

Des “notes bleues”

De la septième de dominante et de la musique en général

Jean-François Baré

LE JAZZ : rien de plus spécifique, pourrait-il sembler¹. Une définition lapidaire est impossible : « Musique du XX^e siècle, d'origine afro-américaine, qui s'est répandue sur toute la surface de la planète », se risque, par exemple, Jürgen Hunkemoller (1996), ajoutant illico : « L'étymologie du mot n'est pas entièrement éclaircie » ; mais on pourrait aussi bien dire tout ceci du reggae jamaïcain (en remplaçant au besoin « américaine » par « anglo-saxonne »)². C'est sans doute pourquoi le collaborateur du récent *Connaissance de la musique*, édité par Marc Honegger, se lance dans un long développement qu'inaugure, à juste titre, une tentative de cerner les composantes *musicales* d'une telle singularité (« le rythme », « l'intonation », « l'improvisation »). Le jazz est « une résultante de l'intégration à des méthodes instrumentales, harmoniques et mélodiques inventées en Europe de traditions emmenées d'Afrique par les esclaves déportés aux Amériques... », note Frank Ténot dans le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat & Comolli 1994 : 605), en se rapprochant ainsi du propos de cet article.

Sur le plan strictement *musical* les critères distinctifs avancés par les commentateurs semblent parfois discutables ; on y reviendra plus loin. On doit remarquer en tout cas que ces tentatives de définition sont inévitablement suivies d'un commentaire de type sociologique et historique qui, si dense soit-il, semble assez illustratif de l'idée que les spécialistes semblent se faire du jazz : le jazz, ce serait essentiellement l'histoire des musiciens de jazz et de leurs œuvres, c'est-à-dire

1. Ce texte a beaucoup bénéficié des remarques de Frédéric Saffar, professeur de musique à Paris. Merci aussi à Jean Christol, Philippe Geslin, Jean Jamin et Patrick Williams pour leur aide.

2. D'après Gunther Schuller (1997 : 73, 74), citant certains historiens, le mot jazz serait d'emploi courant aux États-Unis vers 1917, à peu près à l'époque de la popularisation du cinéma. En ce qui concerne la musique dite « classique », il est intéressant de noter que la même difficulté de définition est repérée par Pierre Fortassier (1996 : 206) : « on y range couramment tout ce qui n'est pas folklore, jazz, variétés. C'est faire perdre à l'adjectif tout sens précis ». Pour lui, « classicisme est un terme couramment accepté pour désigner la période qui va des années 1750 [la mort de Bach] à la mort de Beethoven » (*ibid.*). C'est cette acception qui sera retenue ici.

l'histoire des migrations des musiciens de jazz sur le territoire des États-Unis, puis de là un peu partout sur la planète. De fait, la route 61 (*61 Highway*), qui relie le golfe du Mexique au nord industriel de Chicago, a été évoquée dans un nombre considérable de blues.

Cependant, si le jazz c'est l'histoire du jazz, c'est bien que le jazz existe comme corpus musical identifiable. La difficulté de définition tient aux transformations considérables subies par cette musique, mais c'est là un problème auquel l'anthropologie s'est accoutumée peu à peu ; on parle de « la structure d'une histoire » aussi bien que de « l'histoire d'une structure » pour paraphraser Marshall Sahlins (1981) à propos du Pacifique insulaire.

De fait, Gunther Schuller (1997 : 14) se croit obligé d'y insister : « nous pouvons d'ores et déjà définir de façon assez exacte la relation entre le jazz et ses antécédents sur la base d'une *analyse musicale* ». Il semble qu'on puisse tenter quelques analyses de même type sur l'évolution du jazz, ce qui induit différentes continuités majeures, mais pas toujours explicites, avec la musique « européenne ». Même si le livre de Schuller contient à mon sens, sur ce plan, au moins une bourde (à propos de l'utilisation de la syncope, voir ci-dessous), étonnante chez ce musicien et musicologue éminent³, on ne peut qu'être frappé, avec lui, par cette faiblesse relative d'une analyse proprement *musicale* chez beaucoup de commentateurs connus, dont l'œuvre regorge par ailleurs de détails biographiques et « sociologiques » d'une grande richesse⁴.

Mais il faut s'entendre sur ce qu'est une « analyse musicale ». Bien entendu, la considérable littérature publiée évoque des sujets proprement musicaux : la « structure des thèmes » et leur décomposition en « mesures » et en « phrases » (ainsi de la très « classique », si l'on ose dire, structure AABA, où une phrase A alterne avec ce qu'il est convenu d'appeler un « pont » B). Mais c'est pour s'intéresser aux structures harmoniques du jazz beaucoup plus rarement⁵, alors que le jazz est fondamentalement une musique harmonique, c'est-à-dire basée sur des combinaisons d'accords, sans doute du fait de sa naissance chez des guitaristes de blues. Il est souvent inexact de dire que les musiciens de jazz ne « lisent » (ou ne lisaient) pas la musique ; l'un des principes premiers du jazz, ce sont les « grilles » d'accords qui donnent les repères à l'intérieur desquels on doit se mouvoir ; la mélodie résulte pour partie de ce premier principe. C'est sans doute pourquoi certains commentateurs pensent – à tort à mon avis – qu'il n'y pas de version originale d'un morceau, et que chaque exécution est singulière.

3. Sur Gunther Schuller voir l'article, sous le pseudonyme de Jean-Philippe André, dans le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat & Comolli 1994 : 1065-1066).

4. Citons par exemple Noël Balen (1993), LeRoi Jones (1968), Alan Lomax (1993), Paul Oliver (1990). Dans *Regarder Écouter Lire*, Claude Lévi-Strauss (1993 : 115) fait une remarque analogue à propos du recueil posthume de Michel Leiris, *Opératives* (1992) : « C'est un grand sujet d'étonnement que, dans ces textes qui tiennent constamment sous le charme, quelque cinquante opéras fassent l'objet de commentaires pleins de poésie et de finesse sans que jamais ou presque il y soit question de musique. »

5. Il est intéressant de noter que le remarquable *Dictionnaire du jazz* qui annonce une entrée « harmonie » à l'entrée « accord » semble l'avoir oublié en chemin (1994 : 5).

S'il s'agissait cependant d'envisager l'ensemble des combinaisons harmoniques repérables dans le jazz depuis ses origines, une vie d'homme n'y suffirait sans doute pas ; mais la tâche serait absurde puisque la musique, ressortissant à la création, a précisément pour principe de générer un nombre quasi infini d'« histoires » musicales (de *mélodies* au sens technique) à partir d'un ensemble d'accords dont on peut penser qu'il est, quant à lui, fini et identifié. C'est ce que montre n'importe quelle « grille » de jazz, fût-elle la plus innovante, dont la lecture est toujours possible en rapportant ce qui est nouveau à ce qui est déjà connu. On se trouverait autrement dans la situation du géographe chinois de Borgès, qui, ayant reçu pour mission de dresser une carte aussi exacte que possible de la Chine, finit par aboutir à une carte aux dimensions de la Chine elle-même.

L'argument présenté ici est plutôt d'ordre structural, au sens où il s'attache moins à des enchaînements d'accords particuliers qu'aux principes qui les ont rendus possibles. On peut le résumer en disant que le jazz a constamment « ouvert » la structure de l'harmonie « classique » au sens de Fortassier, pour proposer, *à partir de cette structure*, des séries beaucoup plus larges de passages d'accords où les successions chromatiques jouent un rôle essentiel ; si ce n'est sur les toniques (ce n'est pas le cas dans le blues), c'est au moins sur les autres notes du passage d'accords. Cela a pour première conséquence que le jazz est loin d'être radicalement étranger à l'harmonie classique, utilisatrice régulière du chromatisme ; il en découle encore que sa spécificité s'est construite *à partir d'un stock minimal commun de ressources musicales*, pour produire des itinéraires musicaux par définition inimitables. Il en découlerait finalement une constatation paradoxale : le jazz n'est pas *fondamentalement* différent d'autres styles de musique, mais on ne peut pourtant le rapprocher d'aucun d'entre eux terme à terme. Cela renvoie encore, *mutatis mutandis*, à la production de la spécificité, et donc à des questions centrales de l'anthropologie, celle de l'altérité (par exemple, Augé 1987) et du relativisme culturel, enfin à celle du « syncrétisme », que relèvent tous les commentateurs du jazz. C'est sans doute en ce sens que le jazz est un objet anthropologique.

