Standards et standardisation

Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz

Patrick Williams

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21657>

DOI : 10.4000/lhomme.21657

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 7-48

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Patrick Williams, « Standards et standardisation », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21657> ; DOI : 10.4000/lhomme.21657

Standards et standardisation

Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz

Patrick Williams

P OURQUOI DIZZY GILLESPIE ET CHARLIE PARKER ont-ils intitulé l'une de leurs compositions *Anthropology*? Ce morceau, comme beaucoup d'autres signés par les deux grandes figures du be-bop, est une extrapolation d'une chanson populaire, la fameuse *I Got Rhythm* due à la plume des frères George et Ira Gershwin. En proposant de nouvelles combinaisons des harmonies d'une chanson, les créateurs du be-bop inventaient des mélodies totalement différentes de l'original. « La structure harmonique de *I Got Rhythm* », constate Philippe Baudoin (1988 : 494), « est tellement prisée par les musiciens de jazz qu'a été composé un nombre incalculable de thèmes basés sur cette formule ». Le premier enregistrement d'*Anthropology*, sous le titre *Thrivin' From A Riff*, est réalisé par Charlie Parker, sans Dizzy Gillespie, le 26 novembre 1945, puis le morceau devient *Anthropology* dans un enregistrement de Gillespie, sans Parker, le 22 février 1946. Il conservera ce titre dans les nombreuses versions que donneront, ensemble ou séparément, lors de séances d'enregistrement en studio ou lors de concerts publics, les deux musiciens, puis dans celles aussi, jusqu'à aujourd'hui, de leurs confrères jazzmen¹. Pour les titres de leurs compositions, les créateurs de la génération be-bop ont affectionné le suffixe « -ogy » ; citons *Crazeology*², *Ornithology*, *Prezology* (qui deviendra *Dewey Square*), *Schnourphology* (plus connue comme *Confirmation*)... Souhaitent-ils, sur le mode de la plaisanterie, attirer l'attention sur le caractère scientifique de la métamorphose qu'ils font

1. À partir d'internet on peut recenser cinquante-sept versions différentes d'*Anthropology* (information communiquée par l'un de nos étudiants, Grégoire de Villanova). Vingt-trois d'entre elles ont pu être rassemblées sur CD ou vinyles par Jean Jamin et moi-même, que nous avons diffusées comme indicatif lors des séances de notre séminaire à l'Ehess « Jazz et Anthropologie » durant les années universitaires 2001-2002, 2002-2003, 2003-2004.

2. Philippe Baudoin, « Charlie Parker compositeur » (in Tercinet 1998 : 123-128), indique que *Crazeology* est en fait une pièce due au trompettiste Benny Harris intitulée *Little Benny* ; Bud Powell l'enregistrera et le signera sous le titre *Bud's Bubble*. Le fait n'est pas rare en jazz.

subir au répertoire de la variété ? Ou s'appliquent-ils, de manière ironique, à confirmer la réputation d'intellectuels que leur ont faite, dans les années 1940, aussi bien leurs contempteurs que leurs admirateurs ? Ou bien encore faut-il prendre ces intitulés à la lettre et voir, par exemple, dans *Anthropology*, une analyse critique des valeurs et des formes véhiculées par l'air à succès qu'était *I Got Rhythm* ? La tentation est grande alors d'étendre l'hypothèse et de regarder tout le jazz comme une critique des valeurs de l'Amérique. Les succès de la variété représenteraient la norme de la société dominante (ce n'est pas pour rien que musiciens, critiques et amateurs ont pris l'habitude de les appeler des « standards »), et les interprétations qu'en donnent les jazzmen (on sait que celles-ci ne respectent jamais à la lettre les compositions choisies) la distance vis-à-vis de cette norme. Mais les succès de la variété ne sont pas la seule composante du répertoire des musiciens de jazz. Parmi les autres sources qui nourrissent ce répertoire, certains titres sont aussi considérés comme des « standards ». Pour savoir si la démarche d'analyse critique d'un matériau établi – démarche anthropologique – qui serait caractéristique du jazz s'applique uniformément à tout son répertoire, il convient à la fois d'examiner de plus près les éléments qui composent ce répertoire et de préciser la définition de ce qu'on appelle un « standard » de jazz³.

Le répertoire des musiciens de jazz

Tous les traités sur le jazz affirment dès leurs premières pages que la considération de son seul répertoire ne permet pas de rendre compte de ce qu'il est. La primauté est accordée à l'improvisation. Il n'empêche que celle-ci, même lorsqu'elle se proclame « free », s'exerce sur un matériau établi⁴. Trois grandes catégories composent le répertoire des musiciens de jazz, c'est-à-dire le matériau à partir duquel ils enchaînent leurs variations, improvisées ou préparées.

