l'interprétation. Dans le régime d'oralité, c'est la performance qui constitue l'action-clé. Le nouveau schéma se présentera ainsi (la couleur verte indique les acteurs, objets et actions décisifs, les doubles traits rouges symbolisent le moment où l'œuvre accède complètement à l'existence).

Régime d'écriture



Régime d'oralité



2. Jazz

Dès les débuts du commentaire sur le jazz, de nombreux auteurs ont signalé la nécessité d'imaginer de nouveaux outils d'appréhension d'une musique elle-même nouvelle pour sa bonne compréhension. Nous sommes encore à une époque (les années 1920 et 1930) où la musique occidentale de tradition savante est considérée comme « la » musique. La plupart des aspects liés à cette musique, à ses dispositifs et fonctionnements, sont considérés comme universels, c'est-à-dire relevant de la musique en général. Nul besoin donc de définir de quelconques « régimes ». L'œuvre musicale, quand son identité est questionnée – comme le fait par exemple Roman Ingarden encore beaucoup plus tard – est, sans questionnement, l'œuvre écrite de tradition savante occidentale, parce qu'on n'en voit, n'en connaît, ni n'en reconnaît d'autres. Mais c'est aussi l'époque où les cultures (donc, entre autres, les pratiques symboliques comme la musique) des sociétés qu'on appelle encore « primitives » sont sorties de la pénombre et valorisées. Dans le domaine de la musique, l'ethnomusicologie va s'employer à prolonger cette « découverte » par une démarche de connaissance et d'étude. Il lui faut pour cela forger de nouveaux outils de perception et d'appréhension. Un de ses premiers constats est que les produits de ces musiques ne fonctionnent peut-être pas comme des « œuvres » au sens de la tradition savante, et que, quand bien même le feraient-elles, elles sont le plus souvent d'une nature et d'une historicité différentes,

appelant des pratiques d'étude différentes. S'il n'est peut-être pas encore question de régimes, s'impose la notion de tradition orale, distincte de la tradition savante dans laquelle est maintenant rangée ce qui était auparavant « la » musique, c'est-à-dire la musique savante occidentale¹. Cette notion de tradition orale est en tout cas d'emblée posée comme une alternative, l'alternative, à la tradition savante.

C'est pourquoi, tout naturellement, le constat des premiers observateurs du jazz, selon lequel la nouvelle musique, quoique née en Occident, ne fonctionne pas sur les mêmes préceptes que la musique savante (ses racines africaines étant le plus souvent convoquées comme explication principale de cette distance), devait les porter à ranger le jazz sous la bannière de cette tradition orale. C'est encore un avis largement partagé. C'est pourquoi, au moment de se demander de quel régime relève l'œuvre de jazz², il était naturel de partir de cette hypothèse de la tradition orale, c'est-à-dire du régime d'oralité si l'on décide de mettre momentanément de côté l'historicité de la question pour se concentrer sur la question de l'identité, du fonctionnement et des dispositifs. Nous allons donc procéder à un exercice du même type que le précédent, en se demandant si le régime d'oralité tel qu'on l'a schématisé ci-dessus s'applique au jazz, totalement ou partiellement, ou si au contraire il faut imaginer un nouveau régime.

Avant de procéder à cet exercice, je préciserai que je le ferai en ayant à l'esprit ce que j'ai appelé le jazz de « pratique commune » (cf. Cugny 2009, p. 24-26). Cette pratique commune du jazz se caractérise par la co-présence de tout ou partie d'un certain nombre de traits idiomatiques tels que : un nombre limité de formes des compositions (forme-chanson, blues), la mesure à 4/4 ou 2/2, un certain régime d'harmonicité (à base d'harmonie tonale et de blues), un certain type de dispositif orchestral (trois ou quatre configurations possibles de section rythmique et section mélodique), la récurrence de codes de jeu comme la *walking bass* et le *chabada*. Ces traits se retrouvent totalement ou partiellement dans la très grande majorité des enregistrements de jazz de la période 1930-1960, et très souvent au cours des périodes ultérieures. La définition du jazz étant aujourd'hui tellement difficile à fixer, cette précision paraît largement utile. On m'autorisera,

¹ La question des musiques savantes non occidentales est encore est un autre volet de cette réflexion.

