

PHILIPPE MICHEL

Que signifie improviser, en jazz ?

Introduction

Il n'est pas ici question d'expliquer dans le détail *comment* l'improvisateur improvise, mais plutôt de témoigner d'un questionnement de musicologue et de musicien sur *ce qu'est* l'improvisation en jazz, sur *ce qui est* improvisé (et plus encore sur ce qui ne l'est pas), en rendant compte d'une méthodologie de la recherche fondée sur l'analyse comparative d'enregistrements, ces seules traces *matérielles*²⁴⁵ de *performances*²⁴⁶ passées dont l'analyste peut espérer disposer²⁴⁷. Cette méthode est en effet très utile à l'étude des processus créateurs du jazz car, même si elle ne permet d'accéder qu'à des traces parcellaires, témoignages épisodiques d'une réalité qui s'avère quotidienne pour l'improvisateur, et même si elle

²⁴⁵ Certes, le support du phonogramme est matériel, mais le caractère *matériel* de la trace phonographique est malgré cela très relatif, dans la mesure où cette trace n'est pas perceptible par l'auditeur en tant qu'objet temporellement non-directionnel (ce qu'est une matière inerte ou à dégradation/évolution temporelle lente). Seule la transformation de ces traces matérielles en une chaîne temporelle d'informations audibles (au moyen d'un appareillage acoustique, mécanique ou électrique — et numérique aujourd'hui) permet d'y accéder selon un principe qui ne différerait pas fondamentalement de l'expérience *immédiate* (littéralement « sans médium ») de la *performance* s'il n'était pas manipulable, et notamment reproductible.

²⁴⁶ Petite précision au passage : lorsque j'emploie le terme *performance*, c'est toujours dans le sens anglo-saxon. Il n'y a donc aucun jugement de valeur sous-entendu.

²⁴⁷ J'écris « espérer disposer », car il serait évidemment tentant de pouvoir disposer de l'enregistrement de *toutes* les *performances* des musiciens que l'on souhaite étudier, alors que les enregistrements *réellement disponibles* ne constituent le plus souvent que des balises dans la carrière *performative* de l'artiste, pour ne rien dire de la *carrière* d'un projet de *performance*, de l'histoire de ses *réalisations*. Tenter de retracer une telle histoire par les enregistrements, c'est donc par avance accepter le creux, le chaînon manquant.

n'a donc de ce fait qu'une valeur indicative, elle permet de retracer (ou tout au moins d'esquisser) des parcours de filiation entre des *performances*, même si ces *performances*-là peuvent apparaître comme détournées de leurs conditions sociales de plein épanouissement, et donc de la quotidienneté du jazz, par le cadre sacralisant des studios d'enregistrement²⁴⁸. Ces parcours de filiation sont en effet de nature à témoigner de l'originalité créatrice du jazz, qui répond davantage à la notion de *projet à réaliser* (littéralement « à rendre réel ») qu'à celle d'*œuvre* — quoi qu'il y ait eu des tentatives pour retrouver, par la manipulation d'enregistrements au moyen de techniques de collage-montage, ce type d'artefact que l'écriture musicale permet —, les projets de *performance* apparaissant sans cesse renouvelés, bousculés, dé-formés par leurs *réalisations* successives.

L'improvisation, un objet de fantasmes

Bien que l'un des premiers musicologues du jazz, André Hodeir, ait cherché à démontrer, il y a déjà 50 ans²⁴⁹, qu'en jazz, l'improvisation n'est pas essentielle, sans doute pour défendre son propre travail de compositeur de pièces de jazz orchestral (lesquelles comportent ce qu'il appela lui-même des « improvisations simulées »), personne ne songerait à nier que l'improvisation, cette manière si particulière d'appréhender la création musicale (du moins pour qui a été éduqué dans la culture occidentale dominante), est au contraire de première importance

²⁴⁸ La comparaison d'enregistrements en studio et de captations sur le vif, dans les clubs, dancings et autres lieux dans lesquels le jazz se développa avant de connaître une autre forme de sacralisation, la salle de concert, indique ainsi très souvent combien l'objectif final de diffusion peut avoir une incidence sur ce qui est joué, ne serait-ce que sur les formats retenus. Le saxophoniste John Coltrane était ainsi connu pour la grande longueur de ses *performances* sur scène (certaines sont aujourd'hui accessibles grâce au report sur CD de captations sur bandes d'une longueur telle que le format 33T en freinait la diffusion, toute considération de politique artistique de la maison de disque mise à part).

²⁴⁹ cf. André Hodeir, « Lettre sur le blues, l'improvisation et l'essence » dans *Jazz-Hot*, n° 125, Octobre 1957.

dans la plupart des musiques de jazz.