3. L'interrogation initiale à propos de ces problèmes avait suivi une autre voie. Lors d'une discussion avec Jean Jamin sur le rôle et l'importance des « standards » dans le jazz, celui-ci me proposa de traiter, comme une question de cours, « standards *versus* standardisation ». Deux séances du séminaire « Jazz et anthropologie » furent consacrées à cette question, les 13 juin et 14 novembre 2004, qui ont préparé la rédaction de cet article.

4. Il existe des tentatives où des musiciens de jazz se sont lancés dans l'improvisation sans aucun schéma préalable. *Intuition*, *Digression*, du sextette de Lennie Tristano, en 1949, comptent parmi les premières et les plus réussies. Certains hérauts du free jazz, dans les années 1960 et 1970, ont repris cette option radicale, en solo, duo ou avec des formations plus importantes. Mais dans le free jazz comme dans tout le jazz, le plus grand nombre des interprétations montrent les musiciens improvisant autour ou à partir d'une ou de plusieurs cellules thématiques. Pour *Free Jazz*, l'œuvre éponyme du double quartette d'Ornette Coleman, l'ordre des solos a été fixé à l'avance et la séquence collective qui fait transition entre eux se déroule à chaque fois selon les mêmes principes. Les membres du Cecil Taylor Unit ont devant eux, lors de leurs performances les plus échevelées, des partitions – le spectateur se demande à quoi peuvent-elles bien servir mais le fait est là : il y a des partitions. Dans le dernier quart du XX^e siècle, des musiciens européens se sont lancés de manière radicale dans l'improvisation ; souvent issus du jazz mais refusant pour certains cette étiquette, leur musique est parfois présentée comme « Nouvelle musique improvisée » ou « Musique européenne improvisée ».

On sait que le blues est une forme : séquence de douze mesures composée de trois phrases selon le schéma AAB, fondée sur les trois accords des premier, quatrième et cinquième degrés de la gamme. Mais plus encore que cette forme, les *blue notes* impriment au blues son caractère singulier. Les *blue notes* ne sont pas des notes qui n'existeraient pas dans la gamme tempérée mais des altérations (Denis-Constant Martin préfère parler d'« inflexions »⁶) de certaines d'entre elles : le *mi* devient *mi* bémol, le *si*, *si* bémol. Cependant, le musicologue André Hodeir (1994 : 16) considère les *blue notes* comme des degrés incertains et indéfinis : « Ce sont des sons d'origine vocale, inclassables selon nos critères occidentaux, et qu'on n'a réussi à intégrer dans l'échelle chromatique à douze sons qu'au moyen d'une tricherie » – cette « tricherie » s'effectuant au moment de l'écriture de ces sons sur une partition. Les blues complexes que composent certains jazzmen font parfois apparaître une troisième *blue note* : le *sol* qui devient *sol* bémol. Cet infléchissement vers le grave entraîne un brouillage entre les modes mineur et majeur, qui constitue la couleur spécifique du blues : « [...] la *blue note* a continué à être mobile, [...] ce qui confère au mode du blues une perpétuelle indécision » (*Ibid.*). Chez les descendants d'Africains déportés en Amérique du Nord, le blues est apparu d'abord comme une musique essentiellement vocale. Il a été vite considéré comme l'élément central de ce qu'on peut appeler la tradition musicale afro-américaine. Dans le jazz, il figure le caractère *noir* – mais il n'est pas réservé aux seuls musiciens afro-américains non plus qu'aux musiciens américains. En adoptant cette musique vocale, les instrumentistes ont enrichi et complexifié sa base harmonique, si bien que certains spécialistes, comme André Hodeir (*Ibid.*), distinguent le « blues populaire » (qui ne serait que du blues et où l'élément vocal resterait prépondérant) et le « blues artistique » (intégré au jazz, donnant la primauté aux instruments). Le blues n'est pas présent dans tout le jazz et certains créateurs d'envergure l'ont peu joué (André Hodeir, dans le même article, le remarque à propos de Coleman Hawkins, Benny Carter, Dizzy Gillespie, Stan Getz, Martial Solal, Bill Evans). Il est vrai aussi que ledit « blues folklorique » a montré qu'il était justement peu folklorique en déployant une capacité d'évolution qui peut le faire regarder aujourd'hui comme un genre autonome, et en devenant, à un certain stade de son évolution, une musique essentiellement urbaine. Une telle distinction apparaît difficile à maintenir tant les échanges entre bluesmen et jazzmen ont été nombreux et féconds. Bessie Smith, l'« impératrice du blues » a donné le meilleur de son art en compagnie des plus illustres musiciens de jazz de son époque (Louis Armstrong, Fletcher Henderson, James P. Johnson...) ;

5. Les considérations générales sur le blues ci-dessous font référence à l'article « Blues » du *Dictionnaire du jazz*, (in Carles, Clergeat & Comolli 1988) dont les différentes parties ont été rédigées par Philippe Baudoin (*Ibid.* : 113-116) et par Francis Hofstein (*Ibid.* : 108-113), ainsi qu'aux articles « Blue note » et « Blues » du « Glossaire et index des musiciens de jazz » du n°158-159 de *L'Homme* (Jamin & Williams 2001 : 306-307).

