

XV

CONCLUSION

Pour une histoire musicale du jazz

Le 23 août 1957, John Coltrane, au saxophone ténor, enregistre au studio de Rudy Van Gelder à Hackensack (New Jersey) en quartette, sous son nom, pour la marque Prestige et son producteur Bob Weinstock, avec Red Garland (p), Paul Chambers (b) et Art Taylor (dm). Cinq morceaux sont gravés : « You Leave Me Breathless » (Hollander-Freed), « Bass Blues » (Coltrane), « Soft Lights and Sweet Music » (Irving Berlin), « Traneing in » (Coltrane), « Slow Dance » (Alonzo Levister), tous publiés sur l'album *Traneing in*.

On est alors en pleine Guerre froide, un an après l'insurrection de Budapest et la crise de Suez. C'est aussi l'époque de la décolonisation. En 1957, l'indépendance du Ghana (ex *Gold Coast*) est prononcée le 6 mars, celle de la Malaisie le 3 août et Habib Bourguiba devient président de la Tunisie le 25 juillet. Le 25 mars sont signés les traités de Rome, créant la Communauté Économique Européenne et Euratom. Dwight Eisenhower est alors président des États-Unis. Le 2 mai, décède le sénateur Joseph McCarthy, initiateur entre 1950 et 1956 des tristement célèbres « chasses aux sorcières ». Le 2 juillet, le sénateur démocrate John F. Kennedy demande que le gouvernement étatsunien intervienne en faveur de l'indépendance algérienne. Le 30 juillet, le Sénat adopte le projet de loi sur les droits civiques accordant une protection fédérale aux électeurs noirs et le 9 septembre est promulguée une nouvelle

législation sur les droits civiques des Noirs. Le 23 septembre, le gouvernement enverra un millier de soldats à Little Rock (Arkansas) pour imposer l'entrée d'écoliers noirs dans une école précédemment blanche, décidée en vertu de la politique d'intégration à laquelle s'oppose le sénateur local Orval Faubus (Charles Mingus enregistrera en 1959 « Fables of Faubus » dénonçant cette réaction). Le 6 juillet, la joueuse de tennis Althea Gibson est la première Afro-Américaine à remporter le tournoi de Wimbledon (l'année précédente, elle avait été la première Noire à remporter, à Paris, un tournoi du Grand Chelem). Elle est encore la première Afro-Américaine à être élue « *Female Athlete of the Year* » par l'agence Associated Press. L'année suivante paraîtra son autobiographie, sous le titre *I Always Wanted to Be Somebody*. Le 3 février ouvre à New York la galerie de Leo Castelli consacrée au Pop Art. Jack Kerouac publie *On the Road*, Orson Welles tourne *Touch of Evil*. Le 26 septembre aura lieu à Broadway la première de *West Side Story* de Leonard Bernstein. Le Département d'État organise les tournées de Benny Goodman au Cambodge et de Wilbur de Paris en Afrique.

En 1954, ont été composés ou créés *Déserts* d'Edgar Varèse, *The Turn of the Screw* de Benjamin Britten, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. En 1956, les *Variations canoniques* (Igor Stravinsky), *Concerto pour la nuit de Noël* (Luigi Dallapiccola), *Zeitmasse, Gruppen* (Karlheinz Stockhausen), *Pithoprakta* (Iannis Xenakis), *Il Canto sospeso* (Luigi Nono), *Radio Music* (John Cage). En 1957, *Musica su due dimensioni* (Bruno Maderna), *Mobile* (Henri Pousseur), *Deux poèmes pour Jazz Quartet* (Boris Blacher). En 1956 et 1957, Dmitri Chostakovitch a écrit sa *Symphonie n° 11* et entre 1956 et 1958, Olivier Messiaen a composé *Le Catalogue d'oiseaux*.

