

Recension : Jean-Michel Court, Ludovic Florin, *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2015.

Livre important qui atteint largement l'objectif fixé par ses initiateurs de l'Université Jean-Jaurès de Toulouse, Jean-Michel Court et Ludovic Florin, dresser un rapport d'étape sur une question traitée depuis longtemps mais de façon relativement parcellaire : les relations qu'entretiennent aujourd'hui le jazz et la musique savante contemporaine. Après une introduction des coordinateurs, le livre se divise en trois parties :

- « Réflexions théoriques et esthétiques » comprenant des textes de Vincenzo Caporaletti, Alexandre Pierrepont et Pierre Sauvanet.
- « Analyses », textes de Pierre Fargeton, Martin Guerpin et Mataru Miyakawa.
- « Histoire(s) », textes de Frédéric Maurin, Cécile Auzolle, Henry Fourès et témoignages de musicien-ne-s, Joëlle Léandre, Douglas R. Ewart et Michael Mantler.

Plutôt que de considérer ces textes séparément on préférera énumérer quelques-uns des problèmes généraux qui forment une toile de fond aux questionnements mis en œuvre dans cet ouvrage<sup>1</sup>.

### Ontologie

Le premier est, plus que jamais, celui de l'ontologie. S'interroger sur les rapports qu'entretiennent les deux musiques implique de savoir *a minima* ce qu'elles sont, chacune. Or, aussi bien d'un versant que de l'autre, la prolifération des guillemets ne peut que frapper : « jazz », « musique contemporaine ». Les deux coordinateurs de l'ouvrage, dans leur texte introductif, choisissent de les utiliser systématiquement<sup>2</sup>, nombre des autres auteurs les rejoignant, exprimant par là une même gêne. Pour ce qui concerne le jazz (le « jazz » donc), il est aujourd'hui patent que cet embarras remonte loin et exhibe une histoire, qu'il serait sans doute temps de prendre à bras le corps, au moins pour commencer à la retracer<sup>3</sup>. Christopher

---

<sup>1</sup> Je précise que dans le présent texte, je parlerai, si je puis dire, « vu du jazz », en tout cas dans cette perspective dont je ne peux me départir, en particulier dans cette circonstance où la compétence me manque pour traiter les deux versants à égalité. Une recension du point de vue symétrique serait par là bienvenue.

<sup>2</sup> « Dès lors, une fois ces précisions faites, le recours au mot "jazz" dans cette introduction sera utilisé *par commodité*, et entre guillemets afin de manifester la prise en compte des raisons pour lesquelles de nombreux artistes ne sauraient admettre que leurs productions se trouvent enfermées dans ce vocable » (Court & Florin, p. 13).

<sup>3</sup> Sans aborder cette tâche dans l'espace de cet article, on peut observer facilement deux grandes attitudes et trois moments, les unes étant liées aux autres. La première attitude consiste en un rejet du mot en tant qu'il serait une création des Blancs pour qualifier une musique d'essence noire, afro-américaine : « *I think we should strike the word jazz, not in hostility, but because most terms for Black music were given by Whites. If we check their decisions in light of the time the terms were assigned, we would find social and spiritual considerations which influenced these words* ». (Richard Abrams en 1973, in Meltzer 1999, p. 5). La deuxième considère que le terme est réducteur, aussi bien musicalement et culturellement, voire philosophiquement : « *I've played it all, barrel house, ragtime, blues, Dixieland, boogie-woogie, swing, bebop, bop – even the classics. It doesn't make*

Bakridges, dans un texte de 2007, avait récapitulé le grand nombre d'étiquettes alternatives proposées par des musiciens (en l'occurrence afro-américains) pour remplacer celle qu'ils refusaient, tout en y étant tout de même assimilés, *de facto*<sup>4</sup>. Tout une partie du problème se

---

*any difference what names the writers and music critics want to paste on – it's all music and it's all an expression from the soul of a human being* ». (1970, in Meltzer, 1999, p. 6). Une variante contemporaine, souvent européenne, juge que le mot est trop lié à une histoire, dans laquelle la composante ethnique, communautaire, est précisément très, voire trop lourde de conséquence.

Dans un premier moment, au tout début du commentaire sur le jazz, les guillemets signalent la nouveauté. Le tout premier article sur le jazz comme musique, les arborent dans le titre même : « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Has Just Joined the Language » (Hopkins 1913). D'autres, parmi les plus anciens, font de même dans le corps des textes : en 1918, Noble Sissle écrit depuis la France : « *But if you could see the effect our good old "jazz" melodies have on the people of every race and creed you would change the word "Nation" quoted above to "World"* » (Kimball & Bolcom 2000, p. 67-68) ; en 1919, Grenville Vernon réalise un entretien avec James Reese Europe qu'il introduit de la façon suivante : « *"Jazz" is, of course, negro; somehow or other all musical originality in America seems to be negro. The negro musically is always a worshipper of rhythm often he is a rhythmomaniac, and "jazz" arises from his rhythmic fervor, combined with a peculiar liking for strange sounds* » (Vernon 1919, p. 12). Même Georges Auric, dans son volume de mémoires publié en 1979, se replace dans ce contexte : « J'ai appris, depuis, à bien connaître et à juger comme il le mérite l'admirable "jazz" qu'exécutaient, en ces temps lointains, des Noirs américains dont nous ignorions jusqu'aux seuls noms » (Auric 1979, p. 171).