6. Séminaire « Jazz et Anthropologie », séance du 12 décembre 2002 : « Black, blanc, blues : quelques hypothèses sur l'invention du jazz, 1659-1924 ».

pour le Count Basie Orchestra, parangon des big bands de jazz, le blues n'a pas cessé, de 1936 à 1984, de constituer une terre nourricière. Les novateurs du bebop dans les années 1940 l'ont entraîné dans leur révolution et ceux du free jazz dans les années 1960-1970 n'ont pas oublié de le visiter. Innombrables sont les jazzmen qui, à toutes les époques de l'histoire de cette musique, ont composé des blues, des plus simples aux plus élaborés. Une simple gamme de blues peut servir de terrain commun à des musiciens qui ne se connaissent pas mais qui veulent improviser ensemble ; il arrive que l'un d'eux donne un titre à une telle suite de variations : un blues improvisé devient un blues composé. Réfléchissant à l'importance du blues dans le jazz, Philippe Baudoin (1988 : 115) écrit :

« Les étonnantes transformations que le blues a pu subir dans le jazz attestent du génie du peuple noir américain. On ne compte plus les chefs-d'œuvre bâtis sur ses douze mesures : sur cette formule faussement banale, l'imagination et l'émotion des musiciens semblent redoubler d'intensité. »

Les chansons

Certains musiciens de jazz composent des chansons (on pourrait citer Duke Ellington bien que sa réputation de premier compositeur du jazz ne vienne pas de cette part-là de sa création) mais la majorité de celles qu'ils interprètent n'ont pas été écrites par eux et pour eux ; elles sont destinées à alimenter le répertoire de la musique de variété et sont dues à la plume de spécialistes en ce domaine. On a pris l'habitude de les désigner comme le « répertoire de Tin Pan Alley » ou « de Broadway ». Tin Pan Alley (« L'allée des casseroles »), parce que c'était la rue de New York où se rassemblaient les bureaux des éditeurs de musique populaire⁷ ; « Broadway », parce que c'est le quartier où se donnaient revues et comédies musicales.

À Tin Pan Alley, véritable usine à fabriquer des succès populaires, les artisans travaillent vite. La légende veut qu'Irving Berlin écrivit une chanson chaque jour. Les œuvres sont pour la plupart le produit de la collaboration de plusieurs spécialistes, compositeurs et paroliers. Une majorité de ces artisans est originaire d'Europe centrale, émigrés juifs de la première ou deuxième génération. Certaines associations et collaborations (Rodgers & Hart, Kern & Hammerstein, Kern & Fields, Fields & Mc Hugh, Coslow & Johnston, Youmans & Caesar, les frères George & Ira Gershwin, et aussi Gershwin & Duke, Duke & Harburg, Burke & Van Heusen, Raye & de Paul...) sont restées fameuses. Il faut nourrir le répertoire des chanteuses et chanteurs qui se produisent dans les innombrables lieux de distraction (bars, cafés-concerts, théâtres, music-halls...) où l'on chante en ville. Ces chansons reproduisent quasiment toutes une même formule, faisant

7. Au fil des années, plusieurs rues (la 28^e, entre la 5^e Avenue et Broadway, la 46^e, entre Broadway et la 6^e Avenue, le carrefour de la 52^e et de Madison Avenue) se sont vues attribuer l'appellation de Tin Pan Alley, au gré des déménagements des maisons d'édition musicale (Palmer 1978 : 115). « Curieusement », constate cet auteur (*Ibid.*), « il n'y a pas deux éditeurs qui se soient mis d'accord sur la localisation exacte de Tin Pan Alley, sauf que c'était généralement à proximité immédiate de la source du prochain dollar ».

alterner couplet et refrain, celui-ci étant composé de quatre séquences ou phrases selon un schéma AABA. Au fil des ans, les tours de chant laisseront la place aux comédies musicales, les faiseurs de succès travailleront de plus en plus pour les studios de cinéma de Hollywood. C'est au tournant des années 1920 et 1930 que les chansons de Tin Pan Alley prennent place dans le répertoire des musiciens de jazz, c'est-à-dire au moment où cette musique, qui a désormais quitté son berceau néo-orléanais, est reconnue dans tous les États-Unis, moment aussi où elle commence à rencontrer du succès auprès du grand public ; les orchestres qui jouent pour la danse lui font place ou s'y vouent totalement. Cette part du répertoire attache le jazz à la musique de variétés américaine et, au-delà, à la fois à la musique européenne savante (à propos des formules harmoniques qu'affectionnent les plumes de Tin Pan Alley, André Hodeir [1954 : 175] évoque un « debussyisme décadent ») et populaire, en l'occurrence le folklore juif d'Europe centrale. Certaines mélodies, telle celle intitulée *Sombre Dimanche / Gloomy Sunday*, ont été directement transférées d'un univers à l'autre.

