

Laurent Cugny

Sorbonne Université - Faculté des Lettres

Institut de Recherche en Musicologie ([IReMus](#), UMR 8223)

Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Auditactiles ([CRIJMA](#))

« L'idée de forme dans le jazz », *Les Cahiers de musique traditionnelle*, n° 17 « formes musicales », Georg, coll. Ateliers d'ethnomusicologie, 2005, p. 143-160.

L'idée de forme dans le jazz

Dans ses applications au domaine musical, la notion de forme est le plus souvent envisagée sous son aspect architectonique. Dans son ouvrage consacré aux formes de la musique, André Hodeir cite Boris de Schoelzer: « ...la structure est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité » (Hodeir 1951: 11). Hodeir ajoute: « L'idée de forme est infiniment plus large que l'idée de structure. [...] [Elle] est liée à la nécessité profonde de l'œuvre, à son essence, plus qu'à sa structure. [...] La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre à l'unité » (*ibid.*: 11, 12, 18).

Bien qu'André Hodeir en fasse un concept de portée beaucoup plus générale que celui de structure, il ne l'en laisse pas moins dans son cadre architectonique. Or, il est possible d'élargir son appréhension bien au-delà de ces limites. Pour la question qui nous occupe, on peut se demander s'il existe des formes caractéristiques ou spécifiques du jazz, au-delà des types structurels le plus souvent utilisés dans cette musique. Une question est de savoir si le fait de diriger d'emblée la question de la forme vers l'architectonique n'est pas précisément le fait d'une pensée de la musique savante écrite. Le jazz relevant d'un cadre conceptuel différent, celui des musiques de tradition orale, il n'est peut-être pas inutile d'essayer de reposer ces questions avec une approche différente.

Il nous semble à première vue que la forme peut être appréhendée dans une continuité allant du particulier au général, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de la stricte définition architectonique. Mais dans un premier temps, et pour simplifier l'exposé, nous le séparerons en deux parties distinctes, la première abordant la forme dans sa dimension architectonique, la seconde se proposant d'élargir le champ de cette appréhension.

L'appréhension de la forme dans le jazz prête à de nombreuses confusions pour deux raisons essentielles: la définition souvent imprécise des termes et la confusion courante entre les cadres conceptuels de la musique savante et du jazz. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire de revenir à la définition d'un cadre conceptuel approprié, telle que nous l'avons proposée dans un travail universitaire récent (Cugny 2001).

Dans la musique savante écrite, du moins dans ce qu'on désigne parfois sous le vocable de « pratique commune » des XVIII^e et XIX^e siècles, le compositeur crée une œuvre qu'il consigne sur un support écrit (la partition). Les interprètes sont ensuite chargés d'en effectuer les réalisations sonores pour l'auditeur. Mais avant la première de ces réalisations (la création), l'œuvre existe déjà et son véritable auteur est sans conteste le compositeur.

Le dispositif du jazz est différent, comme d'ailleurs celui plus général des musiques de tradition orale. L'œuvre s'accomplit au cours d'une performance. Elle ne peut se concevoir avant que du son ait été produit. Des éléments préparatoires (composition, textes écrits, codes de jeu, consigne) sont identifiables, mais ils ne peuvent pas plus constituer l'œuvre elle-même qu'un scénario, si complet soit-il, n'est un film ni une œuvre de cinéma. Les créateurs de l'œuvre sont donc les musiciens qui jouent: les « performeurs ». Le créateur de cette œuvre est le musicien responsable des contenus de la performance. Il arrive fréquemment qu'il soit également le compositeur, mais quand ce n'est pas le cas, le compositeur ne peut être tenu pour l'auteur de l'œuvre. De la même façon, une composition n'accède au statut d'œuvre de jazz qu'à travers les versions qui en sont données par des musiciens de jazz. Ce sont ces versions qui vont constituer les œuvres mêmes. *Summertime* n'est une œuvre de jazz que dans les versions de Louis Armstrong, John Coltrane, Stan Getz... George Gershwin est bien le compositeur de *Summertime*, mais les œuvres que constituent les versions respectives ont pour auteur Armstrong, Coltrane, Getz... De la même façon, deux versions d'une même composition par le même musicien sont deux œuvres différentes. Il devient donc inadéquat de parler d'interprétation et d'interprètes pour le jazz, car il s'agit là d'une opération et d'acteurs qui n'ont pas leur place dans le dispositif propre au jazz.

On remarquera que la matière sonore de l'œuvre de jazz implique que l'œuvre soit enregistrée pour qu'on puisse la reconsidérer et donc l'analyser. En effet, si une performance n'est pas enregistrée, elle constitue bien une œuvre, mais une fois la dernière note jouée, elle n'existe plus que dans la mémoire des performeurs et des auditeurs présents. Il est par ailleurs hors de question d'analyser une œuvre de jazz uniquement avec des partitions, qu'elles soient prescriptives ou descriptives. Seul le support sonore permet d'analyser une œuvre de jazz.