Deuxième moment : une fois la musique bien identifiée (à partir des années 1930 ?), les guillemets n'ont plus lieu d'être. Quand ils sont utilisés, c'est précisément que l'identité est trop fermement établie et que certains musiciens tiennent à s'en démarquer. Cette identité paraît alors restrictive et datée. Duke Ellington : « *I am not playing jazz. I am trying to play the natural feelings of a people. I believe that music, popular music of the day, is the real reflector of the nation's feelings. Some of the music which has been written will always be beautiful and immortal. Beethoven, Wagner and Bach are geniuses; no one can rob their work of the merit that is due it, but these men have not portrayed the people who are about us today, and the interpretation of these people in our future music [...]* » (Zunser 1930). Miles Davis (interview télévisée avec Bryant Gumbel, 1982) :

BG : « *But for the most part, jazz has over the years, what, avoided the mainstream, of American music?* »

MD : « *I don't like that word, jazz* ».

BG : « *You don't ? What would you call it?* »

MD : « *I think "social music". All the social melodies are out in the air. It's not jazz anymore* » (<https://www.youtube.com/watch?v=IHeYG9SNaSO>, consulté en février 2016).

Dans le présent ouvrage, l'improvisateur afro-américain Douglas R. Ewart indique : « tout en sachant que ce que j'exprime ici dans un contexte général devra peut-être être précisé ensuite, une des choses importantes pour moi est que, pour prendre par exemple le terme de jazz, je n'applique pas celui-ci à ma musique et à mon travail, de même que ceux qui, parmi mes ancêtres et mes influences, pratiquaient la musique, n'ont jamais appelé la/leur musique ainsi. C'était quelque chose qui leur avait été imposé de différentes manières, ou acceptée par eux sous cette forme "déguisée" par commodité » (Ewart, p. 170-171).

Enfin, dans la période contemporaine, un nombre toujours plus grand de musiciens s'en démarquent, non plus pour des motifs raciaux ou sociaux, mais parce que la musique elle-même s'est tellement élargie et diversifiée que c'est le caractère unifiant du terme qui pose problème. Pour Enrico Pieranunzi : « Artistiquement j'ai toujours été identifié comme pianiste de jazz, mais je n'ai jamais ressenti cela comme une limite. Aujourd'hui, le terme "jazz" se réfère à quelque chose qui transcende la classique tradition swing et bop, qui indique des musiques très diverses, faisant allusion à un langage de synthèse dans lequel l'improvisation a une part importante, mais non exclusive. Cela se réfère en somme à une musique au spectre linguistique très vaste » (Pieranunzi 2008). Dans la livraison de mars 2016 de sa *newsletter* (n° 25), l'association Grands Formats reflète bien un état d'esprit d'aujourd'hui : « ce que l'on nomme encore "jazz" est avant tout un grand brassage, ouvert et remuant, qui, depuis un siècle ou peu s'en faut, n'en finit jamais de s'inventer sous les formes les plus généreuses, avec impertinence, fougue et liberté, traversé qu'il est par tous les courants musicaux de l'Histoire ».

<sup>4</sup> Ce dont témoigne le sous-titre du livre de Bakridges, « African American Jazz Musicians in Europe from Bechet to Braxton », où figure bien le vocable « jazz ». Je livre ici ma traduction du passage concerné (Bakridges 2007, p. 250-251) dans laquelle les appellations musicales restent volontairement non traduites : « Des artistes africains-américains existant dans un art *élevé* plutôt que *populaire*, ont créé pour leur travail une variété de noms qui s'écartent du terme attrape-tout "jazz", incluant ce qui suit :

Yusef Lateef : *Autophysiopsychic Music*

trouve là. Outre qu'on aura du mal à expliquer à de jeunes générations que Duke Ellington et Miles Davis – dont la réticence face au terme est bien connue (cf. [note 3](#)) – ne font pas du jazz, les musiciens cités font partie, disons d'une sphère du jazz, ou comme l'a judicieusement nommé il y a déjà longtemps maintenant l'un des contributeurs au présent ouvrage, Alexandre Pierrepont, d'un *champ jazzistique*.

Je me permettrai à ce point de citer une anecdote. Au début des années 1990 émergea en France l'idée d'une fédération des musiciens de jazz. Lors d'une des réunions fondatrices de ce qui devait devenir l'Union des Musiciens de Jazz, dans un amphithéâtre surchauffé, les débats allaient bon train sur l'intitulé de la structure naissante, et en particulier sur la question de savoir si le mot « jazz » devait y figurer. Les échanges étaient très vifs. Les suivant, et observant les intervenants que je connaissais presque tous, je fus frappé par le fait que d'autres musiciens également de mes connaissances, qui n'avaient aucun problème avec l'étiquette « jazz » car n'ayant pas de lien substantiel avec lui, étaient de fait absents, tout simplement. Je me figurai alors que la meilleure définition du musicien de jazz en France à ce moment était de se sentir concerné par ce débat que je voyais se déployer sous mes yeux.