Mais les musiciens de jazz n'importent pas telles quelles les chansons de Broadway dans leur répertoire. Dans la plupart de leurs interprétations, ils abandonnent le couplet pour ne garder que le refrain (Philippe Baudoin signale qu'un moyen de « récupérer » le couplet est de l'employer comme introduction) qu'ils appellent désormais un « thème ». Ce thème conserve sa structure initiale AABA (structure que les musiciens français ont baptisée l'« Anatole »). La pièce jouée par les jazzmen s'organise alors selon le schéma suivant : exposition du thème/variations improvisées à partir de la mélodie ou des harmonies/réexposition du thème. Évidemment, quand la formation ne comprend pas de vocaliste, les paroles de la chanson disparaissent. On peut voir dans cette transformation une simplification voire un appauvrissement du modèle fourni par Tin Pan Alley. Mais cette nouvelle organisation offre un espace pour les variations improvisées, elle fait d'une forme close sur elle-même une forme ouverte. Les instrumentistes deviennent solistes, ils impriment la marque de leur sensibilité sur l'œuvre qu'ils ont empruntée ; ils se l'approprient. La disparition des paroles facilite l'imposition de cette marque, elle rend possible aussi le changement d'atmosphère pour une même pièce d'une interprétation à une autre – comparons par exemple la version chantée d'*It's Only A Papermoon* par Ella Fitzgerald et celle, instrumentale, des Jazz Messengers⁸.

Les musiciens de jazz n'ont pas puisé aveuglément dans les stocks fournis par Tin Pan Alley. Si, en effet, les produits de cette « usine » se conforment à un même modèle, ils ne sont pas tous de la même qualité – sans doute est-ce la raison pour laquelle le nombre de compositeurs visités par les jazzmen est finalement assez réduit –, ce sont toujours les mêmes signatures que l'on retrouve.

8. Afin d'éviter de faire figurer dans le texte de l'article ou en notes de bas de page une pléthore de références discographiques, nous nous contenterons de mentionner le titre et le nom de l'interprète lorsqu'ils suffisent à l'identification d'une œuvre. Nous préciserons la date d'enregistrement et éventuellement la firme pour laquelle celui-ci a été réalisé lorsqu'un interprète a gravé le même titre à plusieurs reprises.

Certains improvisateurs, cependant, se sont plu à honorer quelques raretés ; qui d'autre que Thelonious Monk s'exerce sur *There Is A Danger In Your Eyes, Cherie* ? Et ils ne s'interdisent pas de s'alimenter à d'autres sources, adoptant par exemple des chansons de la variété européenne, l'exemple toujours cité est *Les Feuilles mortes* dont ils ont fait *Autumn Leaves*. Pour féconder l'imagination des improvisateurs, une qualité minima semble requise.

Les compositions originales

Certains musiciens de jazz, nous l'avons dit, composent des chansons, mais plus souvent, ils écrivent des « thèmes » – des refrains selon la structure de l'Anatole mais aussi selon des structures parfois plus rudimentaires, parfois plus sophistiquées. Ils composent aussi des blues. Souvent ils se plaisent à « bluesifier » des chansons qui ne sont pas des blues, ce qui aboutit à modifier la couleur du morceau : ils introduisent des *blue notes* dans la partition originale, opération qui s'effectue dans le feu de l'action, lors d'un exposé de thème ou lors d'une improvisation, et non pas préalablement sur la partition. Il arrive que des compositions combinent séquences blues et séquences non blues, telles certaines pièces fameuses comme le *Saint Louis Blues* de W. C. Handy avec sa séquence dite « habanera », ou le *Django* de John Lewis qui présente une configuration inverse en introduisant une séquence blues dans ce que certains ont qualifié de requiem. Ajoutons avec Philippe Baudoin (1988) qu'il existe de nombreux morceaux qui présentent le mot « Blues » dans leur titre et qui ne sont pas des blues – *Limehouse Blues* compte parmi ceux-là. Très peu de jazzmen se sont voués exclusivement à la composition. Tout aussi rares sont les œuvres composées qui ne font pas place à l'improvisation. Presque tous les « compositeurs de jazz » sont en même temps des instrumentistes, c'est-à-dire des improvisateurs, et des « conducteurs d'hommes », leaders d'une formation : ils participent directement, physiquement, à la mise en actes, mise en œuvre de la chose écrite – nous évoquerons plus loin le personnage de l'« arrangeur ». Sans jamais rien composer, certains leaders ont su imposer dans les orchestres qu'ils dirigent une signature qui demeure à travers les changements de personnel et les variations du répertoire, ainsi Jimmy Lunceford avec son big band, Art Blackey avec ses Jazz Messengers. La proportion des compositions originales dans le jazz ne va pas en croissant selon l'ordre chronologique. Si elle est importante dans les années 1980 et 1990, elle l'est tout autant dans les années 1920. L'héritage des fanfares de La Nouvelle-Orléans, celui des pianistes du *ragtime*, et le blues se partagent alors les faveurs des compositeurs et des musiciens, qu'ils soient noirs, blancs ou créoles – il n'est que de regarder le répertoire du Creole Jazz Band de King Oliver ou celui des Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton pour constater que la majorité des titres interprétés sont des originaux.