Cette conception conduit à distinguer deux moments de l'œuvre, ou plus exactement deux moments de son analyse. Il convient de considérer d'abord les éléments préparatoires à l'œuvre, tout ce qui se conçoit, se joue, se dit avant le début de la performance. Dans un deuxième temps, on analyse ce qui se joue effectivement pendant la performance. On a proposé de les appeler moment de l'avant et moment de l'après, le point de séparation des deux moments étant donc l'instant-zéro où l'enregistreur est mis en marche, celui où l'on ne parle plus mais où l'on joue.

Appréhension de la forme

Pour essayer d'éclaircir cette question, il faut d'abord se souvenir que – contrairement à l'analyse de la musique écrite – le contact avec l'œuvre de jazz s'opère par la performance enregistrée. Ainsi, tout ce qui relève du niveau de l'avant doit être déduit de ce qui est observé au niveau de l'après. On doit retrouver le premier à travers le second. Même si on travaille sur une transcription, il ne s'agit que d'une partition descriptive, c'est-à-dire d'une figuration, nécessairement incomplète, du niveau de l'après. Si l'on dispose de partitions prescriptives qui ont servi pour l'enregistrement de la performance (cas assez rare dans la pratique), elles ne peuvent servir que comme documents informatifs, mais nullement comme base de l'analyse. Le mouvement va donc de la perception en remontant vers la production. Pour parler dans les termes de la tripartition de Jean Molino, la démarche est esthétique pour remonter vers le poïétique *via* le niveau neutre. Dans l'analyse de la musique écrite au contraire, on part le plus souvent de la partition écrite par le compositeur, l'écoute de l'œuvre enregistrée servant en quelque sorte de document second, même s'il est évidemment essentiel. Mais la démarche est inverse: le poïétique est premier et l'esthétique s'en déduit en quelque sorte.

Les conséquences de ces mouvements inverses sur le déroulement et la nature même de l'analyse sont évidemment importantes. Imaginons que l'on doive faire une analyse du rythme du *Sacre du printemps* sans disposer de la partition de Stravinsky, chaque analyste devant faire une transcription de l'œuvre telle qu'il l'entend. Il y aurait toutes les chances de recueillir autant de transcriptions différentes qu'il y aurait de transpositeurs (en tout cas sur le plan de la métrique), révélant ainsi autant de perceptions, et par là d'analyses, de la métrique et du rythme.

Dans le cas du jazz, cela signifie qu'on en est souvent réduit à des hypothèses sur l'état d'une forme au niveau de l'avant. Considérons par exemple *Free Jazz* d'Ornette Coleman (1960). Contrairement à ce que l'on pense parfois et à ce que suggère le titre, il est peu de pièces aussi structurées, alors qu'il n'est de texte manifestement écrit que de quelques secondes sur les plus de trente-sept minutes que dure la pièce. Certaines symétries et récurrences sont trop flagrantes pour imaginer qu'elles ont été trouvées spontanément au cours de la performance, mais il est pourtant difficile de déterminer à coup sûr ce qui s'est décidé avant ou pendant la performance.

Forme de la composition

Comment ce cadre conceptuel va-t-il nous permettre d'appréhender la conception de la forme ? Pour traiter de cette question, nous partirons de la situation la plus courante dans le jazz : celle où une composition sert de point de départ à l'œuvre. On sait que ce n'est pas toujours le cas, soit que la performance soit entièrement improvisée, soit que seuls quelques éléments – une forme telle que le blues, un motif, une idée – non suffisamment structurés pour qu'on parle d'une composition soient à l'origine de la performance. Statistiquement, on sait que la composition comme point de départ représente la situation normale de ce qu'on peut également appeler une « pratique commune » du jazz tel qu'on l'a joué, approximativement entre 1930 et 1960.

Il convient donc à notre sens de distinguer dans cette situation la forme de la composition et celle de la performance. Si l'on s'occupe d'abord de la première, comment distinguer la forme de la composition d'un côté, et sa structure de l'autre ? Empiriquement, c'est par la seconde qu'on accède à la première. On décrit des structures dans des occurrences multiples et l'on remarque que certaines d'entre elles ont des traits communs. Statistiquement, quand un grand nombre d'occurrences de structures présentent les mêmes traits, on est en droit de parler d'une forme. Quand on constate qu'un grand nombre de structures présentent une mélodie répétée une fois, suivie d'une seconde avant reprise de la première, on est amené à parler d'une forme AABA, quelles que soient les tailles et les formes des éléments respectifs, qu'on leur ajoute des éléments périphériques ou non.

Il nous semble qu'il est possible, dans un premier temps, d'identifier quatre types de formes de composition dans le jazz de la « pratique commune » : les formes complexes, la forme-*song*, le blues et les formes hybrides.

- Les formes complexes sont celles que l'on rencontre aux débuts du jazz dans le ragtime, le *stride*, certaines compositions de style New Orleans. Elles révèlent généralement par là une filiation occidentale, *via* les musiques de danse (valse, quadrilles, scottishes, etc...) qui sont souvent à leur origine.
- La forme-*song* est celle des chansons de Broadway, qu'on a souvent appelées (plus ou moins improprement) les standards. Elles se regroupent principalement en deux autres formes de niveau immédiatement inférieur, l'AABA et l'ABAC.

