

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 112

Artikel: What is this thing called jazz? : Le son de l'afro-américanité entre oralité, écriture et audiotactilité
Autor: Siciliano, Giancarlo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927648>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

What is This Thing Called Jazz?

Le son de l'afro-américanité entre oralité, écriture et audiotactilité

Giancarlo Siciliano

L'ensemble de réflexions qui suivent cherche à dégager une ontologie de la pratique jazzistique en ce qu'elle se distingue nettement des deux paradigmes qui ont dominé la géographie et l'histoire des musiques mondiales : celui des musiques de tradition orale et celui des musiques de tradition écrite. Phénomène s'inscrivant dans une hybridité qui ne se réduit à aucune de ces traditions mais qui pourtant les synthétise en une « audiotactilité »¹ rendue possible par la reproductibilité technique, le jazz cerne un au-delà de l'hégémonie du visuel² qui annule la pertinence des critères de la notation et plus généralement de ce que Christian Béhune appelle le « surmoie de lettré »³ propre aux musiques d'art de tradition écrite. Or si, depuis les propositions de Marshall McLuhan, la culture occidentale s'inscrit dans un paradigme post-littéraire, qu'en est-il du statut de cette oralité désormais « seconde » telle qu'elle régit le jazz ?

Répondre à une telle question implique nécessairement le refus d'une opposition censée démarquer l'oral de l'écrit et, corrélativement, l'analogique du numérique. Car la langue, nous dit Bernard Stiegler, « est toujours déjà écriture, et [...] contrairement aux apparences, il ne faut pas poser qu'il y a d'abord une langue orale, puis une copie écrite de cette langue, mais que, pour que la langue puisse être écrite au sens courant, il faut qu'elle soit *déjà* une écriture : un système de traces, de "grammes", d'éléments discrets »⁴. L'opposition binaire cède la place à un mouvement bi-directionnel où « l'oral le plus quotidien est surcodé par le scriptural [...] de même que] le scriptural le plus sophistiqué est travaillé par l'oral »⁵. Et c'est précisément ce travail de *surcodage réciproque* que le jazz donne à entendre en permanence.

Ce phénomène d'une oralité que nous opterons de renommer, au moins provisoirement, *scriptoralité* est plus particulièrement exemplifié par le travail de tous ceux qui, à l'intérieur du champ jazzistique, ont joué le rôle d'arrangeurs : de Fletcher Henderson à Duke Ellington, de Charles Mingus à George Russell, de Bill Evans à Carla Bley ou encore de Chucho Valdès à Hermeto Pascoal, il a toujours fallu que *l'on s'arrange* — l'écriture jazzistique ne pouvant être conçue qu'en fonction de l'apport spécifique d'interprètes singuliers.

PERFORMANCE, LECTURE, URTEXT

Les pratiques incarnées par ces musiciens témoignent de l'imbrication entre écriture et oralité : pour autant qu'une forme de notation soit utilisée en guise de prescription, le jazz ne peut exister *effectivement* que sur le mode de l'exécution. En d'autres termes que la langue anglaise rend plus explicites et dont elle met bien en évidence la dimension performative, le jazz ne peut avoir lieu que par une mise en acte — *playing* ou *performing*. Lire une partition — procédé facultatif dont la pratique du jazz ne dépend pas de manière essentielle — implique une activité interprétative qui ne se réduit pas au simple déchiffrage : c'est non seulement ce qu'a constaté l'ethnomusicologue Timothy Rice en affirmant que toute la musique « se transmet, se vit et se comprend par la tradition orale »⁶ mais c'est aussi ce qu'Adorno indiquait déjà dans l'un de ses derniers essais par une critique de l'autorité conférée à la notation et les limites en deçà desquelles elle opère. Ainsi, écrivait-il en 1969,

la lecture de la musique [...] implique beaucoup plus que la simple connaissance des cinq lignes et des quatre interlignes, des altérations et des valeurs rythmiques — tout le système de signes, c'est-à-dire tout ce qui est représenté par des moyens graphiques qu'on lit en tant que partition [...]. Les signes et la musique à laquelle ils renvoient ne sont jamais une seule et même chose. Un acte interprétatif est toujours nécessaire pour que de la musique puisse ressortir de la notation — c'est-à-dire un acte analytique qui pose la question à savoir ce à quoi renvoie effectivement la notation. Dans de tels processus élémentaires, l'analyse y est toujours et déjà. La façade — c'est-à-dire la partition en tant que « tableau » (das Notenbild) — doit être déployée, dissoute (aufgelöst), et ceci de manière aussi fiable que possible, afin de parvenir à ce qui est indiqué par la partition⁷.