Je n'aurais pour autant ni l'arrogance ni les capacités de résoudre le problème de la « génération » du jazz ; à vrai dire, je crois qu'on perçoit ce qu'est le jazz à partir du moment où l'on en a entendu un morceau, ce qui relèverait d'un empirisme congénital ; mais « percevoir » et « savoir », ce n'est sans doute pas la même chose. Je souhaiterais tout au plus attirer l'attention sur quelques transformations harmoniques minimales qui paraissent fondatrices du jazz, et dont on peut s'étonner qu'elles n'aient pas plus attiré l'attention des spécialistes.

La septième de dominante

Revenir sur la question des *blue notes* c'est revenir au blues, c'est-à-dire à l'invention même du jazz, comme le montre la place introductive généralement accordée à cette question par les commentateurs. Dans ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, une « gamme de blues », on pourrait dire que les « notes

bleues » informent incontestablement l'auditeur qu'il s'agit de blues. Pour Philippe Baudoin, auteur de l'entrée dans le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat & Comolli 1994 : 126), il s'agit d'abaisser « d'un demi-ton la tierce, la septième et éventuellement la quinte d'une gamme majeure diatonique », une approche à mon sens insatisfaisante en ce qu'elle suppose l'existence d'une gamme à laquelle des musiciens se seraient explicitement référés. L'introduction des « notes bleues » est généralement rapportée à la persistance d'un pentatonisme « africain », qui serait « gêné » par le diatonisme de la gamme tempérée. L'expression a donné son nom à différentes « boîtes » de jazz célèbres, à Philadelphie dans les années 50, à Paris dans les années 60 – le Blue Note de la rue d'Artois où se sont produits tous les grands noms du jazz d'après-guerre –, et à une non moins célèbre collection de disques microsillons, produite par la compagnie Blue Note Records.

Parmi ces « notes bleues », la plus distinctive, la plus fondatrice est certainement ce que l'on appelle la septième, puisque le blues est fondamentalement constitué d'une succession d'accords de septième. Elle est obtenue tout autant en abaissant d'un ton l'octave de l'accord dit « parfait » qu'en abaissant, comme le dit Philippe Baudoin, une hypothétique gamme diatonique. Nul besoin en effet de connaître une gamme pour produire un accord, comme tous les guitaristes amateurs le savent bien : ainsi, *sol si ré sol – sol si ré fa* dans la tonalité de *sol, fa* devenant alors l'une des « notes bleues » de la tonalité. Ces notes jouées ensemble donnent ce que l'on appelle un accord de septième. *Terminer* un morceau sur un accord de septième c'est donner un sentiment d'incomplétude, de résignation et donc de tristesse à l'auditeur, celui-là même qui définit le blues ; ce peut être aussi faire une allusion au blues (par exemple en ajoutant une note de septième à n'importe quel accord final d'un morceau classique). Mais on peut trouver quelques morceaux postclassiques (c'est-à-dire après Beethoven, pour être fidèle à la périodisation de Fortassier) se terminant *délibérément* sur un accord de septième : ainsi du 23^e *Prélude* de Chopin, musicien du tragique s'il en fut. On peut d'ores et déjà remarquer que l'équivalence placée entre la « tristesse » et la septième était parfaitement reconnue par des musiciens européens indépendamment du blues. Écoutons ce qu'en dit Robert Schumann, dont on peut raisonnablement douter qu'il ait été un familier de la musique noire du Mississippi : « Qu'est d'autre notre vie sinon un accord de septième plein de doutes, qui porte en lui des désirs insatisfaits et des espoirs insatiables ? »⁶

Rappelons qu'être *blue* en américain c'est être triste, cafardeux⁷. Pour qu'émerge ce sentiment de tristesse, il faut que l'auditeur attende implicitement quelque chose dont il est frustré. Ce quelque chose est l'accord de tonique (ou l'accord parfait pour simplifier), qui se trouve à la quarte au-dessus :

sol si ré fa – do mi sol do.

6. Cité par François-Saffey 2000 : 142.

7. Le Harrap's de 1934 (1^{re} édition) note pour l'une des premières acceptions métaphoriques : *to go blue with cold* (être violet de froid), ce qui ne convient peut-être pas pour le Sud des États-Unis, mais qui pourrait bien être en relation avec être « vert de peur ».

Là, en musique classique, on sait que c'est fini. Ainsi dans de multiples pièces de Mozart :



À de rares exceptions près (qui indiquent justement la force de cette convention), l'harmonie classique institue l'accord de tonique « parfait » comme signal de *la fin* (jusque, disons, au dodécaphonisme). Pour y parvenir, la succession de l'accord de septième de dominante et de l'accord de tonique constitue la forme élémentaire ; en soustraire la septième, c'est condamner toute création musicale, fût-elle des plus modestes (comme une chanson populaire), à la *monotonie*. Depuis l'adoption de la gamme dite tempérée, probablement avant, la grande majorité des morceaux de musiques peuvent être décrits *a minima* comme des modulations de la tonique à la tonique par au moins un passage par la septième de dominante. Le blues n'exclut pas à proprement parler la tonique de cette forme élémentaire : il traite de la septième comme d'une tonique. C'est pourquoi les commentateurs finiront par parler de *pseudo-dominante* (Carles, Clergeat & Comoli 1994 : 5). À mesure que le jazz s'enrichira d'apports harmoniques nouveaux, l'accord de tonique conservera sa place allusive par une sorte d'acceptation générale de l'intégration de la *note* de septième ou d'autres notes relatives. Il en va ainsi par exemple de l'accord final d'une des transcriptions de *Honeysuckle Rose* (Razaf-Waller), un accord de neuvième qui consiste simplement à ajouter une tierce à une septième ; mais chacun comprend que l'accord parfait de tonique suffirait⁸.

Le blues ne se termine que du fait de procédés stylistiques ou mélodiques ; ici ce sont les musiciens et non la musique qui font comprendre que c'est la fin ; pour certains commentateurs de ce texte, « le blues fait comprendre qu'il n'y a pas de fin », mais cela revient au même pour notre propos. Le blues ressemble en ceci à beaucoup d'autres musiques « orales » de par le monde. Bien sûr, chacun comprend ce qu'est la fin de n'importe quel morceau de musique sans avoir à connaître l'harmonie ; cette fin se situe quand les musiciens s'arrêtent de jouer. D'un point de vue « classique », le blues peut pourtant paraître cruel, en ce qu'il ne renvoie l'incomplétude de la septième finale qu'à d'autres septièmes. On est alors dans une *structure* harmonique, qui est pourtant loin d'être radicalement étrangère à l'harmonie classique : il n'y manque que la fin, l'accord de tonique. Le blues « canonique » comporte en effet trois accords de base : tonique septième – sous-dominante septième – tonique septième – septième de dominante – tonique septième ; dans une structure rythmique dominante, le blues à douze

8. Transcription tirée de *The Genius of Thomas « Fats » Waller*, Londres, Wise Publications, 1984.

mesures (*twelve bars blues*), beaucoup plus rarement, seize mesures⁹. Ici, la septième de dominante « appelle » bien l'accord de tonique parfait, mais ce n'est que pour le rabaisser d'un ton, si bien que cette tonique-là n'est plus vraiment le centre des choses, ni la fin de l'histoire. Le principe de la succession d'accords de septième, pour ainsi dire explicitement désespéré d'atteindre un point final, a été utilisé à la fin des années 60 par le groupe de musique populaire Blood, Sweat and Tears dans un morceau célèbre, significativement nommé *Spinning Wheel*, en débordant la forme canonique du blues : *mi 7 – la 7 – ré 7 – sol 7* – (cette suite rebondit sur une sorte de *mi b 7/11*, accord de transition donnant à nouveau un chromatisme avec *mi 7*). Cette « grille » fut utilisée par Errol Garner en 1969, à son inimitable manière ; une succession de septièmes produit toujours un chromatisme (une succession de demi-tons), si indispensable au jazz. La ligne mélodique isole simplement cette succession de quatre demi-tons : *ré, mi – do#, do, ré – si*, produits par la succession des accords de septièmes par quarts successives. Tout le caractère de la chose tient à l'harmonie sous-jacente.

Cependant, ce que le blues baisse d'un ton et qui le constitue comme tel, c'est ce que l'on appelle une « cadence » (c'est à dire une succession d'accords situés à intervalles de deux quarts, séparées par une septième) qui caractérise depuis l'invention de la gamme dite « tempérée » une tonalité : tonique – sous dominante – tonique – dominante – tonique.