- Le blues est une forme essentielle du jazz. Sa structure (pratiquement obligée) de douze mesures, pour être la plus courte, n'est pas la moins importante. Elle a la particularité de comprendre, en plus du cadrage, un enchaînement harmonique particulier.
- Certaines formes hybrides mêlent des éléments épars d'autres formes, souvent assemblés dans des suites (chez Duke Ellington par exemple).

Ce premier inventaire est évidemment partiel et ne prétend pas résumer la situation à lui seul. De très nombreuses structures n'entrent pas dans les cadres définis par ces formes. Mais on peut affirmer sans risque d'erreur que la grande majorité des œuvres du jazz des années 1930 à 1960 relèvent d'une de ces catégories. Les structures commencent à se diversifier au cours des années 1950, et cette diversité s'accroît encore à partir des années 1960. Mais, outre que les formes précitées ne disparaissent pas pour autant, cette diversité nouvelle des structures ne fait pas apparaître de formes nouvelles. C'est peut-être même l'une des caractéristiques du jazz moderne, entendu ainsi, que cette atomisation des structures.

On a donc défini, à un premier niveau, une différence entre forme de la composition et structure de la composition. L'AABA par exemple constitue bien une forme (elle-même incluse dans la forme-song), qu'on peut identifier dans sa structure la plus courante de trente-deux mesures 8-8-8-8, mais aussi dans des structures proches (16-16-16-16 dans *Alice in Wonderland* ou *Cherokee*, 8-10-8-10 dans *Stormy Weather*) ou plus éloignées (8-8-8-12 AA'BA'' dans *All the Things You Are*, où le deuxième A est transposé harmoniquement et le dernier est allongé).

Forme de la performance

Que deviennent alors ces formes de composition au cours de la performance ? Là encore, il convient de repasser par les structures pour définir ce que nous appelons une structure de la performance, qui tient compte du déroulement entier de celle-ci. La composition pourra être jouée plusieurs fois ou au contraire partiellement ou de façon morcelée. Les parties improvisées – en particulier les solos – vont s'ajouter, ainsi, éventuellement, que des parties plus ou moins écrites comme introduction, coda, interlude, parties arrangées. Ainsi, le *'Round Midnight* (1956) enregistré par Miles Davis le 10 septembre 1956 s'appuie-t-il sur une composition de forme AABA et de structure 8-8-8-8. La structure de la performance se décompose en une introduction de huit mesures, une exposition du thème entier par Miles Davis, un interlude de trois mesures, un solo de trente-deux mesures par John Coltrane sur les accords du thème et une coda de huit mesures.

Des formes se dégagent-elles d'occurrences récurrentes de structures de performance, de la même façon qu'on a vu au moins quatre types de formes émerger de l'ensemble des structures des compositions ? Une seule semble pouvoir être dégagée de façon certaine : la forme « thème – solos – thème ». Elle peut revêtir des aspects assez différents, mais c'est indiscutablement la forme par excellence de la pratique commune du jazz, et il est même loisible d'y voir une des caractéristiques de cette musique¹. On notera au passage que cette forme est souvent assimilée à la

¹ Une question se pose avec la suite (bien que cette forme soit beaucoup moins courante). Faut-il la considérer comme une forme de la composition ou comme forme de performance, c'est-à-dire relevant du niveau de l'après ? Où l'on retrouve le problème plus général déjà évoqué de l'attribution des formes observées à l'un ou l'autre niveau.

forme « thème et variations », alors qu'elle est d'une essence très différente, ce qui rend ce rapprochement à notre sens abusif.

Ces exemples nous rappellent ce qui a été évoqué plus haut : en jazz, c'est la perception qui est première dans l'analyse. C'est à travers ce qui a été joué, tel qu'on l'entend dans un enregistrement, que l'on doit imaginer, reconstituer, ce qui a présidé à la performance, ce qui s'est décidé avant que l'on joue. La forme, bien entendu, n'échappe pas à cette règle.

On peut dire que forme et structure de la composition relèvent indiscutablement du niveau de l'avant, bien qu'elles soient perceptibles au niveau de l'après et se repèrent dans celui-ci. La question est plus compliquée pour ce qui concerne la structure de la performance. Elle est indiscutablement la description de ce qui se joue dans la performance: la durée du *'Round Midnight* de Miles Davis est différente de celle de la composition de Thelonious Monk, parce que les structures sont distinctes, et qu'en dernière instance, il s'agit de deux objets musicaux différents.