Si les musiques d'art européennes ne se laissent pas non plus réduire à un *Urtext*, le champ jazzistique ne peut se constituer, quant à lui, qu'en tant que *hypertexte*, non seulement au sens que lui assignent les sciences informatiques et la critique littéraire en suivant la voie tracée par Gérard Genette⁸ mais aussi au sens d'une « post-littérarité »⁹ — à laquelle nous faisons allusions tout à l'heure — posée par Marshall McLuhan.

DIFFÉRENCE, OTOLOGIE ET PERLABORATION

La spécificité audiotactile résiste ainsi à une opposition pure et simple entre oralité et écriture telle que nous venons de la problématiser car les partitions auxquelles il est possible d'avoir recours en guise de support mnémonique ne sont conçues, contrairement à celles des musiques d'art écrites où le rôle de l'improvisation est minimisé, que comme un ensemble de directives toujours et déjà partielles, non-totalisantes et non-totalisables. D'où la possibilité de réécrire et de réinventer en permanence — et non pas d'exécuter ce qu'il aura *d'abord* été composé —, mais de laisser au moment la chance d'un jaillissement compositionnel qui n'est pas simplement déplacé ou retardé vers un autre *présent*, mais qui s'inscrit dans l'espace de la *différence* et qui est donc toujours à *venir* : comme le dit si bien Jean-Luc Nancy, en osant parler « du fond de son incompétence »,

le jazz aura décidément constitué la première émergence nette d'une musique ostensiblement faite pour s'écouter en ce sens : aussi bien à l'égard de sa provenance sociale que de ses fonctionnements proprement musicaux, le jazz est tendu, ou il l'aura été, vers sa propre affirmation à venir, toujours à inventer, et toujours déroutante¹⁰.

Nous ne saurions assez insister sur l'importance de l'écoute en ce qu'elle déploie la *différence* mais en ce qu'elle recèle

aussi une dimension intrinsèquement technique. Bien que celle-ci ait été bien explicitée tout le long des travaux de Bernard Stiegler auxquels nous avons déjà fait appel, c'est plus particulièrement sous la plume de Peter Szendy que le problème des technologies d'écoute s'inscrit dans une thématique musicologique clairement circonscrite à partir de nombreux exemples historiques attestés — notamment la mécanisation de l'écoute dont Bartók et Adorno avaient pu témoigner — et qu'il nomme, en transposant une suggestion de Jacques Derrida, « otologie »¹¹ et « discours *otologique* »¹².

Cette otologie est ce qui permet au jazz un affranchissement du *scriptocentrisme* de la tradition européenne laquelle a vu, depuis l'avènement du système de notation, une appropriation, de la part des compositeurs, de diverses stratégies de réécriture telles la paraphrase, la transcription, la parodie et les variations sur un thème de... : manières distinctes de structurer, à des époques et lieux divers, le travail de la citation en tant que procédé généralisé et, en termes plus explicitement performatifs, de l'incitation à un dialogue avec une ou plusieurs traditions, avec des discours antérieurs et extérieurs convergeant en une topologie hétérogène où rebondissent commentaires et contresignatures. La pratique de l'improvisation dans le jazz illustre ce que Christian Béthune appelle un « emboîtement mimétique »¹³ — phénomène de différenciation des divers procédés tel celui de l'imitation didactique ; celui de l'imitation mutuelle à vocation agonistique et d'autres encore, dont l'*imitation de l'imitation*.

Mais peu nombreux ont été les musicologues qui se sont penchés sur la problématique de l'écriture comme geste de restitution ou d'impossible reconstitution d'un *Urtext* : finalité en vue de laquelle s'orientait le mouvement téléologique de la philologie musicale traditionnelle en s'interdisant de reconnaître des procédés de re-création ou de réécriture au sens indiqué par la perlaboration (Durcharbeitung) freudienne — procédé que l'histoire récente du jazz, et plus particulièrement celle de sa supposée postmodernité, a bien su mettre en relief. Ainsi, comme l'explique Christopher Small,

l'existence d'un système de notation rend possible le développement de la musicologie, cet enfant bâtard de la musique et de la science, qui alimente notre passion de l'authenticité de l'interprétation — reflet de notre manque de confiance en notre créativité. Une passion créatrice qui a véritablement confiance en elle-même réinvente constamment les grandes œuvres du passé à chaque génération, comme le dix-septième siècle avait retravaillé les pièces de Shakespeare (elles-mêmes des œuvres antérieures réécrites en fonction de l'esprit du temps) et comme Stokowski avait adapté les œuvres pour orgue de Bach à sa sensibilité du dix-neuvième siècle. De telles réécritures, dépourvues de goût qu'elles puissent paraître à notre génération, sont plus fidèles à l'esprit créateur que nos tentatives de restituer, par la quête de l'*Urtext*, la lettre de l'original — tentatives dont nous pouvons, en tout cas, à peine évaluer le succès¹⁴.