Gammes majeures à l'octave^(A)

Doigtés de Alph.SCHOTTE

(B)

DO majeur
Rien à la clef

The image shows a musical score for the major scale in D major. The notation is on a single staff with a treble clef. It includes fingerings (circled numbers 1-5) and dynamics (md., m.g., 8^{da} bassa). The scale is written in a 3/4 time signature. The notes are D, E, F#, G, A, B, C#, D. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final D.

Il n'y a rien de plus classique qu'une « cadence ». Pour le pianiste Memphis Slim, le blues peut bien être né des appels d'esclaves du Sud des États-Unis se prévenant les uns les autres de l'arrivée du maître¹⁰ ; pour différents spécialistes, dont l'œuvre n'est pas en cause ici, l'origine du blues peut bien rester « obscure »¹¹. Mais on se doit bien de remarquer que, du point de vue harmonique, le blues se construit sur les degrés essentiels d'une « cadence » tonale qui définit en fait toute la musique euro-américaine, peut-être jusqu'à Messiaen ou Schoenberg, en ce que du point de vue harmonique elle a généré un nombre quasi infini d'histoires musicales (de « morceaux ») : des cantates de Bach à l'admirable *Passepied* de la *Suite bergamasque* de Debussy, bref toute l'histoire de la musique. En ceci le blues, matrice du jazz, est inévitablement arrimé à une forme fondamentale des musiques européennes. On trouve aussi chez Debussy cette utilisation parodique

9. Ces structures, fixées progressivement, coexistent avec d'autres créations individuelles que Paul Oliver qualifie d'« innombrables » (1990 : 3).

10. Communication orale 1974. Il s'agit d'une allusion aux *cotton field hollers*, des chants de travail.

11. Oliver 1990 : 4. Étonnamment je n'ai trouvé aucune allusion à la « cadence » tonale, par exemple, chez Balen 1993, Carles, Clergeat & Comolli 1994, Jones 1968, Herzhaft 1994, Lomax 1993.

du passage de la septième de dominante à la tonique, mais sur un mode qui annonce le nouveau paysage harmonique du XX^e siècle :



L'irruption de la septième de dominante annonce la tonique de *fa* dièse, en laissant entendre que la structure harmonique se résout, mais la fin du *Passepiéd* prolonge cette résolution en tournant autour de la tonique et de la sous-dominante de *si* majeur, fournissant ainsi une impression d'effacement progressif¹². Remarquons en passant que pour générer un nombre quasi infini de *standards* il faut simplement ajouter à la cadence tonale cet accord on ne peut plus « classique » qu'est le ton relatif mineur de la tonalité¹³ : tonique – ton relatif mineur – sous-dominante – septième de dominante – tonique. Cette structure harmonique est appelée un « anatole » en argot musicien français ; c'est ainsi que les étudiants en médecine baptisaient les « écorchés » des amphithéâtres. Elle décrit une partie considérable de chansons populaires, dans beaucoup de pays. Mais, pour notre propos, citons le thème de *Blue Moon* qui l'illustre parfaitement. *La Mer, Vous qui passez sans me voir* de Charles Trenet popularisent, dans l'Europe des années 30, un certain type de ballades swinguées qui, aux États-Unis, ne procèdent déjà du blues que lointainement. Mais, en soustrayant quelques branchements harmoniques secondaires qui vont nous occuper par la suite, on retrouve des anatoles dans de multiples thèmes de Fats Waller comme *A Sad Sapsucker Am I*, ou sous des formes sophistiquées chez Louis Armstrong, Duke Ellington, etc. Pour faire court, alors que des guitaristes de blues anonymes continuent d'enchaîner des septièmes dans les villages de l'Alabama ou les faubourgs de Chicago, des pianistes de bar retrouvent *la fin* dans les villes.

12. F. Saffar me signale que « pour moi la particularité de cette cadence finale réside dans le fait que la 7^e de dominante [...] est sous la forme d'un deuxième renversement (*sol* # à la basse) offrant ce que l'on nomme classiquement une cadence imparfaite, donc non conclusive pour l'harmonie classique » (communication orale, 1999).

13. Il faut, mais évidemment il ne suffit pas : on doit rajouter à tout ceci l'étrange surgissement du *talent*, qui permit à Charles Trenet de « trouver » *La Mer* dans un train entre Sète et Marseille – d'après son impresario.

Si l'on applaudit à la fin d'un blues, c'est que la *blue note* de l'accord de septième est célébrée comme la fin de ce qui est pourtant suggéré comme incomplet. C'est donc l'incomplétude qui est alors applaudie, comme un style. Ainsi du guitariste Jimi Hendrix s'acharnant dans les années 60 sur cette *blue note*, à grand renfort de vibrato. Cependant, le chemin pour arriver à cette fin qui n'en est pas tout à fait une, où un accord « parfait » se délite en une vibration dissonante dont on ne sait si elle désigne une fin ou si elle la regarde par en dessous, ce chemin-là n'est pas spécifique du blues. Le blues entretient ainsi une étrange homologie, fût-elle minimale, avec une structure harmonique qui lui est bien antérieure, lorsque Jean-Sébastien Bach était si heureux d'écrire pour un clavecin « bien tempéré » (*Wohltemperierte*) ; peut-être, avec la structure harmonique des chorals protestants¹⁴.

Mais des esclaves noirs ou leurs descendants ont baissé d'un ton le degré supérieur de la cadence tonale, et quelque chose d'irrésistible s'est mis en marche. Nombreuses sont donc les raisons que l'on aurait d'inverser les paroles de la chanson de Johnny Hallyday :

*« Car toute la musique que j'aime
Elle vient de là, elle vient du blues »,*

car tout le blues qu'il aime, il vient de là, il vient de la musique.

Le be-bop détrône la septième de dominante

On ne peut nier qu'une filiation soit repérable entre le blues, le boogie woogie (des *boogies* des trains) et le rock' n' roll (généralement considéré comme une musique « blanche »). La structure harmonique étant la même, il suffit d'accélérer le tempo : pour des esprits approximatifs, mais un tant soit peu observateurs, le boogie-woogie, c'est du blues écouté en 78 tours ; rajoutons-y les scansionnements arachnéennes d'une main gauche de pianiste.

Le be-bop est d'un avis unanime considéré comme une rupture dans l'histoire du jazz. Il faut alors remarquer qu'il s'agit tout d'abord d'une transformation *rythmique* de ce qui précède. Alors que le blues, puis le jazz dit « middle », sont généralement solidement assis sur des 4/4 (ternaires dans le cas du blues avec trois accentuations par temps, soit quelque chose comme un 12/8) où l'on peut facilement repérer les temps « faible » et « fort », l'une des caractéristiques essentielles du be-bop est en effet d'être accentué sur tous les temps, d'où d'ailleurs le travail considérable de la section rythmique et du contrebassiste – et d'où, probablement, la destinée musicale de Charles Mingus, qui contribua à sortir le bop de sa gangue¹⁵. Utilisée sans précautions après la Seconde Guerre mondiale, l'expression bop pouvait désigner dans des rassemblements de danseurs un rock' n' roll très rapide. Souvent noté en 4/4, le bop se rapprocherait beaucoup du 2/2, dans son principe.

14. Il faut évidemment rappeler le rôle majeur qu'a joué le chant liturgique dans « l'ambiance » musicale où ont été baignées les communautés noires du Sud des États-Unis. La filiation du blues avec l'héritage culturel chrétien des Églises du Sud est commentée par la quasi-totalité des spécialistes, (par exemple LeRoi Jones 1968 : 62 sq. ; Oliver 1990 : 4 sq.) sans cependant qu'elle soit spécifiée harmoniquement parlant.

15. En passant, il est tout à fait inexact ou imprécis que, comme le rapporte Noël Balen (1993 : 265), le be-bop (ou le jazz) soit *caractérisé* par l'usage de la syncope.

Moose The Mooche de Charlie Parker est tout simplement noté « 8 »¹⁶ ; c'est noter alors qu'il n'est possible de diviser la mesure que par cette unité minimale qu'est une croche indéfiniment répétée, et qu'il faut la percevoir par paquets de huit croches, sans autre spécification de scansion. On sait que les tempo de Parker excèdent largement les possibilités de métronomes normalement constitués (208 à la noire, tout en bas, alors que *Yardbird Suite* est indiqué à 224 à la noire, et *Anthropology* à 300 !). On ne peut éviter de penser à ces anémomètres qui, détruits par la force du vent qu'ils sont censés mesurer, ne peuvent assumer leur tâche.