Je ne montrerai pas ici en quoi elle fait bien partie de l'*essence* même de cette musique ; ce n'est pas le propos. Je me contenterai donc de souligner qu'elle constitue un des premiers critères de distinction du jazz par rapport à ce que j'appelle la Musique Occidentale de Tradition Ecrite (la musique « classique »), à tel point qu'en empruntant puis poussant en leurs derniers retranchements les chemins qu'a empruntée cette dernière, le jazz risquerait fort de n'être plus qu'une *sonorité* (ou un ensemble de sonorités potentielles), maniée(s) par une *individualité* — une *individu* contrôlant la mise en scène des actions musicales à venir, ce qu'est un *compositeur* au sens le plus traditionnel du terme —, bref, un concepteur-non-nécessairement-*performeur*, alors que le jazz est toujours le produit d'une création collective dans un temps non dissocié *a priori* (il peut l'être ponctuellement néanmoins) de celui de la *réalisation*.

Si le jazz fait néanmoins partie de l'univers culturel occidental depuis des décennies, ses techniques de création restent largement méconnues. On sait qu'il y a de l'improvisation dans le jazz, mais on ignore probablement ce qui se cache derrière le mot *improvisation*. Les auditeurs, les amateurs de jazz, se contentent d'apprécier les disques et les concerts qu'ils écoutent (ce qui est déjà beaucoup pour une musique si marginalisée). Et ce plaisir qu'ils prennent se voit éventuellement renforcé par les fantasmes que véhicule avec elle la notion d'improvisation. Parmi ces fantasmes, il y a l'idée que tout se ferait dans l'instant, par un pouvoir hors normes de l'improvisateur, mais sans l'effort méritant que suppose la composition écrite, qui demande du temps de préparation pour atteindre une certaine perfection de l'œuvre mise en chantier, alors que l'improvisation n'en demanderait pas, puisqu'elle fait apparemment l'économie d'un support de conservation faisant également office de principe opératoire, comme le tandem écriture-notation.

Ce genre de fantasme est d'ailleurs entretenu à l'occasion par les musiciens de jazz eux-mêmes. Ainsi, le saxophoniste Steve Lacy répondit-il au compositeur Frédéric Rzewski qui lui demandait de

définir en quinze secondes la différence entre la composition et l'improvisation : « La différence entre la composition et l'improvisation est que, dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour décider quoi dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation on n'a que quinze secondes »²⁵⁰.

Couplées aux points de vue des improvisateurs eux-mêmes, les différentes définitions concernant l'acte d'improviser pris dans un sens général (donc non spécifique au jazz) participent largement à cette vision faussée. Toutes s'accordent autour de l'idée de non-dissociation du temps de préparation et du temps de réalisation (dans un dictionnaire d'usage courant comme Le Robert, par exemple, improviser consiste soit à « composer sur le champ, sans préparation », soit à « organiser sur le champ, à la hâte »). Improviser, comme l'a formulé Delacroix, ce serait en quelque sorte « ébaucher et finir dans le même temps ».

Si cette idée, une fois appliquée au domaine de l'improvisation telle qu'elle a cours en jazz, n'est pas non plus totalement fausse, elle est à tout le moins très incomplète (on verra qu'elle ne concerne qu'un aspect du processus de création de la musique de jazz). En croyant ce genre de définition adapté à ce qui a cours en jazz, on risque donc de supposer à tort que ce qui est réalisé au cours d'une *performance* est totalement libre de ce rapport à un temps dépassant celui de la seule *réalisation* qui, en musique du moins, participerait à la valeur de l'œuvre d'art authentique. De là à fantasmer sur la liberté de l'improvisateur (et parallèlement sur la faiblesse esthétique du jazz), il n'y a qu'un pas.

Les courants révolutionnaires du jazz qui se sont fait connaître depuis le milieu des années quarante, ont d'ailleurs eux aussi grandement participé à cette image de liberté que véhicule le jazz. Une certaine aspiration à la liberté (ou à une certaine forme de libération symbolique), qui était liée de manière implicite aux origines sociales et culturelles du jazz, s'y est plus particulièrement manifestée

²⁵⁰ Steve Lacy, cité dans Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique* [1992], Paris, Outre Mesure, 1999, p. 151.

à la fin de la seconde guerre mondiale. Ce fut d'ailleurs l'époque à laquelle l'aspiration à la liberté s'étendit à l'ensemble de la société américaine (et au-delà) pour exploser au grand jour au début des années 1960, empruntant au passage le jazz comme vecteur symbolique avec, au premier plan, le bien nommé free-jazz²⁵¹.

Le seul moyen de remettre à leur place les fantasmes concernant l'improvisation, telle qu'elle est supposée agir en jazz, consiste à opérer une analyse précise des processus créateurs. C'est le devoir du musicologue et ce texte tentera d'être aussi précis que possible sur ce point. Par ailleurs, en tant que praticien, je ne manquerai pas de confronter le point de vue du musicologue avec celui du jazzman, car il n'est pas certain que le second ait pleinement conscience de tout ce que le premier peut arriver à mettre en lumière.