² À supposer qu'une telle entité existe. De nombreux commentaires le conteste, ce qui n'est pas mon cas. Pour une discussion plus argumentée sur ce point, je me permettrai de renvoyer à mon ouvrage *Analyser le jazz* (Cugny 2009).

j'espère, à limiter ainsi le sujet (c'est-à-dire à ne pas prendre forcément en compte toutes les pratiques du jazz d'hier et d'aujourd'hui) car l'objet de ce texte est de réfléchir sur les régimes et non sur le jazz lui-même, qui ne nous offre ici qu'un passage.

On repartira donc du schéma du régime oral tel que défini ci-dessus en interrogeant chacun de ses termes et en déterminant s'il convient d'en supprimer, d'en modifier ou d'en ajouter.

2.1 Compositeur - composition

Le compositeur et la composition ne sont – comme dans le régime d'oralité – pas indispensables pour le jazz, même de pratique commune. On sait qu'il existe des improvisations, sinon intégrales, mais ne partant pas de compositions (sur les structures de l'anatole³ ou du blues par exemple). Par ailleurs, certaines compositions n'ont pas de compositeur connu. C'est le cas de ce qu'on appelle les « traditionnels », issus d'un corpus ancien de tradition orale, par exemple les morceaux de *Negro spiritual* (« Sometimes I Feel Like a Motherless Child », « Oh, When the Saints ») ou de folklores européens (« Danny Boy », morceau du folklore irlandais).

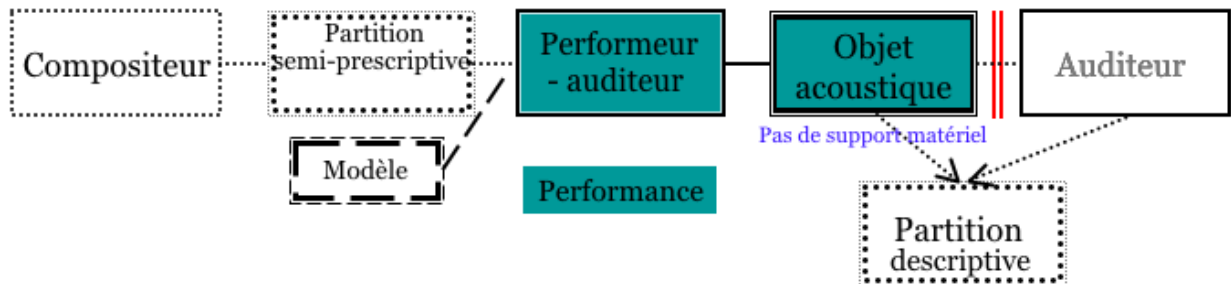
Mais le cas quasi hégémonique est celui où une composition identifiée (et son compositeur avec) sert de point de départ explicite. C'est le cas bien sûr de l'immense répertoire dit des « standards », issu de la comédie musicale de Broadway ou des films d'Hollywood, et des pièces composées par les musiciens de jazz, le plus souvent pour leur usage propre, mais dont certaines ont également accédé au statut de « standard ».

C'est pourquoi on ne rétablira pas le cadre en trait plein entourant les termes « compositeur » et « partition », mais on gardera à l'esprit que la proportion s'est renversée : ce qui était l'exception (présence de composition) est devenue la règle. Une conséquence de ce renversement est qu'une partition existe (celle de la composition), mais qu'elle mérite de se voir apposer le nouveau qualificatif de « semi-prescriptif ». En effet, il est patent que, si aucun des performeurs donnant une version jazz de « Summertime » n'a sous les yeux la partition écrite par

³ L'anatole est le terme français pour une forme dite en américain *Rhythm changes*. Elle consiste en une structure AABA le plus souvent de 32 mesures et d'un enchaînement harmonique donné, à base de la progression I - vi - ii - V.