S'il a donc une histoire assez longue et mouvementée, force est de constater que le vocable circule toujours et qu'il conserve une capacité opératoire. Pourtant, peu de textes ont envisagé frontalement ce qui apparaît comme une réalité observable, celle de ce déni si tenace. Alain Gerber, il y a longtemps, en avait livré un – court et percutant –, intitulé « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom ». On y lisait notamment :

« Tout porte à croire, j'en ai peur, qu'intolérance et frilosité restent en matière d'identification des attitudes fort répandues. C'est que les définitions rendent le réel plus lisible à mesure qu'elles sont plus rigoureuses. Le secours d'un logiciel patenté n'est donc pas indispensable pour concevoir que le jazz, s'il est partout, n'est nulle part. Et pourtant... Depuis près d'un quart de siècle, on a rangé dans ce tiroir - le seul à être dépourvu de serrure - toutes sortes de choses qui n'auraient jamais dû s'y trouver. Une honorable tradition d'échange et d'hospitalité remontant aux usages métissés de la Nouvelle-Orléans y trouvait son compte. Ainsi que le secret espoir de requinquer par ces apports extérieurs une musique qui, pour la première fois de son existence, menaçait de s'anémier. Dans ce fourre-tout trop commode se sont entassés les laissés pour compte, les interdits de séjour des autres musiques, celles qui,

---

Anthony Braxton : *Tri-axium Writings*

Ornette Coleman : *Harmolodic Theory*

William "Butch" Morris : *Theory of Conduction*

George Russell : *Chromatic Lydian Concept of Tonal Organization*

Wadada Leo Smith : théories de *Ankhrasmation and A New World Music*

Rashied Ali : *prima materia*

Jack DeJohnette : *omnidirectional music*

Oliver Lake : *expandable language*

Joe McPhee : *lateral composition*

Roscoe Mitchell : *Scissors Music*

Bill Dixon, Leroy Jenkins, Marion Brown, Muhal Richard Abrams, George Lewis, Bobby Bradford, John Carter, Sam Rivers et William Parker choisissent *creative music*

Cecil Taylor : *constructivism*

Glenn Spearman : *alternative auditory architecture*

L'esthétique transcendante de Sun Ra publiée en privé sous le titre *Immeasurable Equation*

Max Roach, Rahsaan Roland Kirk, Art Ensemble of Chicago, Archie Shepp, Horace Tapscott, Randy Weston, et William Shadrack Cole : *Black Classical Music* et des évaluations afrocentriques. »

toutes sans exception, du folklore bambara à la musique concrète, exigent des papiers en règle et ne reconnaissent que le droit du sang. Grâce à quoi la langouste thermidor, désormais, peut légitimement usurper l'appellation de millefeuille aux fraises. C'est un bénéfice que beaucoup tiennent pour une avancée capitale. Que ne donnerais-je pas pour connaître pareille euphorie ? »<sup>5</sup>

Le simple fait de chercher à réfléchir à une possible définition du jazz<sup>6</sup> est en effet souvent regardé comme suspect, au motif qu'une telle ambition ne pourrait être que coercitive et discriminatoire, visant, en creux, à exclure les musiques qui ne seraient pas du jazz (alors qu'elles en seraient quand même ou qu'elles devraient en être puisqu'on chercherait précisément à les exclure).

Le champ jazzistique existe donc bel et bien, quelque flous que soient ses contours (et c'est précisément l'un des objets du débat présent). J'ajouterais bien pour ma part que *le jazz* existe donc bel et bien et que les guillemets sont vraisemblablement superflus si l'on accepte l'idée qu'aucun objet de la production symbolique ne se laisse aisément circonscrire ni définir, la preuve de son existence résidant dans sa phénoménologie : il est là, dans le monde réel, on en parle toujours et encore, dans ce même monde, des enregistrements, des revues, des festivals, des enseignements s'en revendiquent et pas seulement comme une chose du passé<sup>7</sup>.

Qu'en est-il de la musique contemporaine (j'incline à ajouter le mot « savante » précisément pour empêcher d'emblée la confusion entre le sens général du mot et son application particulière dans cette expression) ? Je laisserai évidemment cette discussion aux spécialistes, en me contentant toutefois d'indiquer que ce serait certainement une erreur de considérer que la situation n'est pas équivalente, symétriquement, à celle du jazz, ne serait-ce que parce que la musique savante contemporaine a toujours été du côté de la culture légitime (eût-elle été contestée, et elle l'est toujours comme le rappellent les coordinateurs), ce qui n'est pas le cas du jazz. Elle est également inscrite dans une longue tradition, là où le jazz est apparu relativement récemment.

Reste à observer la musique elle-même, dans sa pratique quotidienne, où nous sommes renvoyés à la dialectique du verre à moitié vide ou à moitié plein. Les coordinateurs (et c'est sans doute la raison d'être de leur entreprise), prenant acte que les préoccupations concernant la construction formelle et la matière sonore sont des « axes forts » partagés par les deux musiques, concluent ainsi leur texte introductif : « Matière et forme liées pourraient alors esquisser une définition du musical contemporain, dans un cheminement poétique qui fait fi des classifications pour nous conduire dans un univers sonore en permanente invention »<sup>8</sup>.

### Une tierce musique ?

C'est alors assez logiquement qu'apparaît une autre question dans le sillage de cette première interrogation : celle de savoir si la rencontre des deux musiques a pu en produire une troisième, identifiable distinctement. On se souvient du bien nommé *Third Stream* initié

---

<sup>5</sup> Gerber 1995, p. 4.