Ainsi, au risque de décevoir, et je pense qu'on l'aura déjà compris entre les mots, même si la liberté créatrice est une dimension très souvent mise en avant dans le processus de création de cette musique, son étude attentive révèle au chercheur que la liberté que *ressent* l'improvisateur est en réalité soumise à toutes sortes d'influences qui, pour la plupart, ne lui apparaissent pas consciemment (...et, d'une certaine manière, c'est heureux).

Pour le dire autrement, la liberté *ressentie* par l'improvisateur doit davantage être considérée par l'analyste comme une liberté de choix parmi des options qui lui semblent définissables, plutôt qu'à une liberté d'invention absolue (...qui n'existe pas plus ici que dans d'autres domaines, j'imagine). Si l'on devait se contenter de choisir à notre tour entre les définitions courantes évoquées à l'instant, *improviser*, en jazz, ce serait donc davantage « organiser sur

²⁵¹ Entre autres publications sur le sujet, on pourra se reporter (ouvrages en français) à Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power* [1971], Paris, Gallimard, 2000 et à LeRoi Jones, *Le peuple du blues* [1963], Paris, Gallimard, 1968, ou encore (ouvrages en anglais) à Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, NYC, Pathfinder, 1970 et à John Litweiler, *The Freedom Principle, Jazz After 1958*, NYC, W. Morrow, 1984.

le champ, à la hâte » que « composer sur le champ, sans préparation ».

L'improvisation en question(s)

En tentant d'imaginer ce qu'un non-spécialiste peut se poser comme questions concernant les processus de création en vigueur dans le jazz, trois m'ont semblé primordiales ; d'autres se dessineront sans doute ensuite en filigrane.

La première de ces trois questions a trait évidemment à l'éclosion de la nouveauté, puisque c'est ici le thème central de nos réflexions :

1) De quoi se saisit l'improvisateur pour mener à bien son acte de création instantanée ?

On remarquera d'emblée que la formulation de cette question n'est pas tout à fait neutre, puisque je parle de *se saisir* et non d'*inventer*. Cette formulation procède déjà en réalité d'une connaissance des principes de création du jazz tels que peut les déterminer l'analyse musicale. Nous y reviendrons plus loin.

La seconde question dépend de la nature temporelle du fait musical (une nature sur laquelle nous aurons également à revenir) :

2) Comment l'improvisateur exploite-t-il ce dont il se saisit pour le faire exister dans un temps musical (...un temps musical dont on précisera qu'il est davantage proposé par l'improvisateur que choisi par le spectateur éventuel de la *performance* improvisée) ?

La troisième question, enfin, se rapporte au sens caché de l'expression artistique :

3) À quelles dimensions extérieures à l'univers spécifiquement musical (gestes non "sonores", postures sociales, etc.) cela renvoie-t-il ?

Première remarque : il me semble difficile de répondre frontalement à ces trois questions car de telles réponses ne

peuvent être compréhensibles, et éventuellement admissibles, qu'à condition de connaître déjà l'essentiel des processus créateurs des musiques de jazz.

Si je devais néanmoins faire une réponse un peu massive à ces questions-cibles que je viens de poser, je le ferais en répondant à la deuxième question (« Comment l'improvisateur exploite-t-il ce dont il se saisit pour le faire exister dans un temps musical ? »).

Non pas qu'il soit plus simple de répondre immédiatement à celle-ci plutôt qu'à la première, mais ce dont se saisit l'improvisateur dépend en réalité de la manière dont cela va exister dans un temps musical. D'ailleurs, au risque d'être caricatural et provocateur, je pourrais aussi bien répondre à la première question en disant que *ce dont se saisit l'improvisateur n'a pas d'importance*, pourvu qu'il parvienne à l'intégrer au temps musical de la *performance*. Car, d'une certaine manière, sans la prise en compte de ce temps musical, qui fonctionne en quelque sorte comme un support transitoire, fugace, immatériel (à moins que l'enregistrement n'interfère), rien de musical ne pourrait exister. C'est d'ailleurs ce sur quoi insistait le pianiste Bill Evans, en 1959, dans un texte qu'il rédigea pour la notice de l'album du sextet de Miles Davis auquel il avait largement contribué, « Kind of Blue ». Voici la traduction française de quelques passages choisis de ce texte intitulé « L'improvisation en Jazz »²⁵²:

« Il existe une forme d'art japonais qui oblige l'artiste à être spontané. Il doit en effet peindre sur une fine feuille tendue de papier-parchemin avec un pinceau spécial et une peinture noire à l'eau, en tenant compte du fait qu'un mouvement brusque ou interrompu peut rompre le trait ou déchirer le parchemin. Effacer ou changer ce qui est inscrit est alors impossible. (...) Cette conviction que l'action directe est la meilleure façon de traduire la pensée a, je crois, conduit à une évolution de la discipline unique et très exigeante à laquelle se conforme le musicien de jazz ou d'improvisation ». Et, plus loin, Bill Evans précise : « A l'instar du

²⁵² Bill Evans, « L'improvisation en Jazz », notice de l'album de Miles Davis, « Kind of Blue », Columbia réf. CL 1355, 1959.

peintre qui a besoin des limites posées par son parchemin, le groupe d'improvisation musicale doit être encadré par le temps ».

En effet, même si c'est une évidence, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la musique ne peut exister en dehors de son propre déploiement dans le temps car, à l'inverse de ce qui vaut pour le spectateur d'œuvres plastiques (pour autant que je puisse en juger, n'étant pas spécialiste d'arts plastiques), l'auditeur de musique n'est ni maître de la durée, ni du tempo de son expérience esthétique ; à moins bien sûr d'être à la fois auditeur et acteur de cette expérience esthétique²⁵³. C'est donc au musicien (en l'occurrence l'improvisateur) de construire le cadre temporel de cette expérience.

C'est pourquoi, ce qui me semble primordial, au-delà de l'attrait que peut susciter tel ou tel événement musical isolé pour celui qui le produit, c'est la manière dont l'improvisateur (dans le cas qui nous occupe ici) va parvenir à occuper l'espace de temps qui délimite (ou délimitera) l'existence de sa *performance* créatrice, en s'appuyant sur cet événement musical isolé, et sur d'autres probablement. Ce dont se saisit l'improvisateur pour mener à bien son acte de création instantanée ne me paraît donc pouvoir être envisagé que si l'on prend soin de comprendre comment l'impulsion créatrice correspondante concentre à la fois l'événement sonore et sa manière de s'insérer dans le temps musical, c'est-à-dire aussi bien la façon dont cet événement semble découler de ce qui l'a

²⁵³ C'est le cas de l'approche musicale de nombre de sociétés traditionnelles et, dans une certaine mesure, du jazz expérimental des premières heures du be-bop (des 1938 à Harlem) puis du free-jazz résistant de la *loft generation* (seconde moitié des années 1970). J'envisage cette approche sous la notion de musique *participative*, notion qui s'inscrit dans un modèle de pensée qui tente de préciser les modalités de réception de la musique : y sont ainsi distinguées la musique *participative* (peu ou pas de distinction *performeurs/non-performeurs*), la musique *théâtralisée* (forte séparation performeurs/public) et la musique *d'art* (lorsque la théâtralisation du spectacle musical fait place au fétichisme d'un *objet* musical devenu fixé et *plastifié*). Pour plus de détail, se reporter à Philippe Michel, *Problèmes de perception formelle dans la musique occidentale du XXe siècle*, thèse de Doctorat sous la direction de Mme le Professeur Eveline Andreani, Univ. Paris 8, 1997, chap. II-5 et IV.

Euréka ! Le moment de l'invention

éventuellement précédé, que la façon dont ce même événement suscite sa propre logique de déploiement temporel.

Je résumerai cela sous l'idée de *potentiel formel* d'une idée musicale — j'entends par *potentiel formel* la manière dont un *objet sonore* s'insère dans une continuité propre à l'espace temporel de la création ; cet *objet sonore* peut être aussi bien un motif appartenant déjà à un vocabulaire musical établi par l'usage, qu'un son quel qu'il soit, fut-il musicalement *inouï*.

Ainsi, l'un des plus grands improvisateurs dont l'histoire du jazz a retenu le nom, le saxophoniste alto Charlie Parker, fit-il l'objet d'une grande incompréhension lors de son apparition sur la scène new-yorkaise du début des années 1940, la critique de l'époque, assez conservatrice, lui reprochant notamment de pratiquer une forme d'improvisation mélodico-rythmique très décousue. Or, à l'étude attentive de ses solos, on peut remarquer combien Parker faisait preuve d'une logique implicative particulièrement aiguisée, doublée d'une conscience de la forme en mouvement suffisamment distanciée pour en contrôler le cours, trouvant toujours un moyen d'opérer un enchaînement d'une grande logique entre des motifs, certes brefs pour la plupart, au profil mélodique anguleux, extrêmement syncopés, et au placement métrique (jeu contramétrique) souvent déstabilisant pour un auditeur habitué à moins de liberté *apparente* (c'est-à-dire à plus de respect apparent des cadres formels). Bref, si Parker a choqué par l'incongruité de ses idées, sa capacité à les transcender en des modèles d'équilibre impose le respect.