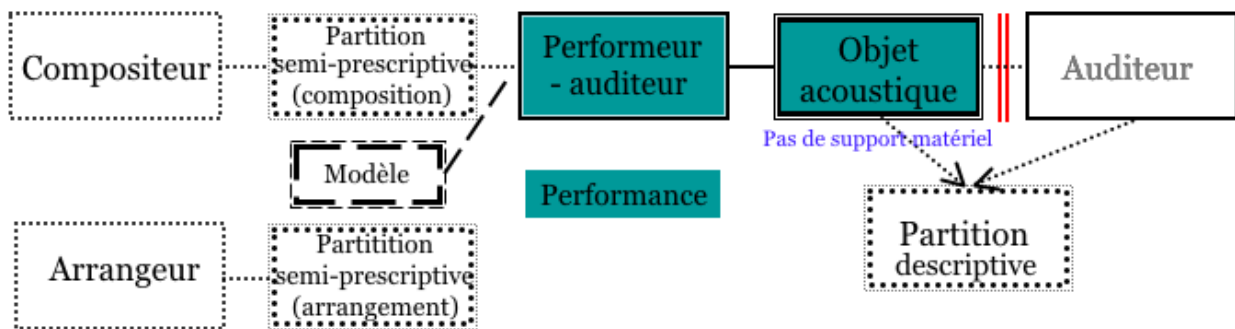
George Gershwin pour l'opéra *Porgy & Bess*, il est évident que tous ont en tête (ou sur le papier) un schéma structurel, mélodique et rythmique issu de la partition originale.

Jazz de pratique commune



On observe alors qu'un nouvel acteur apparaît parfois : l'arrangeur, qui peut ne pas être le compositeur ni le performeur (mais qui peut également être l'un et l'autre : on parle ici de personnages pouvant être réunis dans des personnes uniques, de même, inversement, que « le performeur » peut s'incarner dans un ensemble de musiciens). Il confectionne une version particulière de la composition de base qui aura vocation à déterminer la performance dans des proportions variables⁴. Il est donc nécessaire de faire figurer une nouvelle partition, de nature elle aussi semi-prescriptive, et son auteur, l'arrangeur.

Jazz de pratique commune

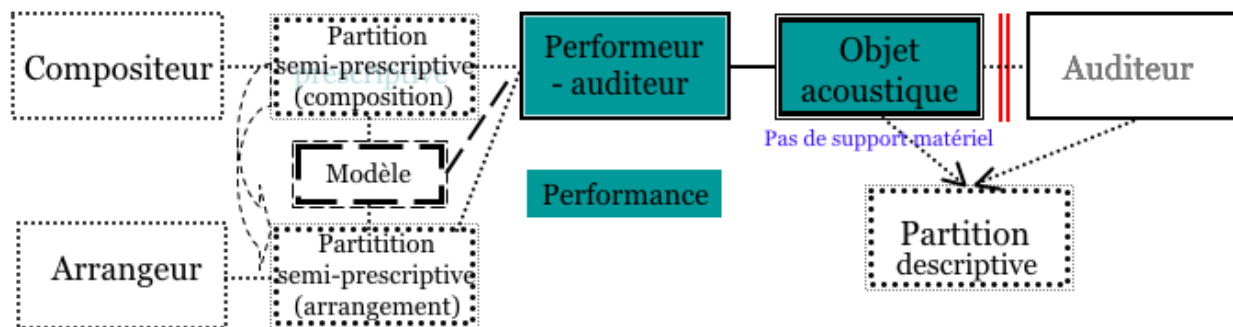


La partition originale se trouve désormais qualifiée de « composition » (composition originale devrait-on préciser) par rapport à la seconde, l'arrangement, qui lui est bien sûr