Mais le bop n'est nullement réductible à une accélération du tempo du blues, ou de ce que l'on appelle, de manière vague, le middle. L'une des façons minimales de définir le be-bop serait peut-être de dire que tous les chromatismes sont autorisés, pourvu que le thème aille de la tonique à la tonique par une ou plusieurs série(s) aléatoire(s) de quartes ou de quintes, elles-mêmes reliées par des accords diminués. L'ouverture vers n'importe quel chromatisme est perceptible dès *Caravan* de Duke Ellington, qui parodie une musique friande de demi-tons. Dans *Chi Chi* de Charlie Parker, la tonique septième de *lab 7* annonce l'accord de *mi b 7* à la quinte au-dessus (dominante du ton) mais en passant par *si b* dim, qui introduit un premier chromatisme, puis une enharmonie avec *mi b 7*. Le *lab 7* qui suit à nouveau est lui-même abaissé par un autre accord diminué (*mi b* dim), etc. Selon ce genre de principe, tout demi-ton est en quelque sorte bon à prendre. Mais il est harmoniquement plausible (et musicalement infidèle) de rendre la structure harmonique par des accords pleins : on voit alors qu'il s'y cache des sonorités latino-américaines des plus communes. « Par rapport à ses prédécesseurs », écrit André Hodeir dans le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat & Comolli 1994 : 901), « Parker n'est pas un révolutionnaire ; mais [...] il pousse plus avant l'exploration du champ tonal ». Dans *Anthropology*, un phrasé « long » par rapport à ce qui était alors traditionnel enjambe la rythmique, si bien qu'on est constamment renvoyé à une structure harmonique apparemment décalée du phrasé mélodique ; mais, à bien y regarder, le thème contient un calypso caché s'apparentant à l'une des « citations » pratiquées dès ces époques, et qu'il est possible de clore sur lui-même (de *fa 7* à *si b*), mais en empêchant que celui-ci se développe.

Enchaînant des quartes comme le blues, le bop semble ne pas se résoudre à les achever en trois accords ni dans le paquet de cinq ou six qui caractériseront le jazz canonique des années 1900-1930. Dès cet instant, la septième est ramenée dans le lot commun des accords, bien qu'on continue à lui rendre de discrets hommages vers la fin. À ce moment là tout est possible, pourvu qu'il y ait un public.

Le jazz se mit à parcourir des itinéraires harmoniques qu'on pourrait penser éternellement renouvelés, pour cette simple raison qu'il est toujours possible d'ajouter des neuvièmes à des quartes, et des neuvièmes à ces quartes-là ; à cette limite près qu'ajouter une quarte à une neuvième, c'est retrouver la quinte du grégorien, car la gamme tempérée est par essence limitée. L'existence de la disso-

16. Dans la transcription de Charlie Parker que l'on utilisera désormais, *Charlie Parker Omnibook* publié par Michaël Goldstein, Atlantic Music Corporations, 1978. (Transcription dite en « do » pour piano.)

nance ne paraît pas aller à son encontre, car qui dit dissonance dit son ; et sur le principe la dissonance est loin, là aussi, d'être spécifique au jazz. Sur l'origine du terme be-bop, Jürgen Hunkemoller (1996) a cette interprétation qui peut sembler pittoresque : « vraisemblablement une onomatopée désignant le triton ("flat-ted fifth") si important dans cette musique ».

Noël Balen (1993 : 266) rapporte ces propos de Charlie Parker : « ... je commençais à en avoir assez des harmonies stéréotypées qu'on utilisait à l'époque. [...] Je m'aperçus qu'en me servant des superstructures des accords comme d'une ligne mélodique [...], je pouvais jouer le genre de musique que je pressentais ».

Jouer des « superstructures » des accords (et non des basses propres au blues comme au baroque, comme Glenn Gould y a si exagérément insisté dans Bach), c'est finalement faire émerger une autre ligne mélodique techniquement parlant ; alors que l'harmonie est d'abord d'ordre synchronique (par l'obligation de jouer des notes ensemble) puis d'ordre diachronique (par l'obligation de l'enchaînement des accords dans un certain ordre), la mélodie est d'abord diachronique et linéaire, et synchronique secondairement, par l'obligation de parcourir la structure harmonique et elle seule¹⁷. Ce que Parker trouve dans les « superstructures » des accords, c'est une sorte de contre-chant au chant de la basse, qui parcourt inlassablement des notes plus fondamentales ou des toniques. Nul ne songerait ainsi à nier la spécificité musicale du bop, l'extraordinaire inventivité de ses chromatismes et – à un moindre degré – de ses rythmiques, la nervosité quasi malade de *riffs* évoquant tout à la fois la cocaïne et New York¹⁸ ; c'est une musique de gens ontologiquement pressés, qu'on imagine mal composée par des conducteurs de mules¹⁹. Le bop, comme la musique romantique « postclassique », explore certes des possibilités mélodiques nouvelles ; mais elles étaient *implicites* à la structure harmonique, et passées inaperçues jusque-là. Vint enfin « l'esthétique du cri » ; après John Coltrane, qui sort la méditation de la grille tonale, Ornette Coleman, Archie Shepp et d'autres saxophonistes semblaient passer leur vie de « souffleurs » à chercher désespérément quelque chose. Était-ce une clôture, l'accord de la fin finale, l'accord de tonique ? Gunther Schuller y voit une musique purement modale ; Ornette Coleman n'explicita jamais ce qu'il entendait par la théorie « harmolodique ». Le trompettiste Don Cherry, proche de Coleman, note : « dans ce concept [...] on en arrive à un point où toute

17. Claude Lévi-Strauss note à plusieurs reprises dans son œuvre la réalisation exemplaire par la musique des principes de la linguistique structurale de Saussure. Ainsi à propos de Chabanon, musicologue remarquable du XVIII^e siècle qui note : « Succession, *voilà la mélodie* ; simultanéité, *voilà l'harmonie* ». « [Chabanon] anticipe et formule exactement dans les mêmes termes la relation, fondamentale pour l'analyse du langage, que Saussure établira entre "*axe des successivités*" et "*axe des simultanités*", conclut Lévi-Strauss (1993 : 101).

18. Le mot *rif* ou *riff* est absent du Harrap's de 1977 ou du *Dictionnaire des synonymes* d'Oxford de 1991, sinon sous la forme *rif-raff*, en gros « canaille ». Il est par contre présent dans le Petit Robert de 1984, donc en français, signifiant « feu » (de l'italien *ruffò*) ou « bagarre », et aurait donné riffifi. Pour le *Dictionnaire du jazz*, citant le Webster, il s'agirait d'une « abréviation et allitération » de « refrain » (Carles, Clergeat & Comolli 1994 : 1007).

19. Notons cependant que l'indication de tempo du célèbre *The Joint Is Jumping* (Razaf, Johnson, Waller, une allusion aux « fêtes » *joints* du Harlem des années 30) est la suivante : « Tempo di-sturb (*sic*) the neighbors ».

20. Sur ces points voir Carles, Clergeat & Comolli, *op. cit.*, 1994 : 1164.

note sonne comme une tonique »²⁰. Mais si toute note sonne comme une tonique, aucune ne l'est vraiment, c'est-à-dire qu'on se situe dans un espace non linéaire. C'est peut-être la raison pour laquelle, à ma connaissance, peu de gens écoutent toujours Ornette Coleman, et que beaucoup écoutent toujours Charlie Parker. C'est sans doute que l'esprit humain, confronté à la musique, peine à devoir retrouver de force l'unique son autour duquel toute la musique est construite, celui de l'accord de tonique ; alors qu'il adore le retrouver de gré, après l'avoir perdu de vue.

Le be-bop, d'où est né tout le jazz dit « moderne », est de l'aveu même de ses inventeurs, une *transformation*. Les thèmes du middle « permettaient de créer de nouvelles mélodies et des accords plus élaborés », rapporte Dizzy Gillespie. C'est ainsi que *All The Things You Are* devint *Bird Of Paradise*, et que *How High The Moon* devint *Ornithology* (Balen 1993 : 268) ; c'est ainsi encore que les propres auteurs de ces standards, invités de manière un peu perverse par Gillespie et Parker à les jouer, ne s'y retrouvaient plus (*ibid.*).