Dans le cadre spécifique des pratiques jazzistiques, cette tradition que nous renommons scriptorialité se donne à entendre dans ce qu'on appelle, par commodité provisoire, les *choruses*, c'est-à-dire les solos. Diverses modalités du *soloing* se déploient ainsi chez Louis Armstrong et Coleman Hawkins (en guise de paraphrase mélodique) ; Bird, Dizzy, Bud Powell, tous héritiers de ces maîtres de la paraphrase, développent des techniques de réinvention mélodique par un déploiement horizontal (ou syntagmatique) du matériau harmonique (ou paradigmatique). D'autres encore complexifient ces procédés : c'est le cas de Thelonious Monk, de Clifford Brown, de Miles Davis, de Sonny Rollins, de John Coltrane, de Cannonball Adderley, de Wes Montgomery, d'Eric Dolphy, de Freddie Hubbard, de Bill Evans, de Herbie Hancock, de Chick Corea ou encore de Keith Jarrett, d'Egberto Gismonti ou de Richie Beirach.

LA BIMUSICALITÉ EST-ELLE POSSIBLE ?

De telles techniques relèvent ainsi d'un régime audiotactile nettement affranchi de l'autorité picturale du signe de la partition, mais sans pour autant en arriver à l'idéal de bimusicalité prôné par Mantle Hood¹⁵. Ainsi, en dressant une comparaison avec la pratique et l'expérience du plurilinguisme, Jean During a pu observer :

Il n'y a a priori aucune raison pour que l'on ne puisse pas s'exprimer dans deux ou trois musiques différentes, tout comme on peut être parfaitement bi- ou trilingue. Pourtant, si les mêmes idées peuvent jusqu'à un certain point s'exprimer dans une langue aussi bien que dans une autre, ce n'est pas le cas de la musique, où l'idée elle-même est musique. Il existe sans doute des langues musicales compatibles ou des dialectes musicaux voisins, mais il est rare de rencontrer des cas vraiment convaincants de bimusicalité. En définitive, le multilinguisme n'est pas viable, et seule la diglossie est à peu près tolérée, à savoir, la capacité de parler un dialecte populaire et une langue de la même famille, comme le font couramment les chanteurs classiques d'Asie Centrale lorsqu'ils terminent leurs performances avec des chansons légères¹⁶.

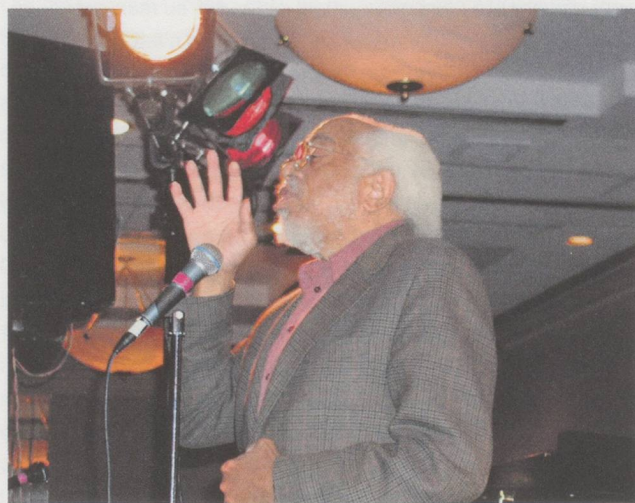
Jouer la musique que l'on cherche à comprendre peut ainsi devenir une stratégie interprétative. C'est, en effet, le choix épistémologique pour lequel a opté l'ethnomusicologue Paul Berliner en accordant une grande importance à l'implication qui oblige à s'appropriier certains codes culturels¹⁷ dont la pertinence pour la pratique musicale est indéniable. Vincenzo Caporaletti a souligné, quant à lui, l'importance du jeu en tant que technique analytique en prolongeant la série de jalons déjà posés par John Baily¹⁸. Cependant, les degrés de pertinence peuvent varier au point de laisser de nombreux ethnomusicologues assez partagés sur cette question. Ce clivage est illustré par la position de Simha Arom qui s'oppose à Jean During, avec une informalité et une franchise admirables :