1957 voit l'enregistrement ou la sortie des albums *Atomic Basie* (Count Basie), *Miles Ahead* (Miles Davis - Gil Evans), *Such Sweet Thunder* (Duke Ellington), *Gil Evans & Ten* (Gil Evans), *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Song Book* (Ella Fitzgerald - Duke Ellington), *Groovy* (Red Garland), *Songs for Distinguished Lovers* (Billie Holiday), *Tijuana Moods* (Charles Mingus), *That's Him* (Abbey Lincoln), *Thelonious Himself* (Thelonious Monk), *Jazz in 3/4 Time* (Max Roach), *Way out West* (Sonny Rollins), *The Alphabet* (André Hodeir).

À New York ouvre un nouveau club, le Half Note. Le label Roulette est fondé par Morris Levy. Nat Shapiro et Nat Hentoff publient *The Jazz Makers*. Miles Davis, Gil Evans et leur producteur George Avakian décident, pour l'une des premières fois dans l'histoire du jazz, d'utiliser le procédé du *re-recording* pour l'enregistrement de l'album *Miles Ahead*. Le studio et la prise de son de Rudy Van Gelder sont toujours parmi les préférés des producteurs de jazz newyorkais. Parmi ceux-ci, Bob Weinstock (Prestige) est en concurrence notamment avec Alfred Lion (Blue Note), Orrin Keepnews (Riverside), George Avakian (Columbia).

John Coltrane est citoyen étatsunien, afro-américain, chrétien, hétérosexuel (pour autant qu'on puisse et doive le savoir), né à Philadelphie, dans le nord-est des États-Unis. Issu d'une famille de la classe moyenne noire, il a très peu connu son père et a eu à éprouver plusieurs décès parmi ses proches durant son enfance

et son adolescence. Il fut élevé principalement par des femmes. Le 3 octobre 1955, il a épousé Naima (Juanita Austin). Au printemps 1956, il s'est installé à New York avec sa femme et la fille de celle-ci, Antonia. C'est un travailleur acharné, obsessionnel. Il connaît par ailleurs de graves problèmes de dépendance, notamment à l'héroïne.

En avril 1957, il est au Café Bohemia avec le quintette de Miles Davis. Mais ses rapports avec le trompettiste sont rendus difficiles par ses addictions. John Coltrane *sideman* déploie une activité florissante : dans l'année qui précède la séance concernée, il enregistre avec Paul Chambers, Thelonious Monk, Paul Quinichette, Art Blakey, Miles Davis, Johnny Griffin, Mal Waldron, Red Garland. Le 31 mai, il enregistre pour la première fois sous son nom. On sait aussi qu'il écoute le *Concerto pour orchestre* de Bartók, notamment pour les enchaînements de quarts qui l'intéressent particulièrement et qu'il cherche à exploiter dans son jeu et ses compositions. Au moment de l'enregistrement, il joue probablement sur un saxophone Selmer, peut-être un modèle « Balanced Action » avec un bec métallique Otto Link et une anche numéro 4. Il en est à certain point de son développement musical personnel, dans les secteurs du jeu instrumental, de sa capacité de compositeur, de ses conceptions harmoniques et rythmiques, etc. Sa notoriété est en constante progression ■■.

Tous ces faits constituent des événements au sein de certaines intrigues et des non-événements dans d'autres. Certains ont eu une influence directe sur l'enregistrement du 23 août 1957, d'autres aucune. Il est difficile, parfois impossible, de savoir lesquels des enregistrements immédiatement antérieurs John Coltrane connaissait, quels disques il écoutait, ceux qui l'intéressaient particulièrement, quelle était son attention à son environnement, les événements qui avaient pu le toucher particulièrement et affecter sa musique, quel était son état physique, affectif, psychologique du moment. Mais potentiellement, tous peuvent avoir joué, à des degrés divers, un rôle, pour certains décisif, pour d'autres négligeable. Certains ont impérativement fermé des voies musicales, mais d'autres en ont ouvert, créant un large éventail de potentialités musicales. John Coltrane, à ce moment précis de l'Histoire, de sa vie, de son histoire musicale et de celle du milieu qui l'entoure, se trouve à la croisée d'un grand nombre d'intrigues et, *in fine*, produira une musique nécessairement façonnée, déterminée par ce faisceau, une musique compatible avec cet enchevêtrement. Il est enfin John Coltrane, individu unique et libre (y compris à travers ses contradictions, ses irrationalités ■■), maître de cette musique qu'il accomplit souverainement. Il jouera éventuellement contre certaines de ces déterminations qu'on a évoquées (il a certainement fallu, à un moment ou un autre, qu'il ait joué contre ou sans, faute de quoi il ne serait qu'un musicien de son époque), mais surtout de façon transversale, transcendante.