Pour affiner maintenant notre sujet, observons une présentation plus détaillée du processus d'invention de la musique de jazz.

Moments d'invention dans la musique de jazz

La méthodologie d'analyse évoquée en introduction permet de séparer artificiellement (dans un souci de clarté) les processus de création de la musique de jazz en trois moments principaux d'invention, trois phases essentielles, ou trois étages de temps (et tous leurs niveaux intermédiaires) se combinant en réalité au sein

d'une *polychronie* circulaire, puisque le troisième niveau, une fois atteint, peut venir à son tour alimenter le premier moment d'autres *performances* à venir.

Ces trois moments de l'invention, en jazz, sont :

1°) Celui du *projet* et plus largement de la préparation

2°) Celui de la *réalisation*, c'est-à-dire le temps de la *performance* proprement dite

3°) Celui de la trace matérielle ou de la mémoire

1°) La première phase concerne d'abord le temps plus ou moins restreint consacré à la préparation objective d'une *performance* à venir. Sauf pour le jazz orchestral, dont le processus d'élaboration préalable recourt largement à l'écriture musicale et à la notation (sauf exception, comme par exemple chez Charles Mingus et son *Workshop* à partir à la fin des années 1950), un projet n'envisage généralement tout au plus que la forme d'ensemble que peut prendre la *performance* et une proposition de texte musical relativement court dont pourra éventuellement être abstraite une matrice à partir de laquelle les musiciens recréeront au moyen de diverses techniques éprouvées de quoi remplacer ce que le processus d'abstraction de la matrice aura gommé. Cette manière paradigmatique d'aborder l'improvisation à partir d'un thème-prétexte concerne la majeure partie du jazz que l'on peut entendre encore aujourd'hui²⁵⁴.

²⁵⁴ Le procédé de ce type le plus connu, consiste à supprimer la mélodie initiale d'un texte musical de départ pour n'en garder que le cadre formel et métrique ainsi que la matrice harmonique — la *grille* —, à partir desquels les improvisateurs inventeront de nouvelles parties mélodico-rythmiques. Un exemple différent d'improvisations à partir d'une matrice abstraite d'un thème-prétexte peut être entendu dans les enregistrements en quartette (ou quintette) d'Ornette Coleman de la fin des années 1950, celui-ci ayant témoigné à l'époque d'un désir d'en finir avec le dictat de l'harmonie. Après l'exposition du thème mélodique, *Loney Woman* (extrait de l'album « The Shape of Jazz to Come », Atlantic LP-1317, 1959) fait ainsi entendre de l'improvisation à partir (ou autour) de ce thème servant de guide plus ou moins implicite.

À défaut, si elle ne sert pas de matrice, c'est-à-dire de *prétexte* à improvisation(s), la proposition de texte musical évoquée à l'instant pourra au moins servir de *pré-texte* ayant, par exemple, une fonction d'articulation formelle. On peut ainsi imaginer des bouts de texte encadrant des moments de jeu dont le contenu n'est pas objectivement lié à ce texte musical-là et donc, a fortiori, pas objectivement prévu d'avance. C'est par exemple le cas avec la pièce en double-quartette d'Ornette Coleman qui donna son nom à un courant du jazz : *Free Jazz* (1960)²⁵⁵. L'intérêt de ces *pré-textes* est qu'ils ont valeur de balise de l'écoute pour l'auditeur qui peut y discerner des moments de synchronisation parfaite de plusieurs musiciens, jouant par exemple à l'unisson ou en homorythmie (comme c'est le cas dans l'introduction et la conclusion de *Free Jazz* ou entre chaque partie offrant davantage l'avant-plan à chacun des huit solistes). Pour en arriver là, ces bouts de texte doivent être quant à eux parfaitement prévus d'avance avec un niveau de détail suffisant. Ils sont donc le produit d'un travail d'écriture (que celle-ci s'appuie sur un médium matériel ou non), et sont donc inventés dans un temps très étiré par rapport au temps réel de la *performance* et dissocié de ce dernier (pensons à l'aphorisme de Steve Lacy « dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour décider quoi dire en quinze secondes »).

Quant au strict minimum d'un projet, il se résume au choix, par un ou plusieurs de ses instigateurs, de musiciens susceptibles de constituer le groupe et de garantir ainsi durant la phase de *réalisation* la présence d'un certain *son*, c'est-à-dire autant une sonorité qu'une possibilité d'apports créatifs, liés à l'histoire musicale personnelle de ces musiciens. Le premier temps de la création concerne donc également celui, beaucoup plus étendu, durant lequel s'est façonnée la personnalité musicale, la culture des acteurs de cette *performance*.