« ton problème c'est que tu joues la musique que tu étudies ; mon avantage c'est que je ne joue pas la mienne... à moins que ce soit un désavantage »¹⁹. Ainsi Arom soupçonne-t-il le paradoxe de sa position —et non seulement la sienne— car il serait illusoire d'affirmer qu'un musicologue pourrait le résoudre. Comment donc apprendre à jouer un morceau de jazz ? Et comment l'appréhender avec, à la fois, suffisamment de distance analytique et d'implication directe ? During pose le problème en termes de choix d'un seul objet auquel on ne peut que consacrer une attention exclusive :

Il y a bien sûr des musiciens de talent qui sont assez compétents dans deux musiques différentes (surtout s'il s'agit de traditions voisines), mais il est rare qu'ils entrent vraiment à fond dans l'une ou l'autre, à moins qu'ils ne se dissocient par périodes. Il ne s'agit pas d'un problème technique mais de style, d'ambiance, d'ethos, de sentiment. Tenir sa partie dans un quatuor à cordes ou improviser un *taqsim* sont deux expériences radicalement différentes qui impliquent tout l'être, depuis la posture et la gestuelle, jusqu'aux affects, à la pensée abstraite, à l'image de soi et du monde. Il est donc douteux que l'on puisse, sans dédoublement de la personnalité, s'impliquer simultanément dans deux voies également exigeantes et différentes. Il en va comme d'une *passion exclusive* qui ne peut se porter sur un seul être ou objet²⁰.

APPRENTISSAGE ET STANDARDISATION

Par un autre chemin, une telle perspective s'avère être confirmée par de nombreux musiciens de jazz dont le pianiste Barry Harris. Il est intéressant de relever son point de vue tel qu'il se donne à lire dans la préface à un manuel pratique d'apprentissage de jazz. Harris, en effet, insiste sur l'importance du répertoire de standards en tant que structure de reconnaissance et



Barry Harris. © Joel Elkins, 2004

déplore le manque d'effort pour s'approprier la langue musicale commune à la culture afro-américaine telle qu'analysée par Christopher Small. Ainsi, s'exclame-t-il, c'est

affreux comment ces gens jouent à partir des *fake books*, qui en plus ne sont pas justes, ça vaut rien, ces *fake books*. Même lors des *jam-sessions* les gens sortent leurs *fake books*, je n'y crois pas, ils connaissent rien. Il y a des morceaux que vous êtes censés connaître, si j'ai envie de jouer un blues en la bémol, il faut savoir le jouer. C'est le répertoire. Je peux aller partout dans ce pays, rencontrer de très bons musiciens et nous pourrions jouer comme si nous avions joué ensemble toutes nos vies, et ça c'est parce que nous connaissons les mêmes morceaux. Il faut connaître *How High The Moon*, *Out of Nowhere*, *Just You, Just Me*. Moi je peux nommer des morceaux que tout le monde devrait connaître, y'en a à peu près cinquante. Dans chaque école il devrait y avoir une liste qui devrait exclure ces nouveaux morceaux où il n'y a que deux accords²¹.

Sur un ton plus neutre, et à partir d'un travail de terrain effectué en France, d'autres auteurs considèrent, à juste titre, qu'il s'agit d'une tendance suivie par certains musiciens « ordinaires » à standardiser les répertoires :

Le *Real Book* est devenu depuis sa large diffusion en France pendant les années 1980 le recueil de partitions obligatoire pour participer à un *gig*, du moins pour ceux qui ne le connaissent pas quasiment par cœur. Du même coup, le recours systématique aux standards qui y sont relevés, et à eux seuls, s'il permet de s'affranchir des contraintes de la répétition formelle, a probablement induit une « standardisation » du répertoire, certains musiciens ayant perdu l'habitude d'aller chercher des grilles ailleurs ou de relever « à l'oreille » des morceaux qui ne sont pas dans le *Real Book*²².

Quant aux propos de Harris, on pourrait soulever l'objection d'après laquelle ils seraient un peu trop marqués par une forme de purisme qui refuse d'emblée les changements stylistiques survenus après le be-bop. Mais ils ont, en revanche, l'avantage de valoriser la réinvention du passé et de mettre le novice à l'abri de ce phénomène — que la langue anglaise nomme *option anxiety* — caractéristique de cette apparente abondance d'informations, de genres diversifiés, de répertoires, de services et de produits à quoi se réduit l'économie numérique de nos sociétés hyperindustrielles. La saturation culturelle propre à notre condition, écrivent Bernard Stiegler et Ars Industrialis, se manifeste comme

augmentation de l'information au détriment du savoir. C'est ce qui a été analysé par exemple comme *cognitive overflow syndrom* (sic), lequel, au lieu de faciliter la prise de décision (la synthèse qui doit succéder à

l'acquisition analytique de connaissances), la paralyse : l'information ne se transforme pas en connaissances ou en savoir-faire, mais en accumulation de données intraitables²³.