Mais il se peut que cette structure d'ensemble ait été décidée à l'avance. Dans l'exemple que nous avons pris, il est évident que Miles Davis a décidé du déroulement de la pièce avant de la jouer. Il s'agit bien d'une structure de la performance (niveau de l'après), mais sa conception relève du niveau de l'avant, ce qui nous conduit à aborder le domaine de l'arrangement. On pourrait trouver d'autres exemples hybrides (peut-être les plus courants). De l'enregistrement de *Billie's Bounce* par Charlie Parker (1945), nous disposons de cinq prises. On constate qu'à partir de la deuxième prise, Parker décide de jouer un chorus de plus dans son solo, sans doute parce qu'il se sent de plus en plus en verve. Les structures des différentes performances que constituent les prises successives vont ainsi être distinctes d'une prise à l'autre. Pourtant le cadre général, exposition du thème / solo de saxophone / solo de trompette / réexposition du thème, a de toute évidence été fixé à l'avance. Mais ce cadre supporte des variantes qui, elles, se décident pendant la performance. On est donc là simultanément dans les deux moments, de l'avant et de l'après. Encore, dans cet exemple, la variation est-elle faible et finalement peu significative. Mais imaginons maintenant les versions restées célèbres d'*Impression* de John Coltrane. On sait que certaines ont pu aller jusqu'à quarante-cinq minutes, alors que l'exposition du thème ne dure pas une minute. Il va de soi qu'ici la forme du niveau de l'avant devient insignifiante tant le déséquilibre, quantitativement, est grand entre l'exposition du thème et la somme des solos. C'est indiscutablement ici le niveau de l'après qui est significatif et où se situent les enjeux de l'analyse de la forme.

On pourrait donc avancer que, dans le cas (le plus courant) où l'emploi de la forme « thème – solos – thème » est décidé à l'avance (niveau de l'avant), trois cas peuvent se produire :

- Une consigne stricte empêche qu'aucune variation ne se produise au moment de la performance: c'est le cas par exemple de la majorité des pièces pour *big band*. La consigne est amendable : des variations minimales peuvent se produire, mais elles ne modifient pas significativement l'aspect général de la structure tel qu'il a été décidé à l'avance : c'est le cas du *Billie's Bounce* de Parker où ce dernier pourra prendre trois ou quatre chorus.
- Une consigne-prétexte fixe un cadre très lâche: la possibilité de variation est très importante, tout se joue réellement au moment de la performance (cas des versions longues d'*Impression* de John Coltrane). C'est un trait que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres postérieures à 1960, qui met en jeu le concept d'« ouverture ».

Il faudrait pourtant pouvoir imaginer une forme totalement ouverte pour concevoir une structure de la performance relevant entièrement du niveau de l'après, c'est-à-dire intégralement improvisée, cas-limite rarement rencontré (chez Keith Jarrett par exemple, dans ses performances publiques en piano solo). Pour évoquer à l'opposé l'exemple de la suite, il paraît raisonnable de la cantonner au niveau de l'avant, sauf si l'ordre des différents mouvements se décide au cours de la performance, ce qui semble contraire à l'idée de suite qui relève *a priori* de la composition.

Enjeux formels

Quel est l'intérêt *in fine*, pourra-t-on objecter, de chercher ainsi à scinder la donnée formelle et à la rattacher à deux moments distincts, de l'avant et de l'après ? C'est, nous semble-t-il, que cette approche permet d'élaborer un cadre conceptuel dans lequel on peut tenter de déterminer la nature des enjeux formels du jazz. À travers la distinction forme au niveau de l'avant et forme au niveau de l'après, pointent les notions d'arrangement et d'improvisation. Il apparaît en effet que la manipulation de la forme au niveau de l'avant est une opération d'arrangement. S'il existe réellement un modelage de la forme au niveau de l'après, il relève nécessairement de l'improvisation.

On peut ici considérer l'attitude de grandes figures du jazz pour essayer d'éclairer la discussion. Si l'on admet que la forme « thème – solos – thème » est dominante dans la pratique commune du jazz, la recherche d'une évolution du langage formel consiste à inventorier les démarches qui ont tenté de sortir des limites de ce cadre. On a dit plus haut que cette forme « thème – solos – thème » transcende la distinction niveau de l'avant / niveau de l'après, ou plutôt qu'elle se trouve des deux côtés à la fois. Elle relève du niveau de l'après, car elle rend compte du déroulement des performances et elle incorpore des formes du niveau de l'avant (forme-*song*, blues...). Mais elle est rattachée à ce niveau de l'avant dans la mesure où elle est le plus souvent décidée à l'avance, avant la première note jouée. La décision de l'utiliser est dans ce sens une décision d'arrangement.

Quand on évoque la question de la forme dans le jazz, la figure de Duke Ellington vient en général en premier. S'il a amplement utilisé la forme « thème – solos – thème », il l'a aussi travaillée en profondeur dès ses débuts. Ses suites sont célèbres, non seulement pour leurs beautés mélodiques et harmoniques, mais également pour les subtilités d'agencement et leurs conséquences formelles. En ce sens, il est un grand manipulateur de forme au niveau de l'avant. Le fait qu'il se soit essentiellement consacré à la grande formation a pour conséquence que les possibilités d'évolution des structures au moment de la performance sont limitées. On connaît le célèbre exemple des vingt-sept chorus de Paul Gonsalves sur *Diminuendo and Crescendo in Blue* au festival de Newport de 1956. De toute évidence, la durée exceptionnelle de ce solo s'est décidée *in vivo*. Cette durée remet-elle fondamentalement en cause la structure formelle ? On peut en douter, et, en tout état de cause, c'est un cas plutôt rare dans l'œuvre d'Ellington. Quand celui-ci se retrouve dans le cadre d'une petite formation – par exemple en trio pour l'album *Money Jungle* (1962) ou, la même année, dans sa rencontre avec John Coltrane – il semble qu'il se replie sur la forme « thème – solos – thème » dans sa conception traditionnelle.