En effet, on a vu qu'il serait illusoire de croire que ce que joue un improvisateur durant la deuxième phase du projet, c'est-à-

²⁵⁵ Ornette Coleman, *Free Jazz*, Atlantic SD-1364, 1959.

dire lorsqu'il *réalise* celui-ci, puisse être inventé sur l'instant, sauf peut-être si le tempo est suffisamment lent pour lui permettre de prendre le temps de la réflexion tout en jouant (et encore...). Dans tous les autres cas, ce qui est joué consiste en une reformulation, en une *dé-formation* du passé. Bien sûr, en tant qu'improvisateur, je dois avouer que je n'ai pas vraiment conscience de l'origine de ce que je joue lorsque je suis supposé improviser. Mais en tant que musicologue analysant les *performances* enregistrées des autres, je suis amené à constater que ce que joue un jazzman durant ce qui est considéré comme une improvisation prend son origine dans un temps antérieur à ce moment de jeu. Et selon les types de jazz envisagés, il peut y avoir de grandes différences de nature dans ce que l'on peut considérer comme des *matériaux* ayant eu des existences antérieures et se retrouvant convoqués de nouveau pour faire l'objet d'un travail formel, lui-même plus ou moins original.

2°) La phase de *réalisation*, qui est celle de la *performance* proprement dite, peut être considérée comme un moment d'invention musicale durant lequel le *projet* devient, comme je l'ai déjà suggéré, un *prétexte* à improvisation(s), et ce à partir d'un ensemble de *pré-textes* explicites, choisis, comme nous l'avons vu, durant la première étape (celle de la préparation). Dans le jazz, en effet, tout ce qui peut être assimilé à de la composition préalable ne vaut que pour la mise en œuvre de celle-ci en tant que *performance créatrice*. À tel point que, si à l'évidence, lorsque la *performance* a lieu, tout ce qui *pouvait* être préparé (ce qui est *préparable*) doit être considéré comme relevant du passé, rien ne dit que tout ce qui *fut* réellement préparé l'a été dans un temps clairement dissocié de celui de la *performance* proprement dite. L'analyse comparative nous révèle ainsi que le temps de la *réalisation* est encore parfois un moment de préparation, de composition même, pour d'autres *performances* à venir. On peut ainsi observer la façon dont le jeu d'un musicien profite de la « remise sur le métier » de situations semblables du point de vue de la création instantanée, *performance* après *performance*. Ce que je pointe concerne d'ailleurs aussi bien la phase de *chorus* (considérée comme improvisée) que les parties ne relevant traditionnellement

pas du *chorus* (mais qui ne sont pas pour autant définitivement fixées dans leurs moindres détails).

Par exemple, on peut ainsi remarquer, en comparant les cinq prises successives de *Billie's Bounce* de Charlie Parker, enregistrées le 26 novembre 1945 pour le compte du label Savoy, que l'introduction de ce blues, telle qu'elle apparaît dans la prise *Master* (la 5^{ème} retenue à l'époque pour l'édition sur disque 78 t) est le fruit d'un véritable travail compositionnel ; à ceci près que celui-ci a lieu durant le temps même des *performances* successives d'une journée en studio, et grâce aux « remises sur le métier » très rapprochées dans le temps qu'autorise une telle session d'enregistrement.

Écouter l'introduction (0'00 à 0'06) dans les cinq prises successives de *Billie's Bounce* de Charlie Parker avec les Charlie Parker's Reboppers, séance du 26/11/45 ²⁵⁶

Mais ce principe vaut également pour des *performances* plus distantes dans le temps. Ainsi, pour rester chez Parker (mais ceci vaut pour la plupart des grands improvisateurs), on peut constater l'évolution qui nourrit les *choruses* du saxophoniste sur une même matrice harmonique et un même *pré-texte*, comme c'est par exemple le cas lorsqu'on fait l'analyse comparative d'un morceau comme *Cherokee / Koko* (le second est élaboré à partir de la seule matrice harmonique du premier, chanson de Ray Noble que Parker joua dès la fin des années 1930). Bien que distants dans le temps, tous les *choruses* sur ce thème, dont nous pouvons apprécier aujourd'hui les traces enregistrées, partagent une certaine similitude, à la fois motivique et formelle. Non pas que Parker rejoue systématiquement le même *chorus* ; au contraire, il semble mettre un point d'honneur à se renouveler à chaque fois. Mais ce renouvellement n'est pas non plus une table rase. C'est un intermédiaire entre les deux qui semble faire du souvenir d'une *réalisation* antérieure le *pré-texte* d'une autre qui y puiserait allègrement une matière première (en élargissant d'ailleurs

²⁵⁶ *Billie's Bounce* : prises numérotées de S5850-1 à S5850-5. Édition CD : « Charlie Parker, Complete Savoy & Dial sessions », Discoconforme DRCD11183, 2001.

l'observation à l'ensemble du répertoire enregistré de Parker, on peut également remarquer des similitudes motiviques entre toutes les improvisations du saxophoniste sur quelque thème que ce soit, et dont la fréquence est suffisamment importante pour dénoter chez lui l'existence de ce qu'il est convenu d'appeler un vocabulaire formulaire).