Dans cette présentation des éléments qui constituent le répertoire des musiciens de jazz, nous n'avons pas pris en compte le *gospel*, le chant religieux des Noirs des États-Unis. Il est rare en effet que celui-ci soit présent en tant que tel

dans le répertoire des musiciens de jazz, à l'exception de projets spécifiques qui voient un grand nom lui consacrer tout un album (comme Louis Armstrong avec *THE GOOD BOOK*, Albert Ayler avec *GOIN' HOME*, le même titre *GOIN' HOME* pour Archie Shepp en duo avec le pianiste Horace Parlan) ou qui mettent en perspective l'histoire des Afro-Américains (Archie Shepp encore avec *THE CRY OF MY PEOPLE* et *ATTICA BLUES*) ou leur histoire personnelle – personnelle et tout aussitôt collective tant pour eux l'expérience de la musique dans l'enfance est liée à l'église (David Murray avec l'album *SPEAKING IN TONGUES*). Mais, passant de la voix aux instruments, l'expressionnisme du chant religieux a nourri l'expressionnisme du jazz tout au long de son histoire. Il participe de la définition même du jazz. Les influences réciproques entre musique profane et musique religieuse sont constantes ; des spécialistes du gospel sont aussi des chanteurs de blues (Blind Garry Davis⁹) ; Sister Rosetta Tharpe et Ray Charles apparaissent comme de véritables « passeurs » entre jazz, blues et gospel ; dans les années 1950, un courant du jazz illustré par les petites formations de Horace Silver, de Junior Mance, des frères Cannonball et Nat Adderley fait retour à des formules héritées de la musique d'église, il est appelé aussi bien *churchy* que *funky*¹⁰.

L'expressionnisme religieux peut être au service des sentiments les plus divers ; la couleur du blues peut être présente dans des pièces qui ne possèdent pas la forme du blues ; un même titre, regardé aujourd'hui comme une composition, peut l'être demain comme un simple thème (c'est ce qui arrive à des œuvres de Thelonious Monk – *Ruby My Dear*, *Monk's Mood*, *Crepuscle With Nelly*¹¹... – que d'autres musiciens prennent comme thèmes prétextes pour leurs variations improvisées) : il existe une grande porosité entre les différentes catégories du répertoire. C'est que les caractères propres du jazz, c'est-à-dire un type particulier de syncope rythmique, un travail sur les sonorités, une conception du phrasé¹²..., s'imposent pareillement à tous les éléments de ce répertoire – pour le blues, on est tenté de dire qu'ils lui sont consubstantiels. La « modernité » ou la « tradition » n'est pas réservée à l'une ou l'autre de ces catégories. Il ne s'agit pas davantage de différents stades d'une évolution. Tel ou tel aspect se trouve plus ou moins cultivé selon les époques, les courants, les musiciens – affaire de mode, de choix esthétiques, de sensibilité personnelle... Les préférences peuvent varier au cours d'une carrière : le quintette de Miles Davis composé de John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones (de 1955 à 1957) fait la part belle

9. Dans la série de films intitulée *MARTIN SCORCESE PRESENTS THE BLUES*, produite par le célèbre metteur en scène, Wim Wenders a réalisé un *The Soul of a Man*, consacré au personnage de Blind Garry Davis.

10. L'interchangeabilité de ces deux termes est commentée dans l'article « Funk, funky » du « Glossaire et index des musiciens de jazz » du n° 158-159 de *L'Homme* (Jamin & Williams 2001 : 314-315).

11. Nous traitons plus loin et de manière plus détaillée le cas – exemplaire – de *'Round About Midnight*.

12. Pour Philippe Baudoin (1990, I : 17), la notion de « phrasé », à elle seule, rassemble tous ces caractères : « Dans le jazz, on peut étendre la notion de "phrasé" à l'ensemble de combinaisons d'articulations, d'accentuations, de placement rythmique et de traitement du son qui "pénètrent" la phrase proprement dite. »

aux chansons, celui avec Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams (de 1964 à 1968) aux compositions originales, sans que l'on puisse dire que l'un est moins « davisien » que l'autre et sans que la part du blues soit moindre dans l'une ou l'autre période. On ne s'étonnera pas alors que les « standards » se rencontrent dans toutes les catégories du répertoire.