Se libérant pour partie de la cadence tonale, le be-bop se séparait aussi pour partie du blues ; mais, on y reviendra, c'était pour le retrouver en des formes parodiques ou brisées, comme chez Thelonious Monk.

Esquisses de la septième “jazzée” dans l'harmonie classique ; chromatismes

Les chromatismes induits par des successions de septièmes puis par n'importe quelle suite d'accords « dissonants », comme l'accord de neuvième, apparaissent à des moments fugaces dans la musique la plus classique. Toute septième ou toute neuvième contient en effet deux tons contigus, une dissonance que « cite » l'harmonie classique pour la résoudre aussitôt, alors que le jazz ne la résout que pour la reproduire dans un autre ton. On peut remarquer ici encore que le jazz semble développer explicitement des formes harmoniques implicitement ou faiblement présentes dans d'autres musiques. L'idée d'une septième provisoirement non résolue a été utilisée par exemple chez Bach. Ainsi dans la fugue XV du *Clavecin bien tempéré* :

FUGUE XV

Allegretto. $\text{♩} = 72$

à 3 Voix

« Fugue en sol » du Clavecin bien tempéré (début)

Le rapprochement dans le thème de ce *ré* et de ce *do*, dissonants d'après la tradition et qui constituent une septième, peut donner une impression de jazz à ceux qui l'écoutent, au moins sur le plan harmonique. Ici, cet intervalle de septième habille la fugue d'une inquiétude discrète mais répétitive ; il s'enchaîne avec un intervalle de neuvième, si bien qu'on a une illustration aléatoire de ce que pourrait bien être, harmoniquement parlant, le blues et le jazz quelques siècles après ; des septièmes sur lesquelles on construit, puis du chromatisme. Ce n'est, il est vrai, que pour annoncer le « vrai » départ de cette fugue, dans la septième de dominante à nouveau, mais cette dissonance revient dans la deuxième voix ; elle s'inverse dans la deuxième partie de l'exposition de l'aigu vers le grave comme à l'habitude chez Bach. En matière de chromatisme, il est vrai que les exemples d'inversion chez le *Cantor* sont très nombreux, car ils sont obligés ou indiqués dans l'écriture de la fugue.

Si Thelonious Monk ou peut-être Bud Powell avaient eu l'idée de regarder le thème de la fugue XXIV en *si* mineur ils s'y seraient certainement retrouvés :



« Fugue XXIV en *si* mineur » du Clavecin bien tempéré (début)

Le thème, en effet, se présente comme une succession de septièmes (« diminuées » en l'occurrence), ces septièmes diminuées si chères à Thelonius Monk, comme à Ludwig van Beethoven. Mais l'angoisse est vite apaisée du fait que l'on aboutit à *fa*# mineur à la suite d'une résolution laissant entendre qu'il s'agit de la tonalité dominante, et que l'on va vous laisser tranquille (alors, il est vrai, que ce n'est pas le cas jusqu'à la « scène finale »).

Les enchaînements de septièmes à la quarte, qui caractérisent le blues le plus canonique, sont épisodiquement présents chez Gabriel Fauré – ainsi dans l'air chanté « Au bord de l'eau », terriblement *bluesy* du point de vue harmonique. Il est vrai que cette époque naissante du jazz éveilla de multiples curiosités et divers échanges d'un côté et de l'autre de l'Atlantique. Debussy écrivit le *Golliwog's Cakewalk*, plein de septièmes, du *Children's Corner*, à la grande époque du ragtime.

Jean Jamin et Patrick Williams ont attiré mon attention sur un article du pianiste Eddie Bernard, datant de 1959, qui dit avoir été « hanté » par une certaine phrase reconnaissable dans de nombreux solos de Fats Waller : il découvrit qu'il s'agissait à peu près, terme à terme, du début du *Scherzo* de la sonate en *si* min *op.* 58 de Frédéric Chopin. Pour lui (Bernard 1996 : 92), « on trouve chez Chopin de nombreuses parties de main gauche en *stride* »²¹ ; ainsi encore, la main gauche du *Nocturne* en *fa* min est pratiquement superposable à celle du *Mule Walk Stomp* du pianiste J. P. Johnson. Il s'agit ici de l'intégration, mélodiquement parlant, de ce

que l'on appelle un « plan » en argot de musicien. Cet exemple est particulièrement illustratif pour notre propos, car on a du mal à imaginer un « emprunt » durable sans un minimum de communauté entre les ensembles en cause²².

Dans *Regarder Écouter Lire*, Claude Lévi-Strauss a commenté le rôle considérable joué par Rameau dans l'innovation harmonique (1993 : 43 *sq.*). Pour notre propos, il faut sans doute relever les « chromatismes ravageurs » introduits à partir du rapprochement d'accords considérés traditionnellement comme « lointains ». Dans l'exemple évoqué, (le chœur *Que tout gémit* et l'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux* de l'opéra *Castor et Pollux*), le chœur en *fa* min est suivi de manière surprenante d'un air en *mi* b (majeur, il faut l'ajouter), un ton contigu, mais la transition est assurée par une basse qui lie ce *fa* et ce *mi* b par un *la* b, c'est-à-dire par le ton relatif majeur de *fa* min, dont *mi* b est à son tour l'accord de dominante. Cette modulation, « renversée » par rapport à la tradition, dont Claude Lévi-Strauss note, avec juste raison, qu'elle passerait « probablement inaperçue de la plupart des auditeurs d'aujourd'hui », entraîna à l'époque une sensation considérable²³. Rameau semble montrer à l'auditoire qu'un passage d'accords inattendu peut être progressivement réductible à une transition attendue. On se doit de noter que cette dernière remarque est pratiquement applicable terme à terme au be-bop.

Chez Rameau, le chromatisme, qui est au principe du jazz dit « moderne », fait irruption comme une innovation harmonique : un « accident », pour reprendre le terme utilisé pour l'introduction de tons qui ne sont pas « à la clé » (dans le registre tonal en cause). Mais l'auteur des *Sauvages* semble parfaitement conscient des possibilités ouvertes par l'exploration systématique du chromatisme, ainsi dans l'étonnante pièce pour clavecin significativement intitulée *l'Enharmonique*. L'exposé en *sol* mineur met en relief la note sensible de *fa* # ; c'est à la phrase suivante qu'il s'appuie sur cette note à la basse pour un accord de *do* dim, puis sur son renversement, pour buter enfin sur le septième de dominante du ton (*ré* majeur) ; alors s'installent des passages chromatiques des plus *jazzzy*, où des quartes de plus en plus éloignées du ton se succèdent vers une fin provisoire en *ré* min que l'on ne peut d'abord distinguer ; la septième a alors été abaissée d'un demi-ton. Cela inaugure en fait une admirable cadence méditative qui ramène à son tour de *ré* min à *la* 7, de *la* 7 à *ré* min, cadence qui enfin se résout lorsque ce *ré* à nouveau augmenté est traité comme la dominante (*ré*) du ton du morceau

21. On dirait sans doute en « pompes » (la main gauche passe de la basse à l'accord).

22. J'allais écrire qu'on voit mal Bob Marley chanter Chopin. Pour des raisons qui tiennent sans doute au fait que « la musique en général » constitue un corpus *virtuellement* commun à l'humanité, il faut se défier des surprises. Henri Lavondès se trouva, à Madagascar, dans une situation tout à fait analogue à celle citée par Eddie Bernard : l'une des fanfares si répandue dans l'Ouest rural jouait un air qui lui rappelait irrésistiblement quelque chose. Après plusieurs jours de réflexion, il s'aperçut qu'il s'agissait de *Sambre et Meuse* (communication orale, vers 1981).

23. « ... lors de la troisième reprise, en 1772, une quinzaine de spectateurs écrasés par la foule s'évanouirent et plusieurs, dit-on, succombèrent » (Lévi-Strauss 1993 : 49). Remarquons qu'en remettant cette modulation à ce qu'on n'oserait appeler « l'endroit », on retrouve une cadence des plus classiques, voire un anatole canonique : *la* b – *fa* min – (*ré* b) – *mi* b – *la* b.

(*sol* min), que l'on aurait eu tendance à oublier. Dans la *Reprise*, inaugurée par le ton relatif majeur de *si* b, tout ce chemin est pour ainsi dire fait à l'envers, à seule fin pourrait-il sembler de remettre *sol* min sur ses pieds.