On pourra dire, pour trouver le contre-exemple par excellence, que Thelonious Monk s'est totalement désintéressé de la question formelle, au moins dans sa dimension architectonique. La forme-*song* et le blues d'une part, la forme « thème – solos – thème » de l'autre, suffisent à son expression dont on sait que la créativité emprunte d'autres chemins, mélodiques, harmoniques et sonores. Le nombre des chorus n'est pas fixé à l'avance, mais point de remise en cause de ce côté.

Les grands manipulateurs de forme au niveau de l'avant sont logiquement à rechercher du côté des arrangeurs, particulièrement dans les années 1950 où le mouvement s'accélère. Charles Mingus et George Russell sont à cet égard des figures incontestables pour la remise en cause de la logique « thème – solos – thème » et l'apport de structures nouvelles (*Fables of Faubus*, 1959). On a dit plus haut qu'on ne voit pas dans cette période, ni même plus tard, d'émergence de formes alternatives, mais bien plutôt une atomisation des structures où chacune se suffit à elle-même et ne renvoie pas à une forme déterminée. Une pièce comme *Concerto for Billy the Kid* (1966) de George Russell est de ce point de vue absolument éclairante. Cela ne signifie pas pour autant – loin de là – qu'ils évacuent l'improvisation au profit d'une écriture qui la phagocyterait, phénomène qui a pu se produire avec un autre grand innovateur formel, André Hodeir, chez qui ce processus a culminé dans *Anna Livia Plurabelle* (1966) et *Bitter Endings* (1971).

Le cas de Gil Evans est plus compliqué. Il ne renie pas la forme « thème – solos – thème ». Les albums *Miles Ahead* (1957a) et *Porgy & Bess* (1958) sont tout entiers faits de compositions relevant de la forme-*song*. Mais l'écriture est si sophistiquée, non seulement dans son aspect orchestral, mais sur le plan formel dans l'ajout d'introductions, d'interludes, de parties orchestrales écrites, qu'on peut estimer qu'il subvertit cette forme de l'intérieur. De plus, il lui arrive de la transformer en faisant un détour par d'autres paramètres. Dans *My Ship* (1957b) par exemple, la forme AABA est respectée, mais la structure timbrale contrecarre la structure mélodico-harmonique, aboutissant à une remise en cause *de facto* de l'élément formel². Mais, simultanément, les deux autres albums de la grande période de la collaboration avec Miles Davis, *Sketches of Spain* (1960) et *Quiet Nights* (1962), font entendre maintes tentatives de sortir des schémas formels conventionnels, tendance qui va s'affirmer dans les années 1962-1964. Quand, après quatre années d'interruption quasi totale, Gil Evans reprendra son activité en 1969, il changera totalement son fusil d'épaule, en s'intéressant principalement à la forme au niveau de l'après, tentant – avec des fortunes diverses – d'adapter à la grande (ou moyenne) formation, des préceptes d'improvisation généralement réservés à la petite formation de jazz. Le niveau de l'avant se réduira alors drastiquement, jusqu'à toucher à presque rien, pour privilégier le travail de la forme (et du son) au cours de la performance, retrouvant en cela la tradition du *head arrangement*, en vogue dans les années 1920 et le début des années 1930.

La question du renouvellement des formes au niveau de l'après va se poser réellement à partir des bouleversements de la fin des années 1950. Les artisans principaux de cette révolution sont principalement Miles Davis avec *Kind of Blue* (1959), Ornette Coleman avec *Free Jazz* (1960) et John Coltrane avec l'expansion exponentielle de la durée des solos, telle qu'on peut l'entendre dans plusieurs albums *live*, notamment *Live at the Village Vanguard* (1961) et *Newport '63* (1963). Ornette Coleman ouvre la voie à la remise en cause généralisée des paramètres par le free jazz, dans laquelle la forme est évidemment au premier rang. On pourra parler désormais – plutôt que de « formes ouvertes », terme qui signifie autre chose dans d'autres domaines musicaux – de « structures improvisées », bien que, comme c'est le cas pour la pièce *Free Jazz* (1960) elle-même, les éléments formels de niveau de l'avant son loin d'avoir disparu dans de nombreuses pièces relevant du style free jazz.

Dans le cas de Miles Davis, la percée de *Kind of Blue* sera immédiatement suivie d'un repli relatif, puisque, dans la période 1960-1964, il va revenir au système des standards avec ses formes

² Cet exemple nous permet de signaler au passage que l'on a toujours tendance à évaluer la forme en terme des deux paramètres mélodique et harmonique. La forme AABA consiste ainsi en un premier thème harmonisé joué deux fois, à quoi succède un second thème harmonisé avant reprise du premier. On oublie souvent que de la forme peut surgir également des structures rythmiques et sonores.

traditionnelles. Il faudra attendre son second quintette pour aboutir à une innovation notable au plan formel, aussi bien du niveau de l'avant que de l'après, d'autant plus remarquable qu'elle constitue une réelle alternative à la remise en cause plus générale opérée par le free jazz. On peut estimer qu'on est ici en présence des deux grandes options formelles initiées dans les années 1960 et sur lesquelles repose une grande partie du jazz qui s'est joué ensuite et qui se joue encore aujourd'hui. On notera que cette avancée dans la musique de Miles Davis s'est faite sous l'impulsion d'une nouvelle génération qui arrivait alors dans son orchestre avec les figures de Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams et leur double statut (pour les deux premiers cités au moins) de *sidemens* et de compositeurs. De la même façon – et l'on pointe peut-être ici un trait du caractère musical de Miles Davis – les ouvertures formelles entendues en 1959 et 1960 doivent certainement quelque chose à l'influence de Bill Evans et de John Coltrane sur leur leader d'alors.