Voilà une remarque qui tout en introduisant à la définition du « standard » dans le jazz indique déjà que celle-ci ne sera pas à chercher dans une forme-type. Justement, le dictionnaire nous apprend que « standard » est un mot d'origine anglaise qui signifie « étalon, type » et qu'un produit standard est « conforme à un type ou à une norme de fabrication en série ». Il faut alors savoir qu'une norme est une « formule qui définit un style d'objets, un produit, un procédé technique en vue de simplifier, de rendre plus efficace et plus rationnelle la production ». C'est sa nature – la « formule » selon laquelle il est composé – qui définit le produit standard. Les définitions que donnent d'un « standard » les spécialistes du jazz prennent en considération, semble-t-il, d'autres aspects. Philippe Baudoin, dans le *Dictionnaire du jazz* (1988 : 966), parle d'« un morceau populaire qui a résisté à l'épreuve du temps » ; il distingue les « chansons de Broadway » et les « morceaux composés par des musiciens de jazz ». Dans *Jazz, mode d'emploi* (1990, I : 14), il ajoute que le standard « a donné lieu à un grand nombre d'interprétations » et qu'il s'inscrit ainsi « dans la permanence du répertoire ». La définition que donne Gunther Schuller dans le volume I de *L'Histoire du jazz* (1997 : 380) s'attache aux mêmes caractéristiques : « chanson, air ou composition connue de tous et utilisée par les musiciens comme base d'improvisation ». Ainsi que celle d'Hugues Panassié & Madeleine Gauthier dans un autre *Dictionnaire du jazz* (1971 : 295-296) : « morceau qui, ayant résisté à l'épreuve du temps, figure en permanence au répertoire d'orchestres de jazz ». Pour André Hodeir (1954 : 397), lapidaire, « standard » « se dit d'un thème couramment employé ». Même avis, avec d'autres mots, chez Alain Gerber (1971 : 260) : « thème rabâché et que les musiciens continuent à jouer ». Frank Bergerot (1996 : 179) confirme : les standards sont « les morceaux constituant le répertoire de base du jazz ». Ce n'est pas sa nature qui définit un standard dans le jazz mais son usage et sa durée : les musiciens le répètent, le partagent. La qualité de « standard » d'un morceau n'est pas un préalable à ses interprétations. Si nous ambitionnons d'apporter des précisions à ces définitions, il devra s'agir alors de précisions sur l'usage des standards¹³.

Comment expliquer la confusion souvent faite entre standards et chansons de Tin Pan Alley, dans le public mais aussi de manière plus surprenante chez certains musiciens ? Il existe des « standards » dans la variété américaine, tout comme dans le jazz, avec la même définition : des morceaux repris par de multiples interprètes. Mais les deux répertoires sont loin de coïncider. Quelques titres sont devenus des chevaux de bataille dans les deux domaines (*Night And Day*, *Stardust*, *Smoke Gets In Your Eyes*...), mais bien d'autres qui ont fait fortune dans

13. Désormais nous écrirons standard sans guillemets, en désignant les « standards » de jazz.

l'un des deux sont restés ignorés dans l'autre : *My Way* n'a pas suscité l'enthousiasme des jazzmen, les chanteurs et chanteuses de variétés n'ont manifesté aucun intérêt pour *On Green Dolphin Street*. Sans doute faut-il voir là la cause de cette confusion et d'une autre qui en dérive, entre « standard » et ballade. Une ballade est tout simplement un morceau joué sur un tempo lent. Souvent les succès de Broadway sont des ballades. Un standard de jazz, s'il est forcément connu des amateurs à cause du nombre d'interprétations dont il a fait l'objet, n'est pas dans tous les cas un succès auprès du grand public. Il l'est auprès des musiciens. C'est le cas de thèmes comme *Oleo*, comme *I Can't Get Started*, comme *Honeysuckle Rose*, comme *Satin Doll*, comme *Sugar*, comme *I Remember Clifford*... Il permet à des instrumentistes de générations et d'écoles différentes de jouer ensemble, il est, tout comme le blues, le support de cette forme de création collective impromptue spécifique au jazz qu'est la jam-session où, sans préparation, des musiciens conjoignent et confrontent leurs talents. La compétition entre solistes pratiquant un même instrument, voire l'affrontement (plus ou moins mis en scène), est une dimension du jazz. C'est sur celle-ci que choisit d'insister Philippe Baudoin (1988 : 966) :

« C'est dans l'interprétation d'un standard que se révèlent le mieux les qualités d'invention d'un jazzman (qu'il soit instrumentiste, chanteur ou arrangeur) car l'auditeur peut alors comparer – sur un même matériau mélodique et harmonique – avec les versions d'autres musiciens qu'il connaît bien. »