Mais des musiciens confirmés tels Pat Metheny réussissent néanmoins à contourner cet aspect de la saturation d'informations et, loin de se replier sur la position d'un puriste, arrivent à consolider le lien à la tradition telle que Barry Harris lui-même, en l'occurrence, la défend. Metheny conseille toujours aux jeunes musiciens

de fréquenter autant que l'on peut des musiciens d'un niveau technique supérieur. Car en dépit d'excellentes ressources pédagogiques existantes, la musique demeure essentiellement une tradition « parlée », et c'est pour des bonnes raisons que le système d'apprentissage qui a été une partie de cette tradition s'est consolidé. Si vous êtes le meilleur dans votre groupe, alors vous avez intérêt à changer de groupe²⁴.

Metheny souligne ainsi l'importance de la *jam-session* car on pourrait, avec lui, légitimement douter de l'utilité d'un tel (pseudo-)capital de savoir — c'est-à-dire de ces quantités considérables de manuels, de partitions, de CD et DVD dits d'apprentissage. D'où la nécessité de poser ce problème dans un plus ample cadre historique et convenir ainsi, avec Scott DeVeaux, de l'importance de la *jam-session* en tant qu'institution — c'est-à-dire en tant qu'exemple paradigmatique de ce que nous appelons ici *musiquer*, qui renvoie, nous le rappelons, à ce qui, dans la plupart des musiques du monde, se manifeste comme processus, activité, interaction et interlocution — par opposition à ces attributs de la rationalité musicale Occidentale tels la réification, l'idéalisation et l'assujettissement à la raison graphique²⁵. Si elle a été déterminante pour la formation des musiciens jusqu'aux années quatre-vingt, elle a désormais cédé, comme le rappelle David Baker — pour le meilleur et pour le pire — à une industrialisation de l'apprentissage du métier. De même que l'intensité participative et hors calcul de musiquer se trouve remplacée par des supports numériques censés optimiser et accélérer l'apprentissage mais qui, en remplaçant le savoir par un excès d'information, tendent à basculer vers une forme de désindividuation.

INSPIRATIONS JAZZISTIQUES : RE-SINGULARISATIONS, CONTRESIGNATURES

Les structures qui marquent la spécificité de l'improvisation dans le jazz ne peuvent s'élaborer qu'à partir de schémas formels propres à d'autres traditions musicales environnantes : ainsi la chanson à succès new-yorkaise du Tin Pan Alley a-t-elle pu devenir un modèle standardisé. De tels procédés avaient de quoi outrer un Th. W. Adorno²⁶, réfractaire à la dimension d'appropriation et de désidentification renouvelante de la part des musiciens de jazz des années quarante (et de tant



Pat Metheny et sa guitare «Pikasso» à 42 cordes. © Nicholas Gibson, 2005

d'autres) trop malentendus par son oreille dialectique. Il ne s'agit pas de jouer *Stella by Starlight* dans sa signification supposée dernière et univoque préalablement donnée, mais de montrer comment *Stella by Starlight* diffère d'elle-même : c'est là le paradoxe au cœur de la pratique jazzistique qui échappait au philosophe de Francfort. Les versions qu'avaient proposées Miles Davis aux années soixante et Keith Jarrett aux années quatre-vingt exemplifient deux parmi *n* modalités de resingularisation d'une instance qui n'en est pas une : modèle sans origine, sans commencement absolu.

En quittant les prémisses de l'œuvre-objet close, restituable et hypostasiée, le jazz propose au contraire une processualité qui se laisse réinventer en suivant une logique cyclique d'un retour non pas du même, mais du différent²⁷. Les logiques d'appropriation qui régissent les standards de jazz ont bien été mises en évidence par le modèle proposé par l'ethnologue Patrick Williams. Cet auteur dégage ainsi sept traitements ou procédés : « affirmer les caractères propres du jazz ; imposer sa personnalité ; critiquer ou faire la satire ; négliger le thème pour se concentrer sur les variations ; recomposer, après l'avoir analysée, la mélodie d'un standard ; placer l'horizon de l'exploration au-delà du thème ; mettre le standard en perspective dans l'histoire du jazz »²⁸.

L'exemple du guitariste Bill Frisell est, à ce propos, particulièrement éclairant par les modalités d'inter-position et de composition d'éléments puisés à des genres aussi distincts que la *country*, le *rock* et le *reggae*. Le guitariste réinscrit dans l'actuel, en les recomposant, des thèmes de Thelonious Monk. Dans *Have a Little Faith* —exemple limpide d'une esthétique qui traduit, en quelque sorte, le sens du lieu qu'est, en l'occurrence, l'Amérique—se trouvent réinventés des compositeurs aussi divers que Stephen Foster (*Little Jenny Dow*), Aaron Copland (*Billy The Kid*), Charles Ives (*Three Places in New England*), Bob Dylan (*Just Like a Woman*), John Phillip Sousa (*Washington Post March*), Sonny Rollins (*No Moe*) et Madonna (*Live To Tell*).