De la modulation chromatique de *Castor et Pollux* Rameau écrit : « Les intervalles chromatiques qui abondent en descendant peignent des pleurs et des gémissements causés par de vifs regrets » (cité par Lévi-Strauss 1993 : 55). Ce que Rameau distingue par des chromatismes, le jazz en fait une ambiance qui va sans dire, ceci alors même qu'on peut inclure dans sa tradition des morceaux qu'on pourrait appeler joyeux. Mais c'est toujours, me semble-t-il, une joie teintée d'un peu d'amertume qui ressemble à la définition de l'humour comme « politesse du désespoir ». Ainsi de Thomas Fats Waller chantant « je vais m'asseoir et m'écrire une lettre à moi-même, et la terminer par *With Love* comme tu le fais »²⁴.

Remarques sur les deux autres notes bleues

On convient généralement que la deuxième « note bleue » de la gamme du blues est celle qui oscille entre la tierce majeure et la tierce mineure ; et que la troisième est celle qui abaisse la dominante d'un demi-ton. Remarquons ainsi que les notes bleues semblent tourner autour de l'accord parfait, étant situées l'une aux environs de la tierce, l'autre aux environs de la quinte, et la dernière parodiant l'octave, comme on l'a vu.

Les conséquences harmoniques sont immédiates. Dans une structure harmonique héritée du blues, la deuxième note bleue (à la tierce) est aussi la note aiguë de l'accord de septième qui suit. Cela appelle une résolution particulière, ce qui fait qu'on est surpris d'entendre une septième comme une sorte de délivrance. Ainsi dans *Straight, No Chaser* de Thelonious Monk. (Rappelons que cette expression signifie quelque chose comme « sec, sans rien après », en désignant éventuellement un whisky dont l'auteur de *Ruby My Dear* était un si fort consommateur.)

Monk « joue » avec la tierce mineure ou majeure (*ré/ré* b) de la tonalité (*si* b), mais ce jeu va se résoudre dans l'arrivée d'un *mi* b 7, dont la caractéristique est d'avoir comme *blue note* aiguë ce même *ré* b avec lequel jouait Thelonious, pour nous faire languir. On a le sentiment que quelque chose s'est accompli mais on est immédiatement renvoyé, il est vrai, dans la même méditation hésitante entre mode majeur et mode mineur, pour moduler.

Cette hésitation, ou cette ambiguïté, amène souvent des pianistes de blues et au-delà de jazz à frapper ensemble les deux demi-tons contigus d'une *blue note*. On ne sait donc pas toujours si un blues est écrit en majeur ou en mineur. Le mode mineur éveille, par je ne sais quelle transmission, la certitude que l'on est dans la tristesse, qu'il s'agisse de blues ou non.

Des blues fameux prennent leur caractère principal du fait qu'ils sont écrits en mineur. Ainsi du très célèbre *Summertime* du *Porgy and Bess* de George Gershwin, ici en *la* mineur :

24. « I gonna sit right down and write myself a letter » (Andy Razaf et Fats Waller).

Walking blues tempo

la m – ré m 7 – la m 6
 la m – ré m – fa – fa 7 – mi 7
 la m 6 – ré m 7 – la m 6
 do 6 – do – ré maj 9 – la m
 (mi 7 – boucle)
 (structure simplifiée)

Il est d'autant plus intéressant qu'outre des arrangements orchestraux nombreux ce thème « appelle » des *blue notes* qui ne sont pas indiquées dans le texte mais dont d'innombrables pianistes de bar ont fait florès, aussi bien que l'hystérique et tragique interprétation de la chanteuse Janis Joplin. Dans la tonalité de *la*, on peut introduire un *mi* bémol, en indiquant ainsi la septième d'un ton « voisin » (*fa* majeur). « Tripoter » un *mi* bémol dans un *Summertime* en *la*, c'est passer à un blues plus canonique, ou peut-être plus rustique, qui y est pour ainsi dire virtuel. On notera d'ailleurs que ce que l'on a indiqué par une « boucle », en suivant ainsi le triste langage de l'informatique, est précisément provoqué par la succession « logique » de la septième de dominante du ton de *la* min (*mi* 7) et de l'accord de tonique, qui appelle à nouveau le thème ; auquel cas *Summertime* ne s'arrêterait jamais, et ce serait sans doute très heureux²⁵.

Dans *Summertime*, écrit en mineur, il est possible ou nécessaire de déceler une couleur ou un accord majeurs (*do* dans la tonalité de *la*) ; ils viennent dans la deuxième partie de la structure alors que *Hush Little Baby Don't You Cry* (puis accord de septième/chorus ou fin).

25. Cependant, comme l'indique l'humoriste Woody Allen à propos de l'éternité, il faudrait probablement emmener quelques chemises de rechange.

45 *Tempo primo*

49

53

55 *Allegretto*

dolce

61

67

Cette irruption du mode majeur dans une couleur généralement mineure a été considérablement et explicitement utilisée dans ce qu'il est convenu d'appeler le « *rythm & blues* ». Elle a été beaucoup employée dans l'histoire musicale de manière plus appuyée, sans la confiner à un simple passage d'accords. Ainsi la *III^e Fantaisie pour piano* de Mozart, écrite en *ré* mineur, où l'on passe par une série de modulations des plus « noires » qui s'enchaînent en chromatisme. Soudain, après une double barre (une « fin partielle »), on voit s'éveiller une sorte de petite chanson en majeur ; elle prend son origine dans la septième de dominante de la tonalité (*la* majeur). Après que cette septième de dominante s'est délivrée d'elle-même, elle montre en une *coda* rapide, ce à quoi elle entend aboutir : à sa tonique, mais à une tonique haussée dans l'accord majeur de la « fin finale », *ré* majeur, accord paisible s'il en fut.

La deuxième note bleue, quant à elle, baisse la quinte de la gamme tempérée. Dans *Dark Shadows* (Earl Coleman), l'un des rares succès commerciaux de Charlie Parker à l'époque, le thème (commenté ici en *do*) est tout d'abord bloqué par elle (*sol* b ou *fa* #) sur une répétition du même accord (*do* 7/9). Puis elle renvoie au passage vers la sous-dominante (*fa* 7) parce qu'il suffit de la baisser d'un ton pour faire émerger cette dernière. Un trait de génie fort courant dans le jazz de ces époques est de transformer cette septième en neuvième, et de trouver de ce fait une enharmonie avec un ton imprévu (*la* 7), qui hausse simplement d'un demi-ton le relatif mineur (*la* min) de la tonique de *do*. Cela renvoie cependant à la tonique mineure de la 7 (*ré* min), et de cette dernière à la dominante du ton (*sol*) : *do* 7/9 (note bleue) – *fa* 7/9 – *do* 7/9 – *la* 7 – *ré* min – *sol* 6 – *do* 7/9. Le be-bop utilise les possibilités harmoniques ouvertes par cette note bleue : soit qu'il s'agisse d'une note de passage ouvrant un chromatisme avec la sous-dominante, soit qu'elle ouvre vers le haut un autre chromatisme vers la dominante. Dans le premier cas, on peut la trouver comme la note haute d'une septième diminuée, la septième de diminuée du ton relatif (*la* 7 en *do* par exemple) ; dans le deuxième, elle peut figurer comme la note haute d'une neuvième. À partir de là, tout est possible dans les deux cas. Les créateurs anonymes du blues l'avaient-ils entrevu ?

La syncope et l'improvisation

Rappelons que le mot jazz est en relation avec le qualificatif *jazzy*, soit être légèrement étourdi ou divaguant. L'un des principes du jazz, du point de vue rythmique, est d'éviter d'initier des phrases musicales sur les « temps forts » ; c'est ce que l'on appelle une « syncope »²⁶. La pulsation rythmique ou *beat* doit ainsi être ressentie plutôt qu'exprimée ; lorsque cette pulsation implicite est fortement présente et qu'elle semble dialoguer avec le thème, c'est alors, d'après moi, que « ça *swingue* »²⁷. En cela, le jazz, héritier historique du blues, ne s'éloigne pas autant

26. On notera cependant que dans une sorte de musique que l'on pourrait appeler néo-africaine et qui peut paraître relever du jazz (ainsi chez Fela Ransome Kuti) on attaque souvent sur les temps forts.

27. La notion de *swing* (« balancer ») semble laisser perplexes les commentateurs (Hunkemoller 1996 ; Schuller 1997 : 381).

qu'il y paraît de la musique dite « classique » ; la syncope, dont le jazz fait un principe, d'autres musiques en font un style ou un procédé.