En même temps qu'il offre un tremplin pour l'étalonnage des talents, un standard apporte une sécurité aux musiciens : le cadre dans lequel ils inscrivent leur singularité est connu. Et même reconnu ! Les amateurs sont toujours contents d'identifier le thème que l'orchestre vient de lancer sans l'avoir annoncé¹⁴. Choisir de jouer un standard répond donc à une double aspiration dont les termes peuvent sembler contradictoires : cela permet à la fois de rendre manifeste une affiliation, le saxophoniste qui joue *Body And Soul* prend place dans la lignée de tous les saxophonistes qui avant lui se sont illustrés en jouant *Body And Soul*, et d'imposer une personnalité ; ce même soliste ne cherche pas à reproduire ce que ses prédécesseurs ont joué mais à s'en démarquer et à apparaître parmi eux comme un créateur original. S'il réussit, il renouvelle le titre qu'il a choisi, contribuant ainsi à l'instituer en standard. Plus le matériau est connu, plus l'interprétation prend de l'importance.

Les formes de l'appropriation ou l'instauration d'un standard

Nous présenterons d'abord les multiples manières d'interpréter un thème qu'adoptent les musiciens de jazz. Tous ces « traitements » apparaissent comme autant de modalités de la transformation qu'ils font subir à (ou dont ils gratifient) la pièce qu'ils ont choisie, c'est-à-dire de l'appropriation qu'ils réalisent.

14. Il s'agit bien de l'effet « *Night And Day* ! Je reconnais, c'est à moi ! » auquel Theodore W. Adorno fait un sort dans son article de 1937 « Sur la musique populaire » (Adorno 1991 : 193-195).

Nous donnerons à chacune de ces manières, quand elle nous paraîtra caractérisable, un numéro. L'échelle qui en résultera ne sera pas celle de la chronologie, du plus ancien au plus récent, ni celle de la complexité, du plus rudimentaire au plus sophistiqué, tout simplement parce que ces différents traitements ou degrés de notre échelle sont souvent contemporains les uns des autres et qu'il arrive qu'ils coexistent dans une même interprétation. C'est ce que révélera l'examen de plusieurs versions de deux standards, l'un, une chanson de Tin Pan Alley, *What Is This Thing Called Love?*, l'autre, une composition originale d'une grande figure du jazz, *'Round About Midnight*. L'attention portée à cette chanson et à cette composition nous dispensera de nous arrêter longuement sur le blues. De la même façon que nous avons introduit les catégories du répertoire avant de mettre en évidence leur plasticité, nous commencerons par isoler les procédés avant d'examiner leur mise en œuvre – affronter d'emblée les œuvres afin de débrouiller les mécanismes qui leur donnent vie nous aurait placé devant une réalité trop foisonnante. Cependant, cette échelle aura tout de même à voir avec à la fois la chronologie et la complexification, tout simplement parce que le jazz est inscrit dans l'histoire et que, les générations se succédant, les musiciens les plus jeunes bénéficient de l'acquis de ceux qui les ont précédés – qu'ils choisissent de respecter ou de contester. Un autre critère pour rendre compte de cet ordre de présentation pourrait être celui de la fidélité à la lettre de la pièce interprétée : de la conformité au bouleversement. Mais là encore, la liberté dont font preuve les musiciens dans leur pratique déjoue la régularité de tout classement.

Traitement n°0 – Jouer une partition à la lettre

Pourquoi zéro ? Parce que cette conformité à la lettre de la partition n'entraîne aucune transformation, aucune appropriation. Un tel style d'interprétation existe ; il est désigné par l'expression : *to play straight*¹⁵. Il ne possède pas les caractères qui définissent en propre le jazz : swing, intonations, liberté rythmique et mélodique... ; il ne fait pas place à ces deux paramètres essentiels, et liés l'un à l'autre, que sont la personnalisation de ces caractères et la variabilité d'une interprétation à une autre.

Une question se pose alors : ces caractères fondamentaux ne peuvent-ils être inscrits dans une partition ? Il est rare qu'un « compositeur de jazz » livre d'abord sa création sous forme de partition ; il en donne, seul (par exemple s'il est pianiste) ou avec un orchestre (combo¹⁶ ou big band), une interprétation. Et plutôt que la partition, c'est l'exécution publique puis l'enregistrement qui révèlent cette œuvre – devenant référence ou n'illustrant qu'une version parmi d'autres,

15. André Hodeir fait figurer ce terme dans le glossaire de *Hommes et problèmes du jazz* (1954 : 397), avec cette définition : « *Straight* – se disait d'un style de jazz où la fidélité au thème était absolue. S'employait aussi par opposition à *hot*, pour désigner le jazz "commercial", dont l'improvisation était alors presque complètement bannie. »

16. « Combo – abréviation de l'anglais "combination", formation de base du jazz, composée de cinq à neuf musiciens, le plus souvent : trompette, trombone, saxophones, ténor et alto, piano, basse, batterie » (Jamin & Williams 2001 : 311).