Ecouter par exemple, entre autres enregistrements de *Cherokee* par Charlie Parker, ceux de 1942 avec le Clark Monroe's Band, puis en trio avec Effergie Ware et Little Phil Philips²⁵⁷, celui de 1946 avec Nat King Cole Trio & Guests²⁵⁸, et ceux de *Koko* en 1945 avec les Charlie Parker's Reboppers (deux prises dont une, interrompue, avec le début du thème *Cherokee*, l'autre complète mais sans le thème), en 1947 avec le Dizzy Gillespie Quintet ou encore en 1948, en quintette avec Miles Davis, Tadd Dameron, Curley Russell et Max Roach.

Pour être complet concernant les conditions de *réalisation* de la *performance* en jazz, il faudrait encore évoquer les principes d'échange entre l'improvisateur reconnu comme tel et son environnement immédiat. Je laisse pour l'instant de côté la question du rapport à l'environnement extérieur à la *performance* pour évoquer la notion d'*interplay* entre les musiciens qui consiste, comme le terme le suggère partiellement, en un réseau de sollicitations mutuelles entre un ou plusieurs solistes improvisateurs, éventuellement entendus à l'avant-plan de la scène d'écoute, et des accompagnateurs qui n'improvisent sans doute pas moins leur propre partie, quoiqu'étant alors le plus souvent relégués momentanément à l'arrière-plan (il est à noter que la frontière soliste/accompagnateur est plus ou moins valide selon les styles de jazz, celle-ci ayant eu tendance à s'estomper au fur et à mesure de l'évolution historique qu'a connue cette musique).

3°) Le temps de la mémoire, de la trace, est un temps qui, en apparence du moins, n'invente rien : il conserve. Il conserve la *performance*, d'une part, dans le souvenir des participants et du public et,

²⁵⁷ Réédition sur CD : « Charlie Parker, Young Bird », Média 7, MJCD 78/79

²⁵⁸ Réédition sur CD : « Charlie Parker, The Quintessence », Frémeaux & Associés, FA 225

d'autre part, éventuellement, sur support matériel²⁵⁹. Mais ces traces, respectivement mémorielles et matérielles, permettent à leur tour la transmission, d'une part, orale et, d'autre part, phonographique. Ces traces vont alors devenir *productives*. En effet, lorsqu'au moyen de l'analyse comparative entre des enregistrements, soit distants dans le temps, soit appartenant à une même séance d'enregistrement, on cherche à identifier l'origine première de ce qui a été joué, apparaissent alors des réminiscences, des citations, des remises sur le métier de projets antérieurs, qui témoignent de ce que le jazzman est en contact avec ce qu'offre ce temps de la mémoire, de la trace.

Le musicologue peut dès lors supposer que ce qui aura été inventé durant la *performance*, et sans doute particulièrement ce qui aura semblé réussi, aura pu faire l'objet d'une transmission orale, c'est-à-dire de musicien(s) à musicien(s) partageant un même présent créatif, et plus encore d'une transmission phonographique — de musicien(s) à musicien(s) distants dans le temps ou dans l'espace. C'est en tous cas ce même phénomène, plus ou moins conscient (plus ou moins verbalisé), que j'ai pu vérifier en tant que musicien : d'une part, le recours à une mémoire d'expériences musicales personnelles éventuellement partagée par un cercle plus ou moins large de partenaires de jeu et d'auditeurs habitués pour qui tout recours plus particulièrement explicite à cette mémoire fonctionne comme référence (sur le même mode opératoire que la *private joke*), et, d'autre part, le même principe avec pour mémoire commune un patrimoine phonographique suffisamment connu d'un grand nombre d'auditeurs pour que toute référence à lui soit supposé pouvoir faire sens pour le plus grand nombre.

Le principe de référence explicite aux enregistrements passés est par exemple audible dans deux enregistrements distants d'un peu plus de quarante ans, le second s'appuyant sur le premier auquel il rend clairement hommage en s'en appropriant un bon nombre d'idées.

Écouter *Autumn Leaves*, extrait de l'album « Somethin' Else »

²⁵⁹ voir note 1.

de Cannonball Adderley (Blue Note 1595, 1958), puis la version de Rachelle Ferrell (avec le groupe Manhattan Project), extrait de l'album « First Instrument » (Blue Note CDP 7243 8 27820 2 5, 1989).