Pour le musicologue amateur que je suis, le traitement de cette question par les commentateurs spécialisés ne laisse pas d'étonner. Dans *Connaissance de la musique*, édité par Marc Honegger (1996 : 1001), on lit que la syncope constitue « l'un des éléments caractéristiques de la musique de jazz », et que son usage « remonte à l'Ars Nova de Guillaume de Machaut » ; qu'elle connut « une faveur particulière au [...] XIV^e siècle ». Cependant on n'en trouve nulle mention dans l'article « Jazz » du même recueil, qui aborde pourtant la question du « rythme » comme on l'a vu. Dans le livre de Gunther Schuller, on trouve cette étonnante affirmation (1997 : 23) : « l'inflexion et la syncope ne viennent pas d'Europe puisqu'on n'en trouve nulle part dans la musique européenne. Les quelques cas de syncope rencontrés – toutes des plus rudimentaires pour ne pas dire primitives – [...] furent empruntés à la musique populaire américaine de la fin du XIX^e ». Parmi ces « quelques cas », Schuller retient assez bizarrement la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak !

Il est mille exemples de l'utilisation de la syncope par la musique européenne. Pensons à *Serenade of the Doll* du *Children's Corner* de Debussy, écrit pour une grande partie sur les temps « faibles » (« en l'air », dit-on dans l'argot des musiciens contemporains) au relatif effroi des pianistes ; si l'exemple était trop contemporain des débuts du jazz, pensons tout simplement (si j'ose dire) à l'œuvre quasiment entière de Jean-Sébastien Bach, si bien qu'on crut nécessaire, il y a trois décennies, d'en faire des sortes de parodies jazzées, sans doute afin d'indiquer à un auditeur implicitement traité comme infirme qu'il y avait du swing là-dedans ; pensons tout simplement à la musique contrapuntique en général, ou encore aux *Sonates pour piano* de Beethoven, au *Sacre du Printemps* de Stravinsky, etc. En fait la syncope pénètre toute la musique classique et postclassique.

Évidemment, il ne s'agit pas de sombrer dans l'excès inverse. Dans la musique contrapuntique par exemple, la syncope est généralement le fait de la deuxième voix, et ne semble avoir pour but qu'une résolution ultime, sur les temps dits forts ; dans le jazz, on peut trouver même des conclusions de morceaux sur les temps dits faibles (ainsi chez Miles Davies ; on entend le temps fort comme un écho).

« Très peu d'écrits sur la préhistoire du jazz », écrit à juste titre Gunther Schuller (*ibid.* : 71), « dépassèrent les généralités simplistes en prétendant par exemple que le rythme du jazz vient d'Afrique, et que sa mélodie et son harmonie viennent d'Europe ». Mais c'est pour ajouter aussitôt, en tentant de clôturer un débat qui n'en est pas un : « L'analyse [...] montre que tous les éléments musicaux du jazz [...] sont d'essence africaine ». Comme l'accord de septième de dominante, ou la cadence tonale ? Dans cette rubrique, le traitement accordé à l'improvisation comme dimension distinctive du jazz ne laisse pas, elle aussi, d'étonner. La somme éditée par Marc Honegger souligne le rôle récurrent qu'elle a joué dans la musique européenne jusqu'au XIX^e siècle (1996 : 486 *sq.*) mais l'article « Jazz » en fait une des « composantes » de la « singularité » du jazz (Hunkemoller 1996 : 537). Symétriquement, Schuller commente les hypothèses

extravagantes, qu'on pourrait appeler diffusionnistes, de ce qui serait l'introduction de l'improvisation (à partir du *flamenco*, de la musique arabe, de la musique créole de La Nouvelle-Orléans) (1997 : 67 *sq.*) ; mais il ne mentionne jamais la considérable tradition *européenne* de l'improvisation en musique classique. Cette hypothèse ne serait pas moins extravagante que les autres²⁸. Mais son oubli (je n'oserais dire son ignorance, s'agissant d'un livre si érudit) me semble montrer une croyance implicite : si le jazz avait été influencé par quelque chose, ce ne pourrait être que par des musiques « ethniques », comme on peut l'entendre aux États-Unis de l'alimentation (*ethnic foods*), c'est à dire non européennes. Le jazz en se développant a tout simplement retrouvé l'improvisation comme une dimension consubstantielle aux musiques « orales », dans lesquelles il faut compter le baroque.

La très riche œuvre des spécialistes du jazz s'est attachée invariablement, pour des raisons que la nécessité de la critique d'un racisme endémique dans l'histoire des États-Unis explique largement, à souligner tout ce que cette musique avaient de spécifique ; elle a donc tendu à négliger tout ce qu'elle avait de commun avec la musique « en général ». Ainsi du soi-disant « problème » des *blue notes*, présenté par le beau livre de LeRoi Jones (1968) en une réaction justifiée à des interprétations racistes de musicologues du XIX^e siècle. L'un d'eux, Krehbiel, trouve « une signification qu'il n'arrive pas à comprendre dans le fait que les sons qui paraissent *rebelle*s au sentiment qu'a le Noir de ce qui est correct en matière d'intervalles sont les quatrième et septième des séries diatoniques en majeur... » (cité in *ibid.* : 49). Ce à quoi LeRoi Jones rétorque à plusieurs reprises : « Pourquoi l'idée ne lui est-elle pas venue que les Africains n'employaient peut-être pas la gamme diatonique ? » (*ibid.*). Après une mention rapide de ce que serait les gammes pentatoniques « non hémitoniques » africaines, il enchaîne aussitôt : « Dans la musique afro-américaine, ces effets glissés et coulés [...], l'essentiel de la gamme du blues, sont évidemment ce qu'on appelle les notes "blue" » (*ibid.* : 50).

Il est pourtant impossible de soutenir que le blues – traditionnellement accompagné par un harmonica « diatonique » – n'est pas en quelque sorte... diatonique (rappelons qu'il y a diatonisme quand « il n'y a pas plus d'un demi-ton de suite dans la succession par mouvement conjoint des sons d'une échelle donnée » [Gut 1996 : 296])²⁹. S'il existait une « gamme » du blues³⁰, elle ne serait pas pentatonique en tout cas, pour cette simple raison que les trois *blue notes* introduisent au moins deux options de demi-tons chacune, vers quatre autres tons : de la tierce majeure à la tierce mineure, de la quinte à la quarte diminuée, qui seront constamment utilisés ; sans parler enfin de la *note* supérieure de la septième (qu'il faut distinguer de l'*accord* de septième). « Le blues », note LeRoi Jones (1968 : 49), « n'est pas non plus une simple utilisation de la gamme

28. Schuller (1997 : 67) note : « L'improvisation est le cœur et l'âme du jazz. Mais on pourrait en dire autant de quantités d'autres musiques populaires ».

29. Le blues est parfois accompagné aussi par un harmonica dit « chromatique » mais dont les notes sont, pour ainsi dire, forcées au demi-ton.

30. Philippe Baudoin (1994b : 428) note, avec juste raison, qu'on peut reconstituer *plusieurs* gammes de blues.

majeure avec la troisième et la septième notes jouées “blue” ». Sans doute, mais ça y ressemble terriblement, si l’on considère que c’est plutôt la gamme mineure dépourvue de sa sensible et si l’on ajoute la note bleue de la quarte, oubliée ici : s’agit-il d’une de ces « fausses erreurs » revendiquées par Thelonious Monk et commentées récemment par Jean Jamin (1998) – et ici même par Denis Laborde ? Comment d’ailleurs expliquer que le blues – et le jazz en général – soient si parfaitement notables à l’aide de la gamme dite « tempérée » ?

Cette observation renvoie au problème de la constitution des « syncrétismes », un concept « paresseux », selon l’islamisant Henry Corbin, tout d’abord pour cette raison que les premiers intéressés perçoivent les formes culturelles en cause comme un tout. Mais la difficulté tient aussi qu’à tenter de démontrer ce que l’on perçoit comme des assemblages de formes hétérogènes, on aboutisse à des truismes (le jazz afro-américain est à la fois africain et américain ; le protestantisme polynésien est protestant et polynésien) et de là à la construction d’extravagantes machineries. Il y a quelque temps, ce qu’il faut bien appeler une mode de revendication de l’africanité amena ainsi des locuteurs des créoles francophones à revendiquer que la grammaire de ces langues, au lexique procédant largement du français, était « africaine »³¹. À supposer que le blues, à l’origine du jazz, ait été fondé sur une gamme pentatonique – ce dont on peut discuter, on l’a vu –, le pentatonisme, utilisé dans un nombre considérable de musiques « orales » du monde, n’est pas plus un « marqueur » de ce que serait l’africanité que le port du pagne.