⁴ L'arrangement partiellement prescriptif est toutefois de loin le plus courant. Même dans les partitions pour grand ensemble, sauf exception rarissime (chez André Hodeir par exemple), les parties de batterie par exemple ne sont jamais écrites entièrement et les parties de basse et de piano sont le plus souvent chiffrées, laissant donc une marge de variation aux performeurs.

inféodée, puisque l'une est faite à partir de l'autre. Par ailleurs, chacune de ces partitions peut être présente ou non de façon matérielle avec un support-papier. En effet, une composition peut être mémorisée dans ses grandes lignes et un arrangement peut être établi de façon orale entre les performeurs, sans le passage par une inscription graphique. Dans ces deux cas, il serait légitime de parler de « modèle » au sens de l'ethnomusicologie. Il n'est pas exclu non plus qu'un autre modèle apparaisse au côté des deux partitions. De fait, toutes les combinaisons pourront être observées. C'est pourquoi on laissera subsister les trois objets en indiquant par une flèche le lien de dépendance univoque entre les deux partitions⁵, mais aussi en posant la potentialité de tous les liens entre ces différents objets, formant ainsi une sorte de bloc objectal pré-performance. Il en découle naturellement que le performeur pourra (ou non) se référer à l'un ou plusieurs de ces objets dans une relation de fait multi-dimensionnelle.

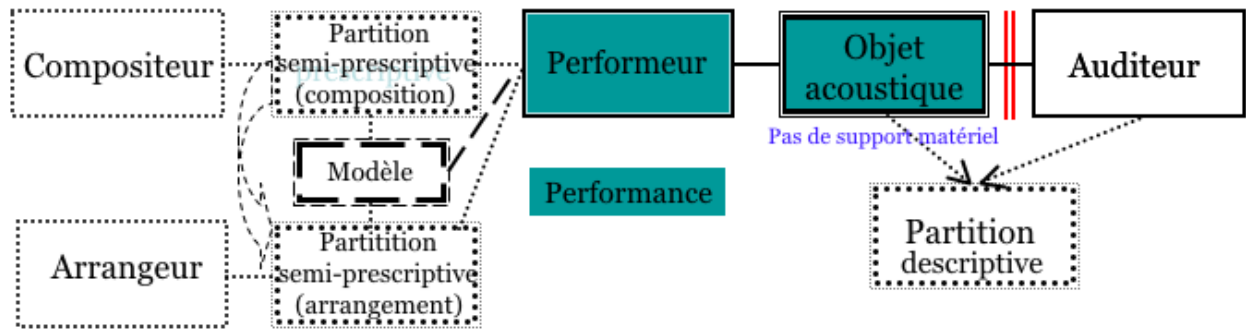
Jazz de pratique commune



À ce stade, on admettra également que l'auditeur redevient semblable à celui du régime d'écriture. Le jazz est avant tout une musique de performance, il n'est que très exceptionnellement lié à une action autre que la performance publique. Si le performeur reste évidemment un auditeur, cet aspect redevient secondaire.

⁵ Il peut toutefois exister, exceptionnellement, une rétroaction de l'arrangement sur la composition elle-même. Je pense notamment aux introductions et codas de « Round About Midnight », qui ont fini par être intégrées à la composition.