Il n'en reste pas moins que ce n'est qu'en advenant que les œuvres enregistrées ce jour-là – comme toutes les œuvres, musicales ou autres – inaugurent la possibilité de leur lien avec un passé, avec des conditions d'émergence.

■ ■ Sources : Arnold 1988, Carles - Clergeat - Comolli 1988, Collectif 1991, Baudoin 2005, Porter 2007, site Internet Wikipedia, moteur de recherche Google.

■ ■ « La prise en considération de la polysémie des objets étudiés conduit à ouvrir leur interprétation à leurs diverses appartenances. Ainsi un individu est-il toujours au carrefour de plusieurs plans (genre, milieu d'origine, sexualité, classe d'âge, génération, profession, confession, idéologie...) qui le déterminent inégalement mais que son analyse ne peut pas ignorer. Cette conclusion de l'histoire culturelle est aujourd'hui confirmée par l'enquête sociologique (Bernard Lahire), qui met en lumière la complexité inter- et intra-individuelle des comportements culturels des agents, pas si enfermables qu'on l'avait dit, depuis Pierre Bourdieu, dans une appartenance nette, elle-même inscrite dans une hiérarchie plus ou moins subtile de dominations. Plus ou mieux encore : l'histoire culturelle, méfiante *a priori* envers les interprétations unifiées, qui mettent en scène un homme simplifié et rationnel, est l'infatigable avocat d'un être humain traversé – et, parfois, animé – par des contradictions (?) internes qui peuvent, par exemple, le faire jouir à avoir peur, rêver sans illusion ou "désirer" simultanément et profondément une chose et son contraire. » (Ory 2004, p. 27-28).

« Au cours de la grande guerre, des journaux et des revues se détournèrent parfois des terribles inquiétudes du présent pour penser à ce qui se passerait plus tard, une fois la paix rétablie. L'avenir de la littérature, en particulier, les préoccupait. On vint un jour me demander comment je me le représentais. Je déclarai, un peu confus, que je ne me le représentais pas. "N'apercevez-vous pas tout au moins, me dit-on, certaines directions possibles ? Admettons qu'on ne puisse prévoir le détail ; vous avez du moins, vous philosophe, une idée de l'ensemble. Comment concevez-vous, par exemple, la grande œuvre dramatique de demain ?" Je me rappellerai toujours la surprise de mon interlocuteur quand je lui répondis : "Si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais." Je vis bien qu'il concevait l'œuvre future comme enfermée, dès alors, dans je ne sais quelle armoire aux possibles ; je devais, en considération de mes relations déjà anciennes avec la philosophie, avoir obtenu d'elle la clef de l'armoire. "Mais, lui dis-je, l'œuvre dont vous parlez n'est pas encore possible." - "Il faut pourtant bien qu'elle le soit, puisqu'elle se réalisera !" - "Non, elle ne l'est pas. Je vous accorde, tout au plus, qu'elle l'*aura été*." - "Qu'entendez-vous par là ?" - "C'est bien simple. Qu'un homme de talent ou de génie surgisse, qu'il crée une œuvre : la voilà réelle et par là-même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été, si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aura été possible aujourd'hui, mais qu'elle ne l'est pas encore." - "C'est un peu fort ! Vous n'allez pas soutenir que l'avenir influe sur le présent, que le présent introduit quelque chose dans le passé, que l'action remonte le cours du temps et vient imprimer sa marque en arrière ?" - "Cela dépend. Qu'on puisse insérer du réel dans le passé et travailler ainsi à reculer dans le temps, je ne l'ai jamais prétendu. Mais qu'on y puisse loger du possible, ou plutôt que le possible aille s'y loger lui-même à tout moment, cela n'est pas douteux. Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé ; et comme nous savons que l'avenir finira par être du présent, comme l'effet de mirage continue sans relâche à se produire, nous nous disons que dans notre présent actuel, qui sera le passé de demain, l'image de demain est déjà contenue quoique nous n'arrivions pas à la saisir. Là est précisément l'illusion." » ■³