<sup>6</sup> Comme j'ai pu tenter de le faire dans *Analyser le jazz* (Cugny 2009, p. 22-38).

<sup>7</sup> Une autre solution sémantique étant de distinguer entre jazz au sens large (avec des guillemets si l'on veut) et au sens strict, ce que les anglophones appellent *straight ahead jazz* et les francophones parfois *jazz-jazz*.

<sup>8</sup> P. 23.

dans les années 1950 par des musiciens dont Gunther Schuller apparaissait comme le chef de file. Musicien précisément à la croisée des chemins puisqu'appartenant aux deux sphères : corniste au *New York Philharmonic* ainsi que dans le nonette *Birth of the Cool* de Miles Davis et auteur de partitions de jazz. Toutefois, ce *Troisième Courant* constituait plutôt une initiative venant du jazz et il faut bien reconnaître qu'il n'a pas rencontré le succès escompté par ses initiateurs<sup>9</sup>. On peut donc raisonnablement, en gardant cet exemple à l'esprit, répondre négativement à la question posée au début de ce paragraphe *stricto sensu*.

Toutefois, à ce point de la discussion, il paraît impossible de ne pas prendre en compte un champ musical qui apparaît comme spécifique, celui des musiques improvisées (quels que soient les divers vocables qu'on a pu lui apposer, dont certains figurent dans la liste de la **note 3**). Si l'on peut considérer qu'il est issu du jazz (comme le rock and roll, d'une certaine manière l'est aussi, ce qui ne veut en rien dire qu'il en relève), sous la forme d'un héritage du free jazz tel qu'apparu au début des années 1960. On peut donc estimer qu'à partir des années 1970, en Europe aussi bien qu'aux États-Unis, émerge une musique, certes encore difficile à définir et délimiter, mais se distinguant radicalement du jazz, dans la pratique et dans le discours de ses praticien-ne-s, même si on peut voir dans les gestes de rupture d'Ornette Coleman, Albert Ayler et autres Cecil Taylor, un geste premier, originaire<sup>10</sup>. La réalité, qualitative et quantitative, de la production musicale dans ce champ depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui autorise, non seulement à être certain que ce ne fut pas un phénomène passager, mais que « les musiques improvisées » constituent bel et bien une musique à part entière – ou une pratique musicale, mais cela revient sans doute un peu au même – avec un corpus, une histoire, un commentaire, etc. Pourtant, son autonomie n'est toujours pas assise puisque le cordon ne semble pas encore totalement coupé avec le jazz. En témoigne par exemple le discours d'un de ses principaux soutiens, le même Alexandre Pierrepont, qui l'agrège à son champ jazzistique (il paraît même parfois assimiler purement et simplement les deux). Sans entrer dans cette discussion complexe, l'un de ses points-clé est certainement le lien que l'on pose à la tradition afro-américaine. Il est très fort chez Pierrepont, apparemment beaucoup moins chez des musiciens européens tels que Louis Sclavis<sup>11</sup>, Marc Ducret ou Yves Robert (pour n'en citer que quelques-uns). Les interviews juxtaposés dans la troisième partie de Joëlle Léandre et George Lewis sont à cet égard particulièrement intéressants.

On touche là à un autre paradoxe : faut-il rattacher d'une façon ou d'une autre ce mouvement à la musique savante contemporaine alors que la vocation de cette dernière est *a priori* l'écriture (dans son sens général de fixation, non seulement graphique), dont l'improvisation est censément le symétrique ? Si l'on a parlé d'une dette possible vis-à-vis des fondateurs du free jazz d'un côté, faut-il en voir une autre à l'égard des tentatives d'œuvres ouvertes de la tradition savante des années 1960, celles de Cage, Stockhausen, Berio ou Pousseur ? Peut-être, mais comme pour le free jazz, il s'agit plutôt de lointains souvenirs (c'est ce que semblent penser en tout cas Joëlle Léandre et George Lewis).

---

<sup>9</sup> Mais on oublie souvent, en disant cela, qu'il a produit de très belles pages et de très beaux enregistrements, fût-ce en petit nombre. Voir notamment la compilation *Outstandings Jazz Composition of the 20th Century* enregistrée entre 1955 et 1959 et comportant des œuvres de George Russell, Charles Mingus, Jimmy Giuffre, Duke Ellington, J.J. Johnson, Teo Macero, John Lewis, Teddy Charles, Bob Prince, Harold Shapero et Milton Babbitt.

<sup>10</sup> Dans l'entretien retranscrit à la fin du volume, Joëlle Léandre affirme : « je suis une enfant du free jazz, cette cérémonie de la vie ! », (p. 169).

<sup>11</sup> Lequel pratique beaucoup l'écriture, ce qui complexifie encore la question, si besoin en était.