De nombreuses autres instances mériteraient d'être soulignées : Miles Davis, par exemple, qui proposait, aux années quatre-vingt, une version de *Time After Time* de la chanteuse pop Cindy Lauper. Plus récemment, et en mettant la technique du *sampling* au service du jazz, le groupe Cinematic Orchestra a intégré, dans *Flite*, la section jouée au vibraphone en guise d'introduction à *Quiet Departures* d'Eberhard Weber.

Le compositeur/interprète/improvisateur se trouve réinscrit dans un réseau de contresignataires : Jerome Kern, Irving Berlin, Jimmy Van Heusen s'associent à Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock ou n'importe quel musicien ayant les

compétences et le désir de réinterpréter ces compositions ne peut faire autrement que laisser ses marques sur le texte musical. La citation ne se laisse ainsi jamais réduire à un lieu qui désignerait un simple au-delà ou un dehors d'un corps dit *propre* et *identique à lui-même*. En plaçant le dialogisme au centre de sa poïétique, le jazz a pu proposer des alternatives dans l'acte de musiquer. Au-delà de l'appropriation de ce qu'est devenu un répertoire de standards, de nouveaux processus dialogiques se sont mis en place : en témoignent les nombreuses collaborations entre musiciens aussi divers que Steve Reich et Pat Metheny (*Electric Counterpoint*) ou encore entre Branford Marsalis et Sting (*Nothing Like The Sun*) qui redéfinissent, en les déplaçant, des rôles souvent restreints par des divisions stéréotypées entre genres musicaux et, plus généralement, par un déterminisme hiérarchisant de traditions supposées parallèles et conçues comme un passé à ne pas réinventer.

Mais une compréhension de tels processus et plus particulièrement de ces structures de reconnaissance ne dépend-elle pas d'une évaluation d'une politique de la mémoire ? C'est la raison pour laquelle les musiques afro-américaines et le jazz en particulier ont toujours tenu l'intersubjectivité — et non seulement l'intertextualité — pour axiomatique.

COMMON TONGUE : QUATRE THÈSES DE CHRISTOPHER SMALL

Le jazz pose le problème du musiquer devant le défi qu'apporte une certaine rhétorique du commun et de l'impossible communauté (dans le sillon philosophique tracé par Agamben, Bataille, Blanchot, Nancy et Bailly) : comment, dès lors, penser le passage de la *déauratisation* benjaminienne à la *codification néo-auratique* proposée par Caporaletti ? Ou encore, la *désindividuation*, la perte de participation et la *décommunautisation*



Bill Frisell. © Michael Wilson

sans entraver la quête de communauté — à supposer qu'elle puisse, effectivement et politiquement, exister ? Le paradoxe que le jazz donne à entendre se résume par la co-existence d'une *langue* — dite « commune » autant par des praticiens tels que Barry Harris que des musicologues comme Christopher Small — qui ne devient *parole*, au sens de Saussure, qu'au moment où elle est parlée par des sujets supposés s'inscrire en dehors de la norme (les *outsiders* au sens de Howard Becker) et hors du *commun* (tels les *Uncommon People* que l'historien anglais Eric Hobsbawm avait entrepris de décrire et valoriser).

Une forme d'eurocentrisme²⁹ musical, voire d'un « absolutisme ethnique »³⁰ que Paul Gilroy repère et dont il souligne le risque de renversement en un afrocentrisme, a pu se sédimenter en tenant pour axiomatique un certain nombre de propositions qui ont amené plusieurs chercheurs à s'interroger sur leur validité : ainsi Jean-Marc Chouvel se demande si l'on peut « lever les présupposés de l'analyse musicale occidentale »³¹ — question déjà amorcée par Christopher Small et développée en une série de constats qu'il conviendrait d'énumérer. L'auteur de *Music of the Common Tongue* souligne ainsi, et en premier lieu, « la conception de la musique en tant qu'art autonome, que l'on contemple en elle-même et pour elle-même le plus souvent dans des espaces séparés conçus pour ces finalités même et parfois séparés de la vie quotidienne »³². Tout le champ jazzistique n'a fait que poser un défi au lieu même de son jaillissement : en dépit de son appropriation par des salles de concert et les lieux adaptés à ce qui est devenu l'un des moyens les plus connus pour la diffusion du jazz, c'est-à-dire le festival, cette musique n'a pu se faire entendre que dans des espaces marginalisés ou insuffisamment intégrés dans la vie quotidienne.