Il existe donc une double événementialité irréductible de l'œuvre. D'une part, aucune analyse de quelque sorte que ce soit ne viendra exténuer l'œuvre, la fragmenter jusqu'à briser la dernière de ses molécules. En cela, l'analyse doit se résoudre à admettre qu'elle met à jour des mécanismes, indique des perspectives, relie des temporalités, mais que ces actions ne résument jamais l'œuvre à elles seules. Il subsistera toujours un résidu inaccessible à l'analyse la plus exhaustive. Par ailleurs, l'historicité de l'œuvre ne pourra pas plus être réduite à ses conditions d'apparition et de possibilité. Comme l'indique Bergson, l'œuvre ne devient possible qu'au moment où elle est créée. Rien n'est gravé à l'avance de ce qui advient, aucune œuvre ne devait par nécessité être produite ■⁴.

Dans le champ musical, deux visions de l'œuvre ont tendance à s'opposer : celle des analystes et celle des culturalistes. Il me semble toutefois que dans un passé récent, ces derniers ont plus souvent éprouvé une tentation hégémonique. En témoigne par

■³ Bergson 2008, p. 110-111.

■⁴ « [...] Nous avons employé jusqu'ici le mot de cause. On peut employer le mot de condition. Tout ce qu'on nomme causes d'un effet constitue les conditions de l'arrivée de l'effet. Une condition peut s'imposer à l'effet d'une façon absolue ; tant qu'elle n'est pas remplie, l'effet est impossible ; mais, d'autre part, est-elle remplie, il se peut que l'effet tarde indéfiniment à se produire ; elle le conditionne donc impérieusement ; elle ne le détermine pas du tout. (Paul Lacombe, Lacombe. 1994, p. 250-251 in Prost. 1996, p. 174).


exemple cette prise de position lue sous la plume de John Shepherd, mais qu'on retrouverait chez nombre d'auteurs, en particulier anglophones :

« [...] Prétendre, comme le fait Willies, que “la musicologie est la discipline qui a les ressources formelles pour cette tâche [l'analyse]” constitue une hypothèse infondée. S'il est vrai que la musicologie historique a développé un formidable arsenal de techniques et de termes analytiques pour se confronter aux paramètres internes de la “musique”, de tels techniques et termes ont une application très limitée. Il n'est pas possible par exemple d'être d'accord avec Wilfrid Mellers lorsqu'il affirme qu'il existe des choses telles que des “faits musicaux” objectifs, nécessairement susceptibles d'être expliqués à travers une terminologie “qui a été forgée par des musiciens professionnels au long de plusieurs siècles.” » 


Admettre, comme on le fait dans le présent ouvrage, que l'analyse musicale ne détient pas toutes les clés de la musique et de ses œuvres, n'implique pas pour autant de devoir nier l'existence de faits musicaux. Ceux-ci existent bien et ne peuvent se réduire à rien d'autre. L'opération qui consiste à les identifier, les décrire et les mettre en relation est précisément l'opération analytique et on ne voit pas au nom de quoi – surtout pas de son incomplétude – on devrait nier les premiers et récuser la seconde.