Qu'il y ait ou non un ou plusieurs tiers objets, la suite logique paraît être de s'interroger sur de possibles transferts d'une tradition à l'autre. Deux exemples très intéressants sont ici détaillés, symétriquement. Martin Guerpin nous parle du cas d'un (jeune) musicien de la tradition savante, Ofer Pelz, qui emprunte consciemment au jazz et problématise cette importation (l'auteur évoque le « braconnage » suggéré par Roger Chartier au cours de sa réflexion sur la lecture). Dans l'autre sens, un musicien se définissant lui-même comme appartenant à la sphère du jazz, Frédéric Maurin, explicite la façon dont il s'approprie certaines problématiques de la musique savante, en particulier l'approche spectrale de Gérard Grisey. Il me semble qu'ici le terme de « transfert » est adapté, dans la mesure où les deux musiciens ne font pas mystère de leur appartenance à l'une ou l'autre sphère, sans chercher à remettre en cause les frontières ni à revendiquer une quelconque tierce musique, mais simplement à élargir l'horizon de leur sphère originelle (l'idée de braconnage est bienvenue dans cette perspective). Je serais plus sceptique avec le cas de la référence au *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* de George Russell par Tore Takemitsu. Hormis la réticence qu'on peut toujours éprouver à considérer ce traité comme une théorie à part entière<sup>12</sup>, l'auteur de l'article lui-même ne paraît pas non plus totalement convaincu de l'ancrage de la musique de Takemitsu dans le système russellien, sinon comme source d'inspiration plus ou moins lointaine.

## Postmodernisme

Nous sommes ensuite amenés tout naturellement à la question du postmodernisme, évoquée par plusieurs des auteurs de l'ouvrage, que l'on voie les musiques envisagées ici comme un produit de ce mouvement, ou le postmodernisme comme une condition de possibilité de ces mêmes musiques. Considérons les trois caractéristiques du postmodernisme dans sa version musicale telles qu'évoquées par Béatrice Ramaut-Chevassus : 1. une nouvelle attitude envers le passé, 2. un goût pour l'éclectisme, 3. une demande de communicabilité. Si l'on voit dans la première la source du relativisme postmoderne (abolition de la notion de valeur : toutes les musiques se valent), il est clair que c'est là une condition du fait même d'envisager à égalité de dignité, si l'on peut dire, le jazz et la musique savante contemporaine (ainsi que toute autre musique). On remarquera aussitôt que les accointances observées entre les deux musiques<sup>13</sup> ont anticipé le postmodernisme *per se*, apparu dans les années 1970. La récente thèse de Martin Guerpin sur les appropriations du jazz par la musique savante entre 1910 et 1930 montre clairement que ce mouvement était largement entamé dès cette époque.

Le goût pour l'éclectisme, seconde caractéristique selon B. Ramaut-Chevassus, est nettement présent dans l'œuvre de Franz Koglmann, telle qu'abordée par Pierre Fargeton : « Finalement, la postmodernité de Koglmann a ceci de particulier qu'au plus elle fait place à une pluralité non hiérarchisée de références musicales tous azimuts, au plus elle s'applique à maintenir une volonté d'*œuvre*, qui tient toute cette hétérogénéité dans une cohérence toujours au bord de la rupture, mais réelle. En d'autres termes, la postmodernité de Koglmann n'est pas de celles qui invitent à l'effacement de la notion d'"auteur" »<sup>14</sup>. Certes, l'on peut

---

<sup>12</sup> Voir Cugny 2009, p. 499-501. Il resterait à examiner de près le lien réel entre la théorie de George Russell et sa musique, ce qui à ma connaissance n'a pas été fait encore. On pourra toutefois se référer à l'excellente étude de Frédéric Saffar sur le traité de George Russell (Saffar 2007).

<sup>13</sup> Jean-Michel Court et Ludovic Florin en évoquent plusieurs dans leur texte introductif (p.14-15).

<sup>14</sup> P. 41.

discuter pour établir si la « volonté d'œuvre » n'entre pas en contradiction avec le projet postmoderne, mais Pierre Fargeton admet la « pluralité hiérarchisée des références musicales » qui ressemble bien à l'éclectisme et l'abolition des hiérarchies axiologiques.

Cet élément est plus difficilement repérable mais toutefois présent au moins en filigrane pour deux autres des musiciens étudiés. Pour qu'un Ofer Pelz ou un Frédéric Maurin puissent envisager aussi consciemment et sereinement les transferts dont il est question dans l'un et l'autre cas, il faut préalablement qu'ils aient écarté un possible risque d'hétérogénéité, même si aucun des deux ne revendique un éclectisme signifiant sur le plan esthétique. Quand à la communicabilité, on pourra l'écartier, aucun des deux musiciens cités à l'instant ne mettant à leur agenda un nouveau rapport avec leur public supposé, avec qui ils souhaiteraient « communiquer » mieux ou autrement.

Il n'en va pas de même pour Philippe Boesmans dont l'opéra *Wintermärchen* est étudié par Cécile Auzolle, laquelle pose explicitement la question : « Peut-on parler ici de postmodernité ? » avant de préciser que « le compositeur se récrie et se retranche derrière la nécessité dramaturgique. Sa démarche ne s'adosse à aucune posture volontariste de modernité ou d'inouï, mais pense l'espace lyrique comme une scène ouverte au-delà des conventions : une attitude séduisante pour les directeurs d'opéra qui savent que le présent de ce genre séculaire passe par une adaptation libre et toujours renouvelée à l'air du temps grâce à la mise en scène, certes, mais ici également en vertu d'une attention au monde musical dans toutes ses acceptions ». Si l'on place cette revendication en parallèle avec une déclaration du compositeur, cette fois citée directement : « Si on [...] remontait [*Wintermärchen*] maintenant, je prendrais des rappers ou des slameurs. Dans l'idéal il faudrait que ce soit la musique des jeunes du moment, avec un lien par le saxophone », le mot « communicabilité » n'est pas prononcé, mais on décèle au minimum une attention à la relation au public qui n'est pas sans rapport.