Le jazz est l’œuvre spécifique d’une communauté que l’on a fini un beau jour par identifier comme afro-américaine. Historiquement parlant, les *field hollers* sont sans doute la relation distinctive conservée par les premières générations d’esclaves du Sud d’avec leurs parents du Sénégal ou du golfe de Guinée. Ils chantèrent dans des églises, ils écoutèrent des quadrilles (*square dances*) et des giges (*jigs*). À La Nouvelle-Orléans, écrit Jacques Réda (1994 : 873), « [la] réalité de la source africaine n’explique pas la [...] fortune foudroyante du jazz [...] ; c’est bien plutôt la récupération [...] du rythme perdu chez nous qui décida ». Un demi-siècle plus tard, Charlie Parker voulut travailler avec Edgar Varèse ; Miles Davis joua Rodrigo et les *saetas* des processions espagnoles ; Thelonious Monk interpréta un standard d’Irving Caesar, que le chanteur de rhythm and blues Louis Prima allait populariser, *Just a Gigolo*, et les Jazz Messengers jouèrent l’air bien connu de Joseph Kosma, *Les Feuilles mortes*³².

On ne peut comprendre comment cette musique « noire » fut écoutée et intériorisée par des personnes de tous horizons et de toutes couleurs de peau si l’on n’admet pas qu’elle s’inscrit dans la musique « en général », par l’un des cumuls culturels de hasard évoqués par Claude Lévi-Strauss dans *Race et histoire* ; on pourrait dire exactement la même chose de la musique de Jean-Sébastien Bach, et de bien d’autres musiques. Dans des maisonnées rurales de Polynésie française,

31. À ce sujet voir le beau et sarcastique livre de Robert Chaudenson, *Des îles, des hommes, des langues. Essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, Paris, L’Harmattan, 1992.

32. Lorsque Thelonious Monk devint célèbre le bruit courut qu’un journaliste lui demanda quelle genre de musique il aimait à part le jazz. Il répondit à sa manière bourrue et laconique qu’il aimait .../...

Plaisir d'amour se taille toujours un franc succès. De ce point de vue, on doit noter, avec Philippe Carles (1994 : 1165), que le *Third Stream* (Troisième courant, théorisé par Gunther Schuller) « qui tente de réaliser une synthèse du jazz et de la musique européenne classique ou contemporaine [...] traverse toute l'histoire du jazz ou [...] de la musique européenne des États-Unis », bien que l'expression n'apparaisse qu'à la fin des années 50.

Comment comprendre, pour en revenir à l'origine, que des opprimés quasi illettrés, chantant de dissonante manière que « le bateau est en aval, sur le sable ; il ne cale pas beaucoup mais j'ai bien peur qu'il n'arrive jamais », finirent par être écoutés et entendus par un public de tous horizons, fût-ce après un itinéraire historique dont je ne songerais pas à nier la douleur ?³³ Précisément. J'aurais tendance à penser que ce public-là pouvait parfois retrouver un *alter ego* chez un personnage qui, « un matin, chevauchant sa mule, ne dérangeait pas une âme »³⁴, et à qui il arrive pourtant toutes sortes de malheurs.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: jazz/jazz – musique, harmonie/music, harmony – musique classique/classical music.

la musique en général, « any kind of music ». Mais le journaliste lui demanda s'il pouvait être plus précis. Aimait-il par exemple la musique country ? Monk demanda à son imprésario : « Is this guy hard of hearing or what ? » [Est-ce que ce type est sourd ou quoi ?] (cité dans le film de Charlotte Zwerin & Bruce Ricker, *Straight, No Chaser*).

33. « The big boat's up to river / She's on her bag of sand / But she don't strike deep water / I'm afraid she'll never land » (Big Bill Broonzy, *Louise*).

34. « One morning / I was riding on my mule / Not bothering a soul » (Big Bill Broonzy).

BIBLIOGRAPHIE

122

Augé, Marc

1987 « Qui est l'Autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme* 103 : 7-26.

Balen, Noël

1993 *L'Odyssée du jazz*. Paris, Liana Levi.

Bernard, Eddie

1996 « Le carnaval de Harlem » [1959], *Les Cahiers du jazz* ns, novembre : 91-95.

Baudoin, Philippe

1994a « Blues », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz...* : 128-136.

1994b « Gamme », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz...* : 427-428.

Carles, Philippe

1994 « Third Stream », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz...* : 1165-1166.

Carles, Philippe, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds

1994 *Dictionnaire du jazz*, Paris, Laffont (« Bouquins »).

Fortassier, Pierre

1996 « Classicisme », in M. Honegger, ed., *Connaissance de la musique*. Paris, Bordas : 206-210.

François-Saffey, Brigitte

2000 *Robert Schumann*. Paris, Fayard.

Gut, Serge

1996 « Diatonisme » in Marc Honegger, ed., *Connaissance de la musique*. Paris, Bordas : 296-297.

Herzhaft, Gérard

1994 *Le Blues*. Paris, PUF.

Honegger, Marc, ed.

1996 *Connaissance de la musique*. Paris, Bordas.

Hunkemoller, Jürgen

1996 « Jazz », in Marc Honegger, ed., *Connaissance de la musique*. Paris, Bordas : 536-539.

Jamin, Jean

1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146 : 249-263.

Jones, LeRoi

1968 *Le Peuple du blues*. Paris, Gallimard, Paris (« Folio »). (1^{re} éd. 1963.)

Lévi-Strauss, Claude

1993 *Regarder Écouter Lire*. Paris, Plon.

Lomax, Alan

1993 *The Land Where the Blues Began*. Londres, Reed International (« Minerva Paperbacks »).

Oliver, Paul

1990 *Blues Fell this Morning. Meaning in the Blues*. Cambridge, Cambridge University Press. (1^{re} éd. 1960.)

Réda, Jacques

1994 « Nouvelle-Orléans », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz...* : 872-874.

Sahlins, Marshall D.

1981 *Historical Metaphors and Mythical Realities. Culture in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor The University of Michigan Press (« ASAO »).

Schuller, Gunther

1997 *L'Histoire du jazz*. I. *Le premier jazz des origines à 1930*. Marseille, Parenthèses/Paris, PUF.

Ténot, Frank

1994 « Jazz », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz...* : 605-606.

Jean-François Baré, *Des "notes bleues". De la septième de dominante et de la musique en général.* — Cet article souligne la relative rareté des analyses harmoniques au sujet de l'épineux problème de la spécificité du jazz, et donc de sa naissance à partir du blues. Pour le jazz, le blues s'est construit sur la cadence tonale de l'harmonie classique, mais en isolant l'accord de septième de dominante, porteur d'une des « notes bleues » traditionnellement repérées. À partir de là, le jazz a systématisé l'utilisation d'accords dissonants et donc de passages chromatiques en ouvrant la cadence tonale et en « détrônant » progressivement l'accord de septième. Cette ouverture est implicite dès l'utilisation par le blues des trois « notes bleues ». Cependant, ni le chromatisme, ni la syncope, ni la dissonance ne sont spécifiques du jazz qui les partage avec la musique classique ; alors qu'elle ne les utilise qu'occasionnellement, le jazz les érige en principes. Il constitue certes un corpus musical spécifique, mais est pourtant utilisateur de ressources propres à la musique en général. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il constitue un objet anthropologique.

Jean-François Baré, « *Blue notes* »: *On the Dominant Seventh and on Music in General.* — Harmonic analyses of the thorny problem of jazz's specificity and, therefore, of its birth from the blues, are relatively scarce. Blues builds on classical harmony's tonal cadence but by isolating the seventh dominant chord, which contains one of the traditionally identified « blue notes ». Jazz took up from this point by systematizing the use of dissonant chords and thus of chromatic passages, as the tonal cadence was opened and the seventh chord, gradually « dethroned ». This opening was implied by the use of the three « blue notes » in the blues. However, neither chromaticism nor syncopation nor dissonance is specific to jazz, since classical music shares all of these. Though using these elements only occasionally, jazz did lay them down as principles. Jazz forms a specific musical corpus, but taps the resources of music in general. This is undoubtedly one reason why it is a subject for anthropological inquiry.