On a déjà signalé des positions niant l'autonomie du musical, pouvant aller jusqu'à la négation du niveau musical lui-même et, partant, de l'opération analytique. Une conséquence logique de cette position est de réduire les auteurs des œuvres à des sortes de porte-voix plus ou moins transparents de nécessités inscrites dans le contexte. La croyance en l'existence de génies musicaux est ainsi brocardée comme avatar d'un romantisme naïf. Mais on peut bien contester la qualité de génie aux auteurs des œuvres qui ont marqué leur époque, il a bien fallu pourtant, pour qu'elles adviennent, que des personnalités (et pas n'importe lesquelles) les produisent. D'autre part, c'est une autre bien grande naïveté de croire qu'admirer les créateurs d'œuvres uniques implique d'ignorer que toute œuvre apparaît dans un contexte lui aussi unique.

Si l'on admet donc cette événementialité irréductible de l'œuvre, il faut en tirer les conséquences. Rien ne sera totalement « expliqué ». Des causes existent, on peut les chercher, les trouver, mais elles seront toujours partielles, locales. C'est que, non seulement il restera toujours un résidu, mais les causes elles-mêmes sont enchevêtrées et s'assemblent en tresses elles-mêmes prises dans des temporalités et donc dans des histoires. Si c'est une tâche ardue de démêler les fils de ces tresses, il est également difficile de retracer leur histoire. Mais ce n'est pas non plus impossible et en tout cas, il n'y a rien d'illégitime à tenter de le faire. Si aucun fil ne représente la tresse à lui seul, chacun a sa spécificité, que l'on peut essayer de décrire et dont il est loisible de se donner pour tâche de retracer l'histoire. Par ailleurs, il est aussi légitime de s'intéresser à un fil plutôt qu'à un autre, chacun d'entre eux pouvant se concevoir comme une intrigue, au sens de Paul Veyne. Comme l'indique ce dernier, aucune intrigue n'est illégitime en soi. Il s'agit de reconnaître laquelle on se choisit et d'assumer les conséquences et les devoirs induits. Où l'on voit par ailleurs que l'analyse a partie liée, sans


 Shepherd 1982, p. 146. La citation de Wilfrid Mellers est extraite de *Twilight of the Gods: The Music of the Beatles*, New York, Viking Press, 1973, p. 15-16.

doute irrévocablement, avec l'histoire. Faire de l'analyse, c'est situer les éléments que l'on décrit dans des temporalités, le plus souvent même, créer ces temporalités.

Enfin, on a beaucoup dit que le jazz consistait plus en un « comment » qu'en un « quoi ». Je reste réticent vis-à-vis de cette idée et ses fausses allures d'évidence. Bien sûr, à première vue, dans le jazz, la façon dont on joue les choses a plus d'importance que ce que l'on joue. Mais ce n'est peut-être qu'une illusion d'optique. Si l'on y regarde de plus près, on aura du mal à définir ces façons de faire – les « comment » – autrement qu'en termes de contenus, c'est-à-dire de « quoi ». Si l'on envisage par exemple le premier élément qui vient à l'esprit – le swing – il est aisé de concevoir que l'on peut jouer avec ou sans swing et que le choix du morceau n'a que peu d'importance de ce point de vue . Mais a-t-on vraiment épuisé la question en la posant ainsi ? Si l'on veut aller plus loin et définir ce qu'est le swing, pourra-t-on longtemps éviter d'avoir recours à des contenus ?

Par ailleurs, à supposer qu'on parvienne à approcher ce que sont les façons de faire du jazz, quand sera-t-on certain qu'elles le définissent à elles seules, ce qui laisserait entendre qu'on ne les retrouverait pas ailleurs ? Remontons à ceux des critères définitoires évoqués au chapitre I qu'on peut assimiler à des façons de faire : l'improvisation et le swing ; admettons même d'y ajouter le son (pensé comme une façon de produire le son). On peut encore en évoquer d'autres : une certaine façon de jouer l'harmonie par exemple. On a vu, d'une part qu'il est très difficile de limiter le jazz à ces critères, et d'une autre que tous ces éléments, séparément ou pas, se retrouveront çà et là dans d'autres musiques. On a donc beaucoup plus de chances d'approcher ce qu'est le jazz en ne se limitant pas à des « comment », mais y additionnant les « quoi » que seraient certains types d'enchaînements d'accords, certains rythmes, certaines formes, etc., à supposer encore une fois qu'on soit certain de la manière de faire le départ entre des façons de faire et des contenus : le ii – V – I est-il une façon de jouer l'harmonie ou un contenu harmonique ? Un comment ou un quoi ? C'est plus sûrement en multipliant l'identification d'éléments, sinon caractéristiques, mais du moins fréquemment observés, qu'on se donnera des chances de préciser l'objet, plutôt qu'en procédant à des ablations de ce type, en fonction de lignes de démarcations rien moins qu'hasardeuses.