La tendance de John Coltrane le poussait de toute évidence vers une expansion de la forme, dont on peut considérer, au choix, qu'elle aboutit à l'émergence d'une forme nouvelle ou au contraire à l'implosion de l'ancienne. La question de la durée est évidemment ici primordiale. On peut bien jouer un standard avec sa forme identifiée, si chacun des solistes joue deux chorus improvisés ou cinquante – avec pour conséquence une durée de la performance qui passe de quatre ou cinq minutes à trente ou quarante – on est évidemment en présence d'un véritable saut qualitatif. Que cherchait réellement John Coltrane dans cette course? Sans doute une figuration de l'éternité: que la musique ne s'arrête jamais. Mais, plus prosaïquement, il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une décision d'ordre formel, qu'on peut percevoir comme secondaire dans la démarche coltranienne. L'essentiel nous paraît ailleurs, probablement, nous semble-t-il, dans une intense nécessité expressive (qu'on entend aussi par exemple chez Albert Ayler). En ce sens, John Coltrane, par son caractère musical, est très différent, et même peut-être à l'opposé de Miles Davis. Gil Evans nous a raconté un jour cette histoire: il rencontre Miles Davis qui compte alors dans son orchestre Cannonball Adderley et John Coltrane. Gil Evans demande à Miles Davis comment s'est passé son dernier concert. « Très bien, répond le trompettiste, Cannonball a joué quarante-neuf chorus, Coltrane cinquante-et-un, et moi deux ». Miles Davis a toujours eu un tempérament le poussant vers la concision, la « petite forme », pourrait-on dire. Ses solos sont généralement des miniatures parfaites de construction et d'élégance. Il est moins à l'aise dans la durée³. Le contraste avec Coltrane est flagrant dans les derniers témoignages de leur collaboration, notamment l'enregistrement du concert de Stockholm en mars 1960. Sur *On Green Dolphin Street* (1960), Davis livre un de ces solos aux contours limpides dont il est un spécialiste. Derrière lui, Coltrane, alors dans une période charnière où une transformation en profondeur de son jeu est en cours, se lance dans une forme de logorrhée sans fin apparente où il ressasse sans cesse les mêmes formules tout en s'acharnant à décomposer son propre phrasé et sa propre sonorité. Le contraste est absolument saisissant. Deux types opposés, aussi flamboyants l'un que l'autre, de rapport profond à la forme sont juxtaposés dans un enchaînement impossible. Cette irréductibilité est résumée dans une anecdote qui court dans le milieu des musiciens (est-elle vraie?). Miles Davis demande à Coltrane: « Mais pourquoi donc joues-tu si longtemps? ». Coltrane: « Je ne sais jamais comment m'arrêter ». Davis: « Ce n'est pas compliqué, il suffit de retirer le saxophone de ta bouche ».

Formes dans le jazz

³ En tout cas dans la plus grande partie de sa carrière, les années 1970 démentant peut-être cet aspect de sa personnalité musicale.

Après ce rapide survol de l'aspect architectonique de la forme dans le jazz, on peut, comme on l'a indiqué au début de ce texte, se demander s'il n'est pas possible de dépasser ce cadre pour envisager la forme de façon plus large. En d'autres termes, on pourrait poser cette question: le jazz a-t-il fait apparaître des formes inconnues avant lui ?

Commençons avec la question de l'improvisation. On avance généralement que l'improvisation est une caractéristique du jazz. Il faudrait pourtant préciser cette affirmation. Non seulement l'improvisation n'est pas une spécificité du jazz (un grand nombre de musiques la mettent en œuvre), mais elle n'est pas non plus entièrement nécessaire (on peut concevoir du jazz sans improvisation), ni forcément dominante (l'écriture tient un rôle primordial tout au long de l'histoire du jazz). Mais tel n'est pas l'objet de la présente discussion qui incite plutôt à poser la question ainsi: le jazz a-t-il apporté des façons spécifiques de mettre en œuvre l'improvisation ? La formulation se précisant, on serait plus facilement tenté de répondre par l'affirmative. On a dit plus haut qu'à notre sens, la forme « thème – solos – thème » ne devait pas être confondue avec « thème et variations ». Celle-ci s'apparenterait plutôt aux variations que permet l'arrangement (dans le jazz comme dans d'autres genres, la chanson par exemple). Un thème donné revêtira des aspects très différents selon qu'il sera arrangé pour piano seul, pour une petite ou une grande formation, dans un style ancien ou récent, par l'arrangeur X ou Y. Si l'on jouait successivement différents arrangements d'un même thème (ce que l'on ne fait généralement pas), on parviendrait à quelque chose ressemblant à la forme « thème et variations ». Mais il en va tout autrement dans la forme « thème – solo – thème ». Le thème est joué dans l'un de ses arrangements possibles, et l'on passe ensuite à une partie qui – plutôt que de garder la mélodie et d'en transformer l'accompagnement – procède à l'inverse: la mélodie est supprimée, une autre (improvisée) lui est substituée en conservant *grosso modo* l'accompagnement, en tout cas, dans l'usage commun, le rythme, la forme et la trame harmonique. On pourra objecter que dans les tout premiers temps, l'improvisation se limitait à une paraphrase, mais il s'agit d'une période très courte. Les solos peuvent bien conserver parfois un lien avec le thème, ils n'en constituent pas moins des lignes originales parfaitement distinctes.