Dans un deuxième temps, Christopher Small souligne « la notion d'après laquelle une composition musicale aurait une existence abstraite séparée de l'interprète et de l'exécution que celui-ci chercherait à présenter comme une approximation aussi proche de la composition ainsi que celle qui voit le compositeur séparé de l'interprète et du public à la fois et comme ayant quelque chose à communiquer qui lui serait propre — c'est-à-dire, la notion d'après laquelle la musique est censé être tributaire de la communication »³³. Le jazz propose au contraire une toute autre forme de communication au seuil même du communicable — comme l'ont attesté les pratiques radicales et les contextes de réception au milieu desquels se sont positionnés John Coltrane, Cecil Taylor et Ornette Coleman.

Dans la mesure où le jazz est d'abord un son qui privilégie le rythme non seulement en tant que paramètre sonore mais comme impulsion générale régissant les structures mélodico-harmoniques, Christopher Small interroge « l'attention primordiale accordée aux rapports entre hauteurs et le manque d'intérêt relatif à la couleur tonale, à la texture et au timbre, au moins en tant qu'éléments structuraux »³⁴. La pratique du jazz conçoit, au contraire, la couleur tonale, la texture et le timbre de façon à les intégrer au bruit comme dimension coextensive aux discrétisations des hauteurs et des valeurs rythmiques.

Troisièmement, « la notion d'après laquelle la musique serait l'articulation consciente du temps de telle sorte que l'on sache toujours où que l'on s'attende à savoir où l'on se situe par rapport au début et à la fin — en fait, l'idée même de la musique en tant que progression linéaire dans le temps tel qu'il se déploie d'un début clairement défini à une fin prédéterminée »³⁵. Tout en gardant des microtélologies internes, le jazz récusé toute fin d'avance déterminée grâce à l'importance accordée à l'improvisation.

Quatrièmement, « la notion d'après laquelle il y ait nécessité de déployer consciemment des techniques telles les (macro) formes harmoniques afin de clarifier l'articulation dans le temps et d'éviter que l'auditeur s'y perde »³⁶.

LA SURVIE, LA SCIENCE : LE JAZZ

L'auteur de *Music-Society-Education* a raison d'insister sur le fait que dans la plupart des cultures extra-européennes, la musique est *presque* considérée comme une partie de la technologie, c'est-à-dire, comme étant intégrée parmi les compétences pour la survie et le bien-être — aspect sur lequel nous ne saurions assez insister. À ce sujet, contentons-nous d'évoquer un propos de Curt Sachs d'après qui « tout ce qui produit des sons [...] porte l'empreinte de la lutte éternelle de l'humanité contre les forces qui menacent sa vie et son bien-être »³⁷. Or, il en va de même pour le jazz dans la mesure où celui-ci n'a pu se constituer que par l'exigence de survie et de bien-être au sein d'une société qui assujettissait le sujet afro-américain et ce bien en amont de toute considération d'ordre formel et esthétique — le jazz n'étant pas que *de* la musique mais une modalité paradoxale d'*en* faire en dépit *et* grâce à des conditions dictées par la nécessité, la survie et l'urgence qu'un mot tel celui de « indicibilité »³⁸ ne peut même pas dire.

Si le champ jazzistique se laisse, en effet, régir par une audio-vision qui excède toute *Weltanschauung*, il conviendrait, à ce propos, de rappeler les limites de la vision scientifique du monde telle que Christopher Small³⁹ la problématisait dans l'ouvrage que nous venons de citer. Comment ne pas voir dans les analyses de cet auteur le prélude à cette « philosophie du Sensible » prônée par Renaud Barbaras⁴⁰ et mise en évidence sur le terrain spécifiquement jazzistique par Vincenzo Caporaletti ? Il n'est pas inutile, à cet égard et en guise d'impossible conclusion, que l'ethnomusicologue Alan P. Merriam avait déjà posé ce problème en termes comparables à ceux énoncés par l'auteur de *Music-Society-Education*. En soulignant un passage extrait du livre *Where the Wasteland Ends* de Theodor Roszak, l'auteur de *Anthropology of Music* rappelait que

l'objectivité de la démarche scientifique n'est pas uniquement un outil convenable afin de parvenir à des résultats escomptés ; elle est plutôt une attitude philosophique froide et dépersonnalisée qui absorbe l'esprit et déshumanise la science : elle rend ainsi la civilisation occidentale elle-même aride puisque la

vision scientifique de la réalité a réussi à l'emporter sur toutes les autres. [...] Ce qui est difficile avec la science c'est qu'elle ne fournit que de l'information dépourvue de sens au sujet du monde. Le vrai savoir [...] évite la ségrégation cartésienne que la science s'est imposée et cherche le « sens des choses que la science a été incapable de trouver en tant que caractéristique objective de la nature »⁴¹.