Tous ces points m'amènent à penser qu'il est légitime d'appeler de ses vœux une histoire musicale du jazz, laquelle reste largement à écrire. Le geste analytique au sens large, allié à celui de l'historien, me paraît aujourd'hui la ressource la plus prometteuse pour l'étude du jazz. Il s'agirait donc d'une histoire du langage ou d'histoires idiomatiques. De toutes les intrigues dans lesquelles se trouve inséré un musicien donné à une époque et en un lieu donnés, les contenus musicaux varient énormément. Certaines de ses intrigues (celles de l'histoire politique, sociale) n'en comportent *a priori* et directement aucun. Pour d'autres en revanche, la part des choses est plus difficile à faire (l'histoire culturelle, l'histoire des arts, l'histoire des technologies d'enregistrement, l'histoire des médias). Parmi celles qui ont directement

 **Quoi qu'il s'agisse peut-être aussi d'une évidence trompeuse qu'il conviendrait d'examiner de plus près.**

trait à la musique, certaines sont plus spécifiquement jazz que d'autres. Et il paraît légitime qu'un musicologue du jazz s'intéresse en premier à celles-ci et rêve d'une histoire musicale du jazz ainsi conçue. Le moyen d'y parvenir pourrait être de procéder pour commencer à une histoire des codes de jeu, c'est-à-dire une histoire de ces procédures (façons de faire ou contenus?) typiques, sinon caractéristiques, du jazz. À une très grande dimension, je suis convaincu que cette histoire particulière nous fournit une des courbes de l'évolution de tout le jazz sur la longue durée. Cette évolution, sous cet angle, ressemble à un grand mouvement simultané d'assouplissement des codes et de leur multiplication. Au début de l'histoire du jazz, les codes de jeu sont peu nombreux et très restrictifs. Les formats d'orchestre sont en nombre réduit et offrent peu de variantes. Par ailleurs, les fonctions instrumentales sont très restrictives : chaque instrument dans l'orchestre a sa place, son rôle, et remplit une fonction précise dont il est impératif de ne pas s'écarter. Puis, les licences se multiplient, l'imagination des musiciens crée de nouvelles façons de jouer ensemble, de nouveaux codes. Aujourd'hui, en pénétrant dans un club de jazz, il est impossible d'anticiper le format de l'orchestre si l'on n'a pas lu l'affiche à l'entrée. Ce pourra être aussi bien un guitariste en solo, qu'un trio ou un quartette sans batterie ou sans basse, un ensemble de cordes, ou une formation moyenne avec une section rythmique aussi nombreuse que celle des vents. Il sera de même impossible de prévoir quel rôle tiendra chaque instrument et si ces rôles ne vont pas s'échanger au fil de la performance. Chacun des musiciens pourra aussi convoquer des codes de jeu pris dans une palette très large. Impossible encore de savoir si la musique sera entièrement improvisée, un peu seulement, ou pas du tout. En un mot : impossible de savoir qui va jouer quoi et quand, et même pour une part comment. C'est par ailleurs une des raisons pour lesquelles le métier de musicien de jazz est devenu d'une très grande technicité, au-delà des questions de virtuosité.