Ce pourquoi il nous semble que cette forme « thème – solos – thème » est elle-même originale. Et il est possible que ce soit, sinon une forme spécifique (est-elle employée de façon comparable dans d'autres musiques?), du moins qu'elle constitue un apport significatif du jazz. Il serait alors justifié de parler de forme, non plus seulement dans le sens architectonique – une façon d'organiser la durée – mais dans le sens plus général d'une entité descriptible et observable dans de nombreuses occurrences toutes différentes d'aspect. Peut-on en trouver d'autres ? Vraisemblablement oui. Nous pensons ici aux formats d'orchestre et aux façons de jouer.

On a souvent observé que le jazz avait « inventé » certains instruments. Le saxophone existait avant le jazz, mais avec lui, il est devenu autre chose. On peut en dire autant de la contrebasse et peut-être d'autres instruments encore. La batterie est en revanche un instrument plus purement nouveau. On n'ira pas jusqu'à affirmer que la batterie, le saxophone ou la contrebasse jazz sont des formes en soi, mais on peut se poser la question de savoir si certains formats d'orchestre qu'ils ont engendrés n'en sont pas. Je pense par exemple à la section rythmique piano (ou guitare ou vibraphone) – contrebasse – batterie. Elle s'est progressivement formée au cours des années 1920 pour devenir le cœur de la plupart des formations (grandes ou petites), mais pas de toutes. Il nous semble qu'on est très près ici de la notion de forme. La présence d'une section rythmique conventionnelle n'impose pas une façon unique de jouer, elle se retrouve dans des styles différents, mais elle fournit un cadre qui informe largement la musique, permettant certaines choses, en empêchant d'autres. En ce sens, on la trouvera, dans un grand nombre d'occurrences, toutes distinctes, mais dotées de ce caractère commun qui n'est pas simplement anecdotique

(comme le serait l'ensemble des musiques jouées par des musiciens aux yeux bleus). S'il était ainsi justifié de parler d'une forme, il commencerait à être plus légitime de parler d'une spécificité. Peu d'autres musiques, à ma connaissance, utilisent cet assemblage instrumental, et quand c'est le cas (comme cela peut se produire dans la chanson par exemple), on remarquera précisément que cet élément apporte une couleur jazz, manière de souligner un lien essentiel avec cette musique.

On est tenté d'aller plus loin encore dans cette direction. La section rythmique se retrouve dans de nombreux formats orchestraux. Mais certains de ceux-ci ont vu une histoire spécifique se constituer au sein de la grande histoire du jazz. Si cela est vrai, le trio piano – contrebasse – batterie, le « combo » trompette – saxophone – piano – basse – batterie (avec quelques possibles variantes), le grand orchestre *swing* (le *big band*) à quatre sections (trompettes, trombones, saxophones, rythmique) accéderaient au statut de formes spécifiques du jazz. Là encore, il s'agit d'unités musicales (et de pensée) aux contours infiniment variables, mais identifiables comme telles. Si l'on évoque devant un spécialiste de jazz le concept de *big band*, on peut faire le pari que l'image mentale qui se forme alors dans son esprit a des points communs avec celle engendrée par l'évocation du terme « forme-sonate » pour un spécialiste du XIX^e siècle en tradition savante. Il ne s'agit dans aucun des deux cas de style, mais bien de concepts unifiés, définissables (le *big band* n'est pas le combo, comme la forme sonate n'est pas le rondeau), mais à valeur paradigmatique.