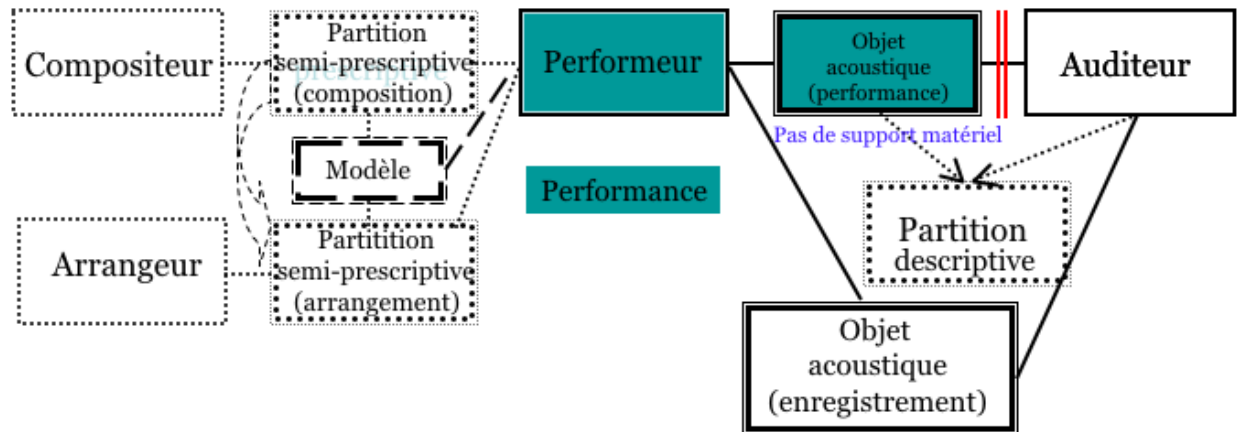
Jazz de pratique commune



2.2 Enregistrement

Nous sommes toujours, à ce stade, dans un schéma proche de celui du régime d'oralité. Seul ce qui précède la performance a pour l'instant été modifié, en attribuant un nouveau statut à un couple acteur-objet (compositeur et composition) et en ajoutant un (arrangeur et arrangement). Mais on ne peut ignorer un phénomène constitutivement lié à la pratique du jazz : l'enregistrement. En effet, peu après les débuts de cette musique, l'enregistrement mécanique du jazz apparaît (le premier date du 26 février 1917), et se généralise très rapidement. S'il est vrai que le jazz a débuté avant 1917 (on date en général ce commencement de 1895 environ, notamment avec l'orchestre de Buddy Bolden à la Nouvelle-Orléans), la quantité de jazz non enregistré parce qu'arrivant « trop tôt » du point de vue de son enregistrement, est proportionnellement très faible par rapport à tout le jazz qui s'est enregistré depuis. Mais surtout, dans la mesure où le jazz n'a pas vocation, comme dans une tradition véritablement orale, à être perpétué dans une forme en principe immuable, et que, par ailleurs, il n'y a pas de partition entièrement prescriptive comme dans un régime d'écriture, le jazz qui n'est pas enregistré est définitivement perdu pour nous, c'est-à-dire pour tous ceux qui n'ont pas assisté directement aux performances. C'est la raison pour laquelle une dimension fondamentale de l'œuvre musicale, sa reproductibilité et par là sa diffusion et son analyse, sont rendues impossibles, dans le cas du jazz, sans l'existence de l'enregistrement. Dans ce sens (mais dans ce sens-là seulement), on peut admettre qu'il n'y a d'œuvre de jazz qu'enregistrée.