On pourrait dès lors tracer la généalogie du code du break, de sa naissance à sa disparition, retracer par ailleurs l'histoire de celui du solo, et constater que leur succession dans l'histoire du jazz permet de repérer et de définir en même temps des changements stylistiques. Où et quand est né le chabada ? Qui le joue ? ►7 Même chose pour la *walking bass*, pour les quatre - quatre de batterie, etc. Plus généralement, c'est une histoire de chaque instrument dans le jazz qu'il faudrait retracer. Le piano, le saxophone, la trompette, la batterie ►8 bien sûr. Mais aussi les instruments à éclipse : la clarinette, le tuba, le banjo ►9. Surtout, une histoire de la section rythmique ►10. À elle seule, elle nous fournirait une autre courbe décisive pour l'histoire du jazz. Une histoire des formats d'orchestre, histoire de l'orchestre Nouvelle-Orléans, sa codification des rôles et des fonctions, ses variantes, son évolution, sa disparition virtuelle. Une histoire du piano solo, du trio piano - basse - guitare, du trio piano - basse - batterie, du quartette, du quintette. Une histoire du big band bien sûr. Une histoire de l'arrangement, qui ne serait pas la même chose. Une histoire du jazz vocal, qui ferait apparaître des temporalités originales, des liaisons inédites. Une histoire de l'improvisation, une histoire du répertoire. Une histoire de l'harmonie, une histoire du rythme, une histoire de la mélodie, une histoire du son ►11, une histoire

►7 Georges Paczynski a déjà largement répondu à cette question (Paczynski 1997, 2000, 2005).


►8 Cf. Paczynski 1997, 2000, 2005.



►9 Cf. Bardinet 2003.


►10 Cf. Monson 1996.

►11 « On pourrait probablement raconter l'histoire du jazz d'après la façon dont ce concept de son individuel s'est développé, modifié et élargi au cours des ans. » (Williams 1993, p. 263).

des techniques de prise de son. Cette orientation aurait en outre l'avantage de prendre en compte la différenciation des temporalités dans l'évolution d'un langage.

« Il y a une leçon théorique profonde à retenir de l'évolution de la tonalité et de son passage à l'atonalité : comme les paramètres ont tendance à l'autonomisation, *chacun d'eux évolue selon son rythme propre*. Ainsi s'explique, chez Schönberg, le rôle des cellules thématiques, *à la base de la série*, héritées de Beethoven et de Brahms alors que la hiérarchie tonale des hauteurs a disparu ; chez Berg, le recours à des formes classiques, etc. D'un point de vue diachronique, la sémiologie des paramètres a tout à gagner en intégrant la conception de l'histoire de Fernand Braudel qui différencie diverses strates historiques possédant chacune leur propre vitesse de déroulement. L'histoire du langage musical n'est pas faite de paquets de paramètres qui évoluent en symbiose à l'intérieur de périodes étroitement limitées. Elle résulte d'une interaction complexe entre des paramètres distincts dont la transformation obéit aussi à des principes autonomes. Il n'est pas étonnant, alors, que nous puissions retrouver ici le concept de "longue durée", cher à Braudel, et que le compositeur de 1980 puisse aller chercher son inspiration dans les principes qu'il reconnaît à travers la musique tonale de 1722. » 


La nécessité de ces histoires du langage n'exclut pas que l'on continue à tracer, musicalement, celles des groupes : une histoire du jazz par les Blancs , par les femmes , par les homosexuels, par les Amérindiens, par les Français, par tout autre groupe imaginable (une histoire du jazz par les Afro-Américains ?). Celles des lieux – une histoire du jazz à la Nouvelle-Orléans, à Chicago, à Kansas City, à San Francisco, à Paris, à Berlin, à Rome, à Moscou, à Tokyo, à Beijing, à Kuala Lumpur, à Abidjan, à Johannesburg... Pour autant, ces histoires multiples pourront certainement enrichir, informer, mais pas se substituer aux chantiers musicaux, lesquels me paraissent (peut-être paradoxalement) avoir été encore relativement peu explorés. Et la poursuite de cette recherche s'impose pour compléter une carte du jazz qui reste très incomplète. Je ne pense pas ici seulement à la *music theory* des chercheurs nord-américains, mais aussi à une histoire plus précisément musicale. Car c'est surtout à l'histoire des styles qu'on s'est consacré jusqu'à présent. Et celle-ci n'a d'autre choix que d'embrasser tous les paramètres musicologiques en même temps (ou pas du tout parfois), donc nécessairement de les saisir très incomplètement et de s'interdire toute approche réellement historicisée de chacun d'entre eux, de leur temporalité propre, de leur évolution propre.