On aurait tôt fait d'assimiler le facteur de ressemblance entre deux *performances* enregistrées au mécanisme de transmission en vigueur dans la plupart des musiques de tradition orale. Pourtant, le jazz n'est pas une musique de transmission orale. En effet, si les musiques orales ont tendance à conserver et reproduire ce qui a été mémorisé, c'est vraisemblablement qu'une peur de l'oubli les motive.

À l'inverse, née à l'époque de l'enregistrement, et pour ainsi dire *avec* lui (1917), la musique de jazz n'a que faire de conserver. Elle laisse en quelque sorte la reproduction phonographique se charger de rejouer tel quel ce qui a été conçu. Son principe est plutôt celui de la réutilisation et de l'adaptation d'idées antérieures à de nouvelles conditions de *réalisation*. Et ces idées, que j'assimile à des bouts de texte préexistant à l'élaboration d'un nouveau *texte* (si tant est que l'on puisse assimiler à l'idée de *texte* une *performance* qui n'aura qu'une existence fugace, éventuellement captée dans une ou plusieurs de ses dimensions — son, image — par un moyen d'enregistrement quelconque), ces *pré-textes* donc, peuvent être aussi bien de l'ordre du motif de détail (une figure mélodico-rythmique, une sonorité isolée, etc.), que des principes d'articulation des motifs entre eux, ou encore des idées formelles concernant le déroulement possible d'une *performance* (ce qui est plus particulièrement le cas dans l'exemple précédent).

Quand l'idée devient musique

Ce type d'étude généalogique, à laquelle s'apparente le travail du musicologue-analyste confronté au patrimoine phonographique du jazz, ne suffit pas toujours à saisir les déterminations qui ont pu motiver tel ou tel choix de la part de l'improvisateur. Outre la prise en compte du principe d'*interplay*, évoqué précédemment, on peut également être amené à s'interroger sur l'influence que peut avoir

l'environnement non spécifiquement musical d'un musicien sur son improvisation. C'est ainsi que la présence d'une citation trop criante, au détour d'un *chorus*, ou un changement de sonorité, par exemple, doivent particulièrement susciter l'interrogation du chercheur.

Il n'est pas rare en effet que les improvisateurs réagissent à l'environnement sonore immédiat de leur espace de *performance* et s'emparent alors de sons non objectivement musicaux au point de les intégrer dans ce qui est en train d'être joué. Certains ont même l'habitude de se parler entre eux au moyen de citations de chansons dont les paroles, le titre, ou la thématique générale, sont alors convoquées par symbolisme musical : plusieurs témoins de l'époque ont ainsi rapporté que Charlie Parker communiquait de cette façon, citant par exemple la chanson *Tenderly*, à la vue d'une spectatrice dans la salle ; Gene Ramey, un contrebassiste qui connut Parker dès la fin des années 1930, rapporte de son côté combien le saxophoniste « intégrait tous les sons extérieurs dans sa musique, le bruit d'un moteur de voiture, le bruissement du vent dans les feuilles » ou encore comment il faisait passer les attitudes, les mimiques des filles qui dansaient parfois devant la scène lorsqu'il jouait. Ramey précise même : « Si sa sonorité devenait perçante, on savait ce que ça voulait dire... »²⁶⁰.

Enfin, il arrive que l'on puisse établir une relation entre une idée musicale et une sollicitation extérieure mais cette fois-ci distante dans le temps. La connaissance de l'histoire personnelle des improvisateurs étudiés, peut alors parvenir à éclairer d'un sens nouveau l'origine de certaines de leurs idées musicales. Il est ainsi fascinant de constater la similitude d'attitude qui existe entre la logorrhée mélodique et, plus largement, sonore, fréquente dans le jeu du saxophoniste John Coltrane durant les années 1960, et les formes de glossolalie provoquées par la transe dont certains fidèles sont parfois pris dans le culte Baptiste, tel qu'il est pratiqué aux Etats-Unis. Sachant que John Coltrane, qui était très religieux,

²⁶⁰ Gene Ramey, cité dans Ross Russell, *Bird Lives* [1980], Paris, 10/18, 1995, p. 137.

fut élevé dans cette tradition-là, on ne peut qu'être frappé par une telle coïncidence.

Ré-agir

Pour résumer, on peut dire qu'en jazz, improviser signifie toujours *ré-agir* musicalement, c'est-à-dire agir avec des moyens musicaux en réponse à une sollicitation préalable. Et si cette *ré-action* semble relativement libre pour l'improvisateur (du moins pour celui qui a atteint un certain niveau d'aisance ou de détachement ...comme l'archet zen face à la cible), pour le musicologue-analyste observant de l'extérieur, elle semble correspondre à une prise en compte, par les *performeurs*, de la forme en devenir, du potentiel formel d'une idée musicale, de l'*interplay*, du *feed-back* avec le public, de la mémoire des *performances* passées, ou encore de la mémoire des expériences extramusicales.