Jazz de pratique commune

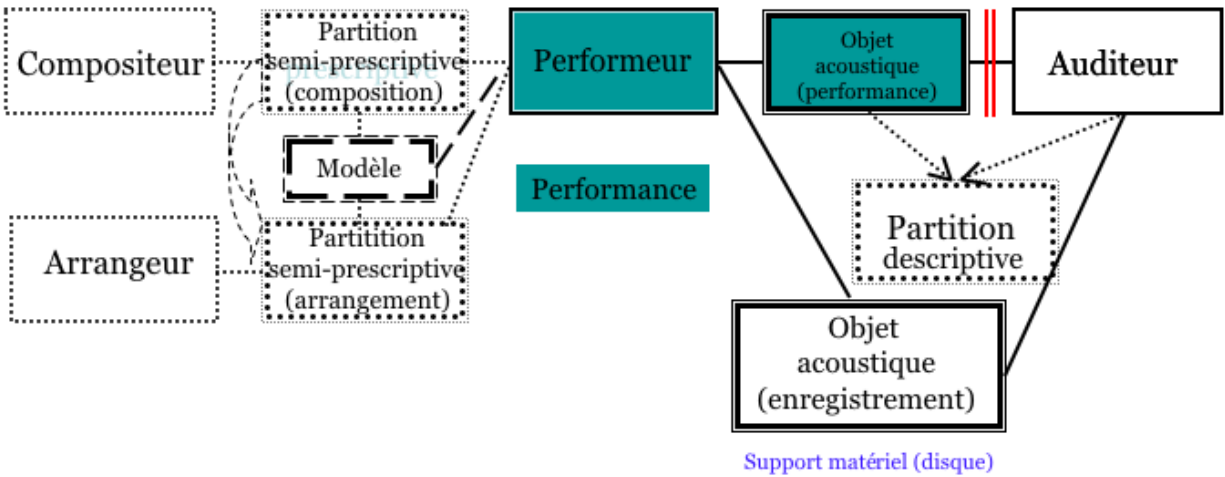


Nous sommes donc désormais en présence de deux objets acoustiques distincts. Ils ne se confondent que dans un cas : la performance enregistrée sans modification et restituée tel quel par l'enregistrement. Et encore s'agit-il d'une identité problématique : même dans ce cas où l'on peut parler d'identité de contenu, l'identité spécifique est nécessairement différente puisque, d'une part le son sera différent (un son perçu directement et un son sortant de haut-parleurs) et d'autre part le second est répétable théoriquement à l'infini, en l'absence des performeurs, alors que le premier ne peut être entendu qu'une fois, en présence des performeurs. À cette différence ontologique fondamentale, peuvent s'ajouter toutes celles que l'on range dans la catégorie de la « post-production » : enregistrements additionnels par la technique du re-recording, échantillonnage, montage, mixage, etc.

L'irruption de ce nouvel objet transforme le dispositif en profondeur.

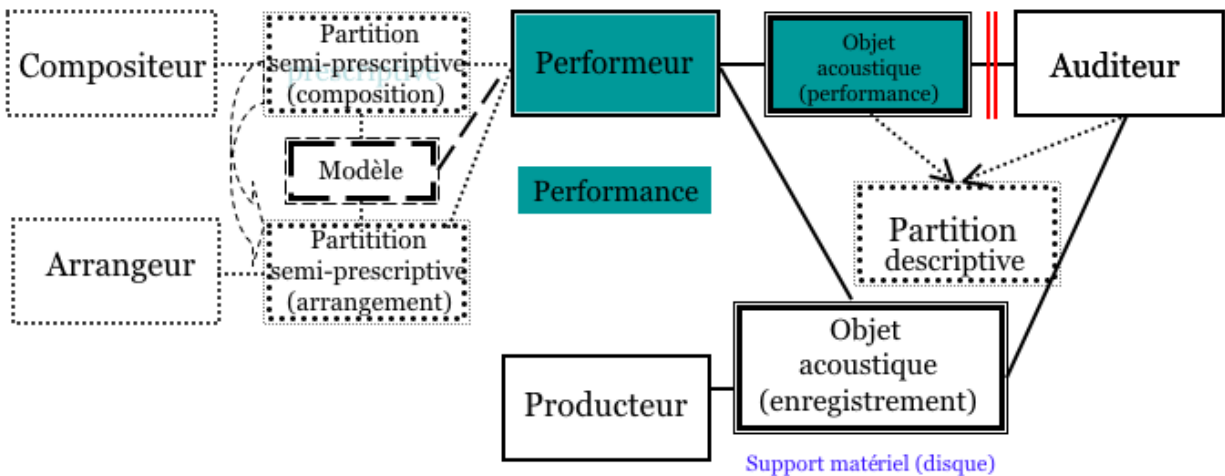
1. Un support matériel apparaît : le disque (quelle qu'en soit la forme : rouleau, disque vinyle, bande magnétique, disque compact, fichier informatique).