Pour autant, le terrain est loin d'être resté vierge. Il a été arpenté par tous ces auteurs que l'on voudrait, à la fin de ce parcours, saluer respectueusement et chaleureusement : Roger Pryor Dodge, Hugues Panassié, Winthrop Sargeant, John Mehegan, André Hodeir, Gunther Schuller, Alfons S. Dauer, Thomas Owens, Frank Tirro, Milton Stewart, Jeff Pressing, Lawrence Gushee, Henry Martin, Barry Kernfeld, Steve Larson, Steven Block, Keith Waters, Philippe Baudoin, Georges Paczynski, Bill Dobbins, Scott DeVeaux, et bien d'autres encore . Mais on sait bien qu'en ces matières comme dans d'autres, le terrain s'agrandit à mesure qu'on le parcourt.

 **12** Nattiez 1987, p. 366.

 **13** Cf. Sudhalter 1999.

 **14** Cf. Tucker 1998, 2001, 2004.

 **15** Qui voudront bien me pardonner, je l'espère, de ne pas les avoir intégrés à cette courte énumération, par ignorance ou inconséquence.

Une analyse du jazz bien comprise peut apporter sa contribution à cet œuvre immense et devrait en retour permettre une écriture revivifiée de l'histoire des styles du jazz. Ceci à la condition, me semble-t-il, d'admettre l'idée de la non-nécessité et de renoncer à celle de destin : il est pertinent de décrire des logiques musicales, non pas comme des logiques inéluctables, nécessaires, prévisibles, mais plutôt comme des réalisations devenues possibles parmi d'autres, dont l'immense mérite est d'être advenues dans ce monde-ci, celui dans lequel nous vivons.

On voit donc que c'est plus à une phénoménologie du jazz qu'à une ontologie qu'on en appelle. Y compris, par ce qui peut apparaître comme un détour, pour revenir sur la question de l'identité. Le mot « jazz » a souvent été rejeté, parfois par ses représentants les plus illustres. À partir des années 1970, ce rejet s'est de plus en plus répandu, particulièrement dans l'affirmation de « musiques improvisées » qui, tout en se reconnaissant plus ou moins une paternité dans le jazz, revendiquent un affranchissement de sa tutelle. Cet état de fait trouve son origine dans le grand bouleversement des années 1960, en particulier la division entre deux grands paradigmes, initiés respectivement par le free jazz et le jazz modal. C'est peut-être une autre tâche de la musicologie du jazz à venir : prendre acte de ce schisme, chercher à le comprendre, à le penser, en renouvelant la réflexion sur l'identité du jazz, en émancipant celle-ci d'une simple revendication d'indépendance ou d'appartenance, comme c'est encore souvent le cas aujourd'hui. De façon plus générale, c'est la sortie de la pratique commune et son corollaire, ce que j'ai appelé, comme d'autres mais très provisoirement et faute de mieux, « jazz postmoderne » (débutant vers 1975), qui ne me semblent pas encore avoir été actés et pensés. Il est frappant de voir que les études portent encore, beaucoup, sur Charlie Parker, John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Bill Evans. Mais que sait-on des musiques jouées par John McLaughlin, John Scofield, John Zorn, Bill Frisell, Wynton Marsalis, Steve Coleman, Uri Caine, Marc Ducret, Brad Mehldau, Bojan Zulfikarpasic... ? À cet égard, la musicologie du jazz apparaît, non pas en retard car elle a déjà accompli un chemin considérable, mais dans une situation comparable au bibliothécaire qui, à peine revenu de classer des livres entrés la veille, voit sa table recouverte des nouveaux opus fraîchement déposés.