Alexandre Pierrepont, de son côté, semble éprouver une réticence avec le vocable. Il énumère pourtant divers artistes puisant à des sources éloignées les unes des autres : polyrythmies africaines et art de la fugue (les pianistes de ragtime), Art Tatum et Frédéric Chopin (Ray Charles), Jean-Sébastien Bach, Muddy Waters et flamenco (Jimi Hendrix), Ornette Coleman, Arnold Schönberg, Chuck Berry et Karlheinz Stockhausen (Anthony Braxton, lequel ajoute : « si Bach était encore en vie aujourd'hui, il fréquenterait Paul Bley ou Muhal Richard Abrams »). Opérant lui-même ces rapprochements, Pierrepont récuse aussi bien l'attitude provocatrice que postmoderne mais en réfère plutôt « encore et toujours, [à] une expérience possible des mondes de la musique, expérience qui a elle-même été communiquée, au fil de l'histoire, à tous les ressortissants du champ jazzistique, quelles que soient leurs origines (en France, le pianiste Benoît Delbecq peut attribuer la même importance dans la constitution de son univers musical aux œuvres et manœuvres de Mal Waldron ou de György Ligeti, aux polyphonies des pygmées Aka ; tandis que le clarinettiste Sylvain Kassap multiplie les collaborations avec "jazzmen" et "jazzwomen" de tous les pays, tout en revisitant depuis vingt ans le répertoire contemporain avec l'ensemble Laborintus, initialement inspiré de Luciano Berio et de Franco Donatoni) »<sup>15</sup>. Où l'on observe au passage que les guillemets ont fait leur retour.

---

<sup>15</sup> Pierrepont, p. 52-53.

## Audiotactilité

Ce qui peut apparaître enfin comme un signe, de postmodernité encore ou plus simplement de modernité, serait la fin des oppositions binaires, entre savant et populaire, écriture et improvisation, écriture et oralité. C'est précisément un des apports de la Théorie des musiques audiotactiles, dont l'auteur – Vincenzo Caporaletti – donne le texte qui a été placé en premier par les coordinateurs de l'ouvrage, juste après l'introduction générale dans laquelle ils évoquent déjà en longueur cette théorie. Sans entrer dans le détail d'une construction complexe et d'un abord souvent difficile, on en rappellera les trois concepts fondamentaux<sup>16</sup>.

*La formativité audiotactile* (qui s'incarne dans un *processus audiotactile*) est un concept qui prend en compte l'ensemble des procédures mises en œuvre dans les musiques appelées par là même *audiotactiles*. La caractéristique principale de ces procédures est qu'elles s'appuient sur un médium cognitif auditif et corporel (d'où le nom « audiotactile ») et non visuel comme dans les musiques d'écriture qui s'appuient sur la partition. Il ne s'agit pas seulement de modalités différentes de production de la musique, neutres en elles-mêmes, mais au contraire de caractères dynamiques qui fondent les représentations du son, de la musique, et qui déterminent les actions musicales<sup>17</sup>. La *codification néo-auratique* fait référence à l'enregistrement mécanique. Les notions seraient quasiment équivalentes si la première n'impliquait pas là aussi tous les aspects dynamiques du médium de l'enregistrement mécanique (« ensemble des effets cognitifs et des valeurs générales de la médiation de l'enregistrement sonore »<sup>18</sup>), et non seulement une fonction de fixation et de conservation qui interviendrait *a posteriori* et se révélerait neutre du point de vue de la définition des musiques. Dans celles définies comme audiotactiles, le disque est non seulement le support de l'œuvre (en lieu et place de la partition du régime écrit), mais intervient dans la formation des musiciens, dans leur façon d'apprendre le répertoire, dans la transmission, la diffusion auprès des publics, etc. Enfin, l'*extemporisation* vient s'intercaler entre l'interprétation du texte écrit de la tradition écrite et l'improvisation qui s'affranchit totalement du texte lui donnant naissance, lequel (quand il existe) se révèle plutôt comme un pré-texte. Dans l'*extemporisation*, le caractère contraignant du texte est moins élevé que dans l'interprétation, mais plus que dans l'improvisation. Le meilleur exemple en est donné par le thème de jazz : en extemporisant celui-ci, on dispose de plus de licence que dans l'interprétation de la partition de la musique savante écrite, mais on ne peut complètement l'oublier comme dans les solos qui suivent ou *a fortiori* dans l'improvisation libre.

Les musiques désormais nommées *audiotactiles* viennent alors se placer entre la musique savante et les musiques de tradition orales, dont elles partagent l'essentiel des procédures, à l'exception d'une, majeure : le rôle du disque, en principe nul dans les musiques

---

<sup>16</sup> L'auteur développe la théorie à travers de multiples publications. La plus complète est la plus récente (Caporaletti 2014). Pour les textes traduits en français, on pourra se reporter à Caporaletti 2012 et 2015, ainsi qu'à Caporaletti & Cugny & Givan 2016).