Jazz de pratique commune



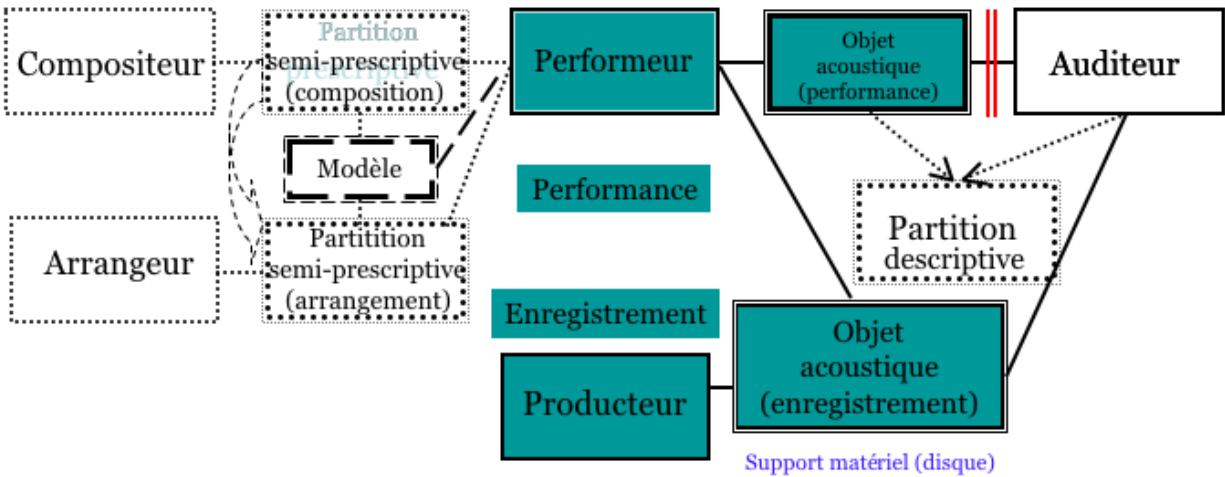
2. Un nouvel acteur apparaît : le producteur, personnage réunissant le producteur au sens financier, l'éventuel directeur artistique ou « réalisateur », le preneur de son, le mixeur, le graveur, en bref, toutes les personnes ayant une action sur le produit fini de l'enregistrement (le master).

Jazz de pratique commune



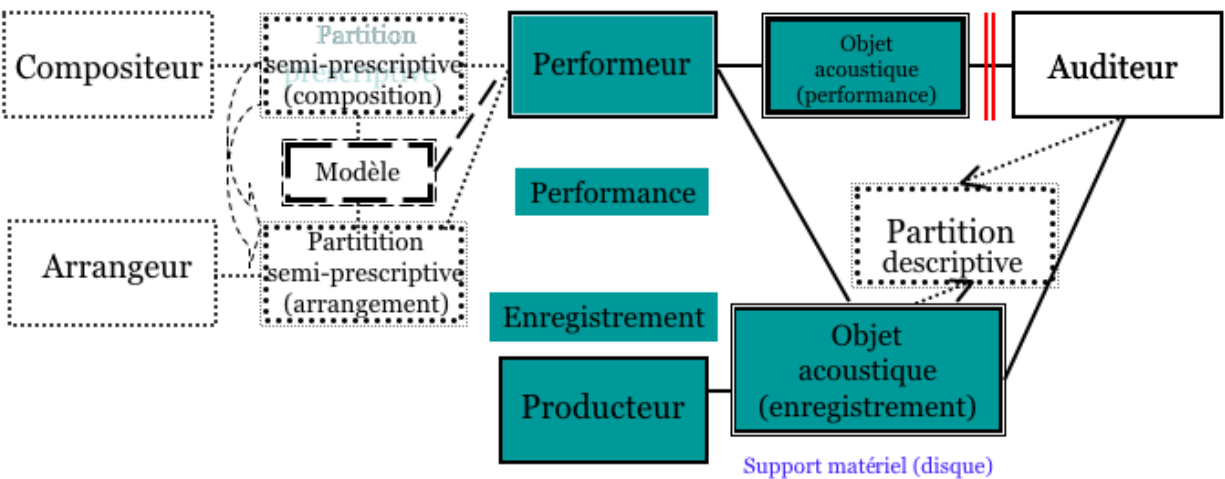
3. *De facto*, les éléments décisifs du régime sont doublés. Le performeur, la performance et son objet acoustique restent fondamentaux. Mais le producteur, l'enregistrement et le master le sont tout autant.