- 1 Nous devons ce terme au musicologue italien Vincenzo Caporaletti, qui développe cette notion tout au long de son ouvrage *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- 2 Telle que problématisée par Gianluca Capuano dans son livre *I segni della voce infinita. Musica e scrittura*, Milano, Jaca Book, 2002 ; par Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002 et par Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008.
- 3 Cf. « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, no. 171-72, Paris, E.H.E.S.S., 2004, p. 450.
- 4 Cf. « L'image discrète » in Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée/I.N.A., 1996, p. 182.
- 5 Cf. « La pulsion, la psychose et les quatre petits foncteurs », *Chimères*, no. 20, Paris, 1993, p. 135.
- 6 Cf. « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? » in Nattiez, J.-J. (dir.), *Encyclopédie de la musique*, vol. 3, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 138.
- 7 Th. W. Adorno, « On The Problem of Musical Analysis », in *Essays on Music*, selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert, new translations by Susan H. Gillespie, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 163. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.
- 8 Notamment dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 et *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- 9 Cité par Christian Béthune, art. cit., p. 443.
- 10 Cf. Jean-Luc Nancy, « Ascoltando » in Szendy, P., *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 12.
- 11 Cf. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 403-419.
- 12 Cf. Peter Szendy, « S'arranger - de la phonographie. Les discologies d'Adorno et de Bartók », *Musica Practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 63.
- 13 Cf. Béthune, art. cit., p. 454-456.
- 14 Cf. Christopher Small, *Music-Society-Education*, Londres, Calder, 1980, p. 32.
- 15 Cf. « Ethnomusicology » (1959) in Shelemay, K. K. (dir.), *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*, New York, Garland, 1992.
- 16 Cf. Jean Dering, « L'autre dans le miroir : Le regard croisé de l'ethnomusicologue », in Grabocz, M. (dir.), *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musicologie et création*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 78.
- 17 Dans leur projet d'une sémiotique générale de la musique, Eero Tarasti et Philip Tagg ont porté une attention particulière à cette dimension.
- 18 Cf. « Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, no. 2, British Forum for Ethnomusicology, 2001, p. 85-98.
- 19 Dering, op. cit., p. 78.
- 20 Dering, op. cit., p. 78-79.
- 21 Barry Harris in David Baker, *How To Learn Tunes: A Jazz Musician's Survival Guide*, vol. 76, New Albany, Jamey Aebersold Jazz Inc., 1997, p. iii. Nous soulignons.
- 22 Cf. Marc Perrenoud cité par Patrick Williams, « Standards et standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », *L'Homme*, no. 177-78, Paris, E.H.E.S.S., 2006, p. 42.
- 23 Bernard Stiegler et Ars Industrialis, *Réenchanger le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, Paris, Flammarion, 2006, p. 142.
- 24 Pat Metheny in Leonard, H. (dir.), *The Pat Metheny Songbook*, New York, Hal Leonard Corporation, p. 447.

- 25 Voir à ce propos Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jaques Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979, ainsi que Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998, et Gilbert Rouget, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », *L'Homme*, no. 171 - 172, Paris, E.H.E.S.S., 2004.
- 26 Cf. « Musique légère » in *Introduction à la sociologie de la musique*, tr. fr. de Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Éditions Contrechamps, 1994, p. 31-33.
- 27 Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1969.
- 28 Cf. Patrick Williams, art. cit., p. 19-32.
- 29 Ce terme exigerait, à lui seul, une longue série de rappels et de développements qui dépassent largement le cadre de cet article. Nous renvoyons à ce qu'en disent Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p. 19-26 et Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 11.
- 30 Cf. « Cultural Studies and Ethnic Absolutism » in Grossberg, L., Nelson, C. et Treichler, P. (dir.), *Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 187-98.
- 31 Cf. Mondher Ayari (dir.), *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*, Paris, Delatour-France, 2005, p. 171.
- 32 Cf. Christopher Small, *Music-Society-Education*, Calder, Londres, 1980, p. 36.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.
- 37 Curt Sachs cité par Christopher Small, ibid.
- 38 Cf. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, p. 74.
- 39 Op. cit., p. 80-96.
- 40 Cf. *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Vrin, 2009, p. 110.
- 41 Cf. Alan Merriam, « Ethnomusicology Today » in Shelemay, K. K. (dir.), *New York, Garland, 1992, p. 174.*