<sup>17</sup> Jean-Michel Court et Ludovic Florin résumant parfaitement cet aspect fondamental : « [...] celui qui connaît l'écriture alphabétique possède (a acquis) des modèles de compréhension qui influent sur sa manière de penser et d'organiser le monde. Appliquée à la musique, Caporaletti déduit de cette réflexion que toute personne ayant fait ses premiers pas dans la musique sans contact avec quelque notation musicale que ce soit pense son rapport aux sons de manière différente d'un autre qui en a eu d'abord la connaissance : le médium conditionne l'imagination musicale. Pour ce qui concerne les musiques audiotactiles, la médiation s'effectue *via* le corps » (p. 12). Et j'ajouterais pour ma part « *via* l'audition ».

<sup>18</sup> Caporaletti, p. 41.

d'oralité, mais fondamental dans les musiques audiotactiles. La différenciation des trois régimes et des trois types de musique s'illustre le plus clairement dans l'ontologie de l'œuvre. On peut dire globalement que, dans le régime d'écriture, le support matériel de l'œuvre est la partition, dans le régime d'oralité le support matériel est absent, et dans le régime audiotactile (équivalent alors au régime phonographique), le support matériel est le disque (ou tout autre technologie de fixation mécanique, y compris dématérialisée). On comprend en quoi cette nouvelle tripartition permet d'échapper à certaines des réductions impliquées par les binarités bien connues, écriture/oralité, composition/improvisation, interprétation/improvisation, savant/populaire. L'outil se révèle ainsi d'une grande utilité dans une discussion comme celle qui donne son sujet à l'ouvrage dont nous parlons.

### Retour sur la distinction entre les musiques

Pierre Sauvanet, comme à son habitude, aborde le problème en philosophe, méthodiquement. Il procède par un détour par une tierce entité – non pas la musique improvisée que nous avons évoquée plus haut – mais les musiques traditionnelles. En passant par le concept de tradition, il commence par se demander comment se distinguent ces musiques du jazz et propose cette réponse : « certes le jazz possède bien si l'on peut dire, des signes sonores de reconnaissance possibles (ainsi le swing, la *blue note*, l'improvisation, le phrasé "audiotactile", etc.), mais ces signes ne fonctionnent pas comme des critères intangibles, de même que le groupe social ou culturel en question n'est pas exactement identifié ni délimité. Tel est le principe théorique d'une asymétrie entre : d'un part, les *codes* des musiques traditionnelles, qui appartiennent en propre à une culture, par essence transmissible, et par idéal stable ; d'autre part, les *signes* du jazz, qui certes émanent d'un peuple, mais qui en même temps le débordent sans cesse. Ainsi la relative plasticité de signes du champ jazzistique favorise-t-elle les rencontres avec les codes des musiques traditionnelles (ou ce qu'il en reste). Et c'est pourquoi, le jazz n'étant pas lui-même une musique traditionnelle, mais pouvant dialoguer avec elles, il n'y a pas d'ethnomusicologie du jazz, mais une musico-anthropologie au sens large »<sup>19</sup>. Avec quoi l'on est tout à fait tenté d'être d'accord. Et d'ajouter que la formativité audiotactile de Caporaletti crée de nouvelles pistes pour élaborer cette « musico-anthropologie », dans son versant cognitif mais également anthropologique<sup>20</sup>. L'un de ces outils est la codification néo-auratique qui, non seulement participe du fonctionnement de la musique même (et pas seulement de sa fixation et de sa diffusion, comme on l'a indiqué plus haut). On peut ainsi dire – sans contredire d'ailleurs l'affirmation de Sauvanet – que la phonographie est l'un des principaux marqueurs distinguant le jazz des musiques traditionnelles qui n'intègrent pas l'enregistrement à leur fonctionnement (l'équation devenant, jazz = oralité + codification néo-auratique). On a depuis longtemps observé que le jazz serait peut-être resté une musique folklorique locale si le disque ne s'en était pas mêlé à partir de 1917, et de ce point de vue le jazz et le blues sont certainement, chronologiquement, les plus anciennes musiques audiotactiles, étant les premières à avoir fait entrer la phonographie dans leur système.

---

<sup>19</sup> Sauvanet, p. 59.

<sup>20</sup> On pourra à cet égard consulter l'analyse des versions du *Concerto pour deux violons en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt, très éclairante de ce point de vue (Caporaletti & Cugny & Givan 2016).

## Témoignages

On évoquera enfin quatre textes en forme de témoignages par quatre acteurs. Henry Fourès retrace l'histoire de l'introduction de l'enseignement du jazz dans les structures officielles (dont il fut l'un des moteurs principaux, au sein des dispositifs initiés par Jack Lang et Maurice Fleuret), les problèmes qui se sont posés et les nouveautés impliquées. De fait, il s'attarde plus sur l'improvisation et sa pratique que sur le jazz à proprement parler : « Pour ceux qui ne l'ont pas pratiquée ou ne la pratiquent pas, l'improvisation permet d'affronter des situations utiles pour le développement de l'imagination, mais elle est aussi nécessaire pour répondre à des situations dont aucune écriture ne peut rendre compte »<sup>21</sup>. On retrouve la même préférence dans les deux textes ferment le volume, sous forme de retranscription de deux échanges oraux publics à l'Université Jean-Jaurès de Toulouse, le premier mettant en scène les improvisateur-trice-s Joëlle Léandre et Douglas R. Ewart., et le second le musicien (de « jazz » ?) Michael Mantler, qui fut entre autres longtemps le collaborateur de Carla Bley.