Jazz de pratique commune



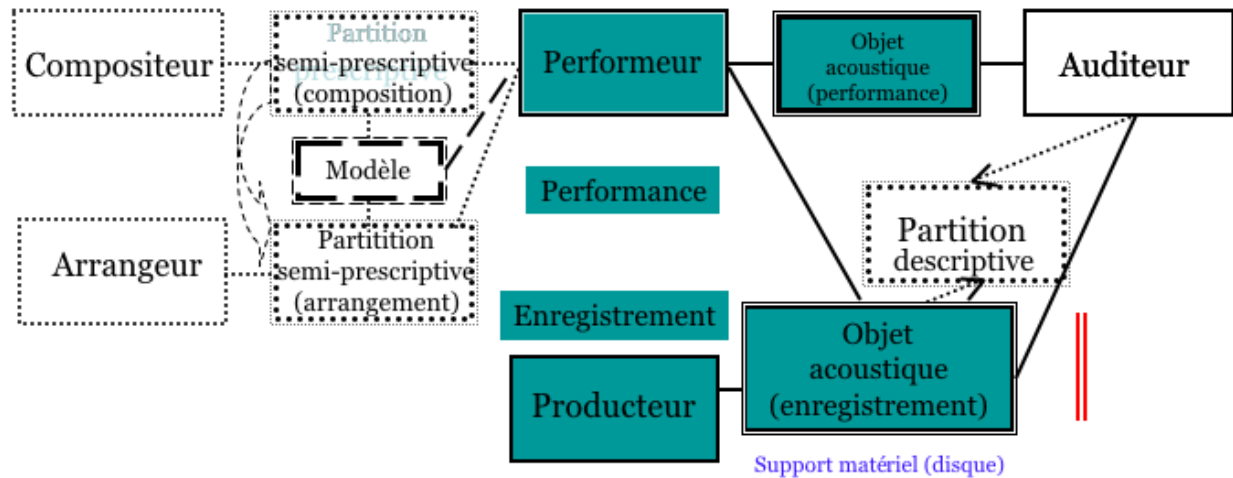
4. Enfin, et ce n'est pas une moindre conséquence, la transcription, quand elle existe par exemple aux fins d'analyse, ne se fera plus à partir de la performance entendue en direct mais sur la version parvenant au transcritteur par l'enregistrement (qui peut être réécoutée indéfiniment).

Jazz de pratique commune



5. En conséquence, on peut décider que notre double barre rouge indiquant le moment où l'œuvre advient dans sa complétude doit être déplacée de la fin de la performance à la fin de la conception du master.

Jazz de pratique commune



Nous parvenons à ce stade à un schéma radicalement différent de celui du régime oral. À certaines nuances près, il peut s'appliquer à toutes les musiques dans lesquelles l'enregistrement mécanique, c'est-à-dire la phonographie, tient une place comparable et décisive, notamment les musiques dites pop-rock qui ont, elles, toujours connu la phonographie. C'est pourquoi l'on peut parler d'un « régime phonographique » qui se juxtapose aux deux premiers régimes identifiés, d'écriture et d'oralité⁶.

On peut alors présenter successivement les trois schémas comme dans le tableau suivant :

⁶ La notion de « tradition phonographique » a été proposée par Olivier Julien (Julien 1998 et 2008).