Dans cette même optique, il nous semble encore que certaines façons de jouer, caractéristiques – et souvent spécifiques – du jazz, accèdent au statut de forme. Nous avons proposé dans un travail de thèse déjà évoqué la notion de « code de jeu », défini comme un savoir musical plus ou moins complexe supposé connu de tous les musiciens de jazz et pouvant être convoqué soit par une consigne verbale, soit dans le cours de la performance. L'inventaire reste encore à dresser, mais les codes de jeu peuvent aller du relativement simple (le « chabada » qui se réduit à une figure rythmique jouée d'une certaine façon par la batterie) au plus complexe: le blues, par exemple, est un code combinant un système harmonique spécifique, une structure harmonique particulière, un enchaînement harmonique particulier, voire certains mélismes particuliers. Un grand nombre de ces codes de jeu concerne des tropismes instrumentaux. La « pompe » au piano, la « *walking bass* » à la contrebasse, le « chabada » à la batterie ou la « cocotte » à la guitare⁴ sont des codes liés à un instrument et à un seul (ce qui n'est pas le cas de tous, du blues par exemple). Parmi ces codes instrumentaux, certains, par la fréquence de leurs apparitions dans plusieurs styles différents, par l'importance qu'ils ont acquise dans l'idiome, accèdent à notre avis au statut de forme. Sous réserve d'inventaire plus poussé, il nous semble que le « chabada » des batteurs et la « *walking bass* » des bassistes entrent dans ce cas. Apparaissant dans une infinité de variantes mais de façon toujours absolument reconnaissable, participant du langage de plusieurs styles mais pas de tous, ces deux codes ont la prégnance suffisante pour jouer le rôle qu'on veut ici leur attribuer (ce qui est loin d'être le cas de tous les codes de jeu), et constituent des sortes de marqueurs du genre. En les reconnaissant dans une musique donnée, on identifie celle-ci comme étant du jazz ou évoquant le jazz. Nous sommes incapables de dire si ces deux codes ne peuvent se rencontrer de façon non anecdotique dans aucune autre musique dans l'espace et dans le temps, mais il est certain qu'ils tiennent un rôle tel dans le jazz qu'ils participent de toute évidence de la spécificité de musique.

On voit le danger qui guette en permanence dans l'exercice auquel on s'est livré ici: faire du concept de forme un fourre-tout où l'on mêlerait un peu tout et n'importe quoi. On a essayé de

⁴ Cocotte : « Technique de guitare, prisée dans le funk, qui consiste à répéter un riff très rythmique en posant la main droite sur les cordes au niveau du chevalet pour étouffer le son » (Siron 2002: 66).

l'éviter en en usant de façon raisonnée, en assumant aussi le risque de cette diversité. Mais ce danger en vaut d'autres. Il nous semble trop restrictif de limiter l'emploi du concept à l'architectonique. En l'élargissant dans des directions pas toujours bien définies, on se donne symétriquement des possibilités d'aborder de façon différente la question qui hante tous les écrits sur le jazz: celle de sa spécificité. On bute peut-être trop souvent sur une volonté de la réduire à quelques éléments simples et très peu nombreux: l'improvisation, le *swing*, la sonorité. En considérant les façons de jouer, le problème se présente sous un tout autre angle et les pistes ainsi ouvertes peuvent se révéler à notre sens plus fécondes. Si tel était le cas, le concept de forme dans le jazz, tel qu'on en a ici tenté une ébauche, serait de toute évidence d'une importance centrale.

Références

CUGNY Laurent 2001 *L'analyse de l'œuvre de jazz – spécificités théoriques et méthodologiques*. Thèse de doctorat. Paris: Université Paris 4.

HODEIR André 1990 [1951] *Les formes de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je? » n°478).

SIRON Jacques 2002 *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris: Outre Mesure.

COLEMAN Ornette 1960 *Free Jazz*. Atlantic, 21 décembre 1960.

COLTRANE John 1961 *Live at the Village Vanguard*. Impulse !

1963 *Newport '63*. Impulse ! DAVIS Miles

1956 *Round Midnight*. Columbia, 10 septembre 1956.

. 1959 *Kind of Blue*. Columbia.

. 1960 *On Green Dolphin Street*, Dragon, 22 mars 1960.

DAVIS Miles & Gil EVANS 1957a. *Miles Ahead*. Columbia.

1957b *My Ship*. Columbia, 10 mai 1957. 1958 *Porgy & Bess*. Columbia. 1960 *Sketches of Spain*. Columbia. 1962 *Quiet Nights*. Columbia.

ELLINGTON Duke 1956 *Diminuendo and Crescendo in Blue*. Columbia, 7 juillet 1956.

1962 *Money Jungle*. Blue Note. ELLINGTON Duke & John COLTRANE

1962 *Duke Ellington & John Coltrane*. Impulse ! HODEIR André

1966 *Anna Livia Plurabelle*. Epic. 1971 *Bitter Endings*. Epic.

MINGUS Charles 1959 *Fables of Faubus*. Columbia, 5 mai 1959.

PARKER Charlie 1945 *Billie's Bounce*, Charlie Parker, Savoy, 26 novembre 1945.

RUSSELL George 1956 *Concerto for Billy the Kid*. RCA Victor, 17 octobre 1956.

Résumé Dans ses applications au domaine musical, la notion de forme est le plus souvent envisagée sous son aspect architectonique. Mais il semble qu'elle puisse l'être dans une continuité allant du particulier au général, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de cette stricte définition architectonique pour évoluer vers des contours plus larges. Ce texte se propose d'aborder ces questions dans le domaine spécifique du jazz, en étudiant d'abord l'aspect architectonique (définition d'un cadre conceptuel, puis des formes et structures rencontrées dans le jazz). Dans un deuxième temps, on essaie de cerner d'autres concepts qui pourraient entrer dans un paradigme formel plus largement défini.