Joëlle Léandre fait précisément partie de ces musicien-ne-s qui se définissent par leur non-appartenance aux deux sphères musicales étudiées ici : « Il y a toujours eu des rebelles, des *outsiders*, ceux qui sont "à côté", et j'en fais partie. Cela amène à réfléchir par rapport aux institutions, à ce qui "doit" être, par rapport à ce qui "doit" être écouté ou entendu selon les décideurs. C'est un vrai "chantier", et je suis toujours en plein "chantier" »<sup>22</sup>. Si l'on se réfère à la discussion abordée plus haut posant la question de l'existence d'une tierce musique à côté ou en marge des deux qui nous concernent, la réponse semble être ici négative. Mais peut-être faut-il abandonner la posture définitoire pour privilégier la *position*, ici de rébellion, de révolution permanente, de questionnement éternellement recommencé, position qui définirait, sinon une musique, mais une dynamique musicale. Douglas R. Ewart, membre éminent du champ jazzistique tel que le promeut activement Alexandre Pierrepont, est sur une position peut-être proche, mais à caractère nettement politico-culturel. À la question « *que pensez-vous de cette délimitation des territoires entre musique contemporaine et musiques de jazz, délimitation qui se manifeste au niveau des réseaux d'engagements professionnels, des circuits, des institutions, parfois du public, mais qui n'existe plus pour les musiciens ?* », il répond : « Il s'agit d'un sujet à la fois très simple et complexe, dans le sens où les politiques musicales sont, je pense, le reflet des structures sociales de la planète, un sujet qui, sommairement, est perçu de façon particulière par les Européens ou les peuples d'ascendance européenne hors de l'Europe. Il y a toujours eu, dans le cas de la colonisation d'un peuple par un autre une intense guerre psychologique. Dans ce cadre d'un assujettissement de l'Autre, une des choses les plus importantes est de déstabiliser, d'attaquer la culture d'en face avec l'intention de la détruire »<sup>23</sup>.

Michael Mantler, lui, manifeste une tout autre posture : « L'extrême liberté et les excès du free m'ont très vite ennuyé, raison pour laquelle je me suis tourné vers l'écriture ». « Je me sers de moins en moins de l'improvisation. J'ai de plus en plus le besoin de maîtriser la musique le plus possible ». Enfin, à la question « *Quels sont les aspects qui vous intéressent [...] chez les jazzmen portés vers les musiques "contemporaines" [...] ?* », la réponse est sans appel : « Cela ne m'intéresse pas du tout : je ne trouve pas que ces systèmes de composition

---

<sup>21</sup> Fourès, p. 164.

<sup>22</sup> Léandre, p. 169.

<sup>23</sup> Ewart, p. 170.

produisent beaucoup de belles et intéressantes musiques »<sup>24</sup>. Façon inattendue et plutôt amusante de clore un ouvrage que l'on ne peut que chaudement recommander.

Laurent Cugny

## Bibliographie

Auric, Georges, 1979 : *Quand j'étais là...*, Paris, Grasset.

Bakriges, Christopher G., 2007 : « Cultural Displacement, Cultural Creation – African American Jazz Musicians in Europe from Bechet to Braxton », in Wynn, Neil A., *Cross the Water Blues – African American Music in Europe*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

Caporaletti, Vincenzo, 2012 : « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation », *Filigranes*. En ligne : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=361>

Caporaletti, Vincenzo, 2014 : *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Caporaletti, Vincenzo, 2015 : « Jazz et musique contemporaine : pour une nouvelle approche critique », in Jean-Michel Court, Ludovic Florin, *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presses universitaires du Midi.

Caporaletti, Vincenzo & Cugny, Laurent & Givan, Benjamin, 2016 : *Improvisation, culture, audiotactilité – Étude critique du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure.

Cugny, Laurent, 2009 : *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure.

Gerber, Alain, 1995 : « De l'indignité d'appeler les choses par leur nom », *Les Cahiers du jazz*, n° 5, Paris, Presses Universitaires de France.

Hopkins, Ernest J., 1913 : « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Has Just Joined the Language » *San Francisco Bulletin*, 5 avril 1913.

Kimball, Robert & Bolcom, William, 2000 : *Reminiscing with Noble Sissle and Eubie Blake*, New York, Cooper Square Press.

Meltzer, David, 1999 : *Writing Jazz*, vol. 1, San Francisco, Mercury House.

Pieranunzi 2008 : « Scarlatti era un jazzicista », *Il giornale della musica*, mai 2008, n° 248 (Propos recueillis par Stefano Zenni).

---

<sup>24</sup> Mantler, p. 178-180.

Saffar, Frédéric, 2007 : *Jazz et théorisation : la figure centrale de George Russell*, thèse de doctorat, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis.

Vernon, Grenville, 1919 : « That Mysterious Jazz », *New York Tribune*, March 30, 1919 ; réimprimé avec des modifications mineures sous le titre "A Negro Explains 'Jazz'", *The Literary Digest*, April 26, 1919, in Walser 1999, p. 12-14.

Zunser 1930 : "'Opera Must Die', Says Galli-Cursi! Long Live the Blues!", *New York Evening Graphic Magazine*, 27 décembre 1930.