les musiciens qui l'inscriront ou pas à leur répertoire en décideront. L'appartenance à l'idiome jazzistique ne se déclare pas de la même manière pour les différentes catégories du répertoire. Pour une composition donc, peut-être se manifeste-t-elle déjà dans la conception, mais nous ne le saurons pas avant l'exécution. Si le blues est un accent, les blue notes des « inflexions » ou des « degrés incertains et indéfinis » (cf. plus haut), alors nous pouvons affirmer qu'il existe une antinomie principielle entre le blues et le jeu *straight*. Les spécialistes, dès qu'ils ont décrit les formes que peut prendre le blues, s'empressent de préciser que celui-ci déjoue toute assignation à un canon immuable (Baudoin 1988 : 113-114 et 1990, I : 101-124) ; on ne compte pas en effet les exemples de blues qui dérogent à la définition du genre. Tony Palmer (1978 : 116-118) indique qu'au fil des années, les éditeurs de Tin Pan Alley prirent l'habitude de proposer aux vedettes de la variété des chansons adaptées à leur personnalité – ce qui, la tendance à la reproduction des formules ayant déjà connu le succès l'emportant sur la prise en considération du talent singulier de chaque interprète, conduisit paradoxalement plus à l'uniformisation des répertoires qu'à leur diversification. Dans le jazz, cette tendance à la personnification se trouve renforcée ; l'initiative n'en revient pas aux compositeurs ou aux éditeurs et producteurs mais aux interprètes, instrumentistes et vocalistes – ce qui entraîne l'effet inverse : plus de diversité que d'uniformité. Deux options esthétiques cultivées au sein du jazz contribuent au renforcement de cette tendance à la singularisation : la primauté accordée au soliste (nous ne traiterons pas cet aspect maintenant), l'habitude de l'arrangement.

La définition la plus basique et la plus large que nous pourrions donner de l'« arrangement » serait de dire qu'il s'agit de la manière d'organiser la présentation d'une pièce de musique. L'arrangement peut être simplement un accord oral entre les interprètes avant d'attaquer un morceau ; Laurent Cugny parle alors de « consigne » : ordre de succession des solistes, mise au point des transitions, choix de la tonalité et du tempo...¹⁷ Le jazz connaît aussi l'arrangement spontané qui s'invente dans le cours même de l'exécution, certains musiciens se retrouvant collectivement autour d'une formule, un *riff*¹⁸, proposé par l'un d'eux pour soutenir un soliste au moment où il paraît particulièrement inspiré ou proposant un interlude imprévu avant la reprise du thème... Il arrive que de tels arrangements spontanés se fixent, par écrit ou par la force de l'habitude, et soient régulièrement repris par les membres d'une même formation, puis par d'autres. Mais la reprise n'est jamais la reproduction à l'identique ; on dit alors que l'orchestre d'Alix Combelle a donné sa lecture de l'arrangement original de *Jumpin' At The Woodside* du big band de Count Basie. Un moment d'inspiration soudaine devient ainsi une construction qui fait modèle. Il existe dans l'histoire du jazz une multitude de réussites en petites formations, qui bénéficient de subtils arrangements, probablement fruits d'une élaboration collective, qu'aucun membre de

17. Séminaire « Jazz et Anthropologie », séance du 27 mars 2003 : « L'écriture et l'arrangement en jazz ». Voir aussi Laurent Cugny (2001).

18. « *Riff* – figure mélodico-rythmique destinée à être répétée » (Hodeir 1954 : 396).

ces formations n'est venu signer : ainsi des enregistrements du quintette du Hot Club de France dans les années 1930, de ceux du trio d'Oscar Peterson (que la formule en soit piano-guitare-contrebasse ou piano-contrebasse-batterie), de ceux du Charlie Parker All Stars, un quintette, lors des séances dites Savoy pour lesquelles Daniel Huck attire l'attention sur le rôle d'organisateur que John Lewis aurait pu y jouer¹⁹ – le même John Lewis qui avec son Modern Jazz Quartet montre que les positions d'arrangeur et de compositeur ne sont pas toujours aisément séparables, ce qui constitue une option et non une règle. L'arrangement peut aussi se présenter sous forme de partition écrite, un nombre élevé de partitions²⁰, qui distribue les parties réservées aux différentes sections instrumentales d'un orchestre, avec toutes les combinaisons possibles que l'on peut imaginer, et définit les espaces attribués aux solistes. Les arrangements de ce type sont dus à des spécialistes, instrumentistes de la formation pour laquelle ils travaillent ou non, qui les signent. L'arrangement est alors synonyme d'orchestration mais il ne se limite pas à cette fonction ; l'écriture de l'arrangeur s'unit et parfois supplante celle du compositeur ; il est, par exemple, possible qu'elle présente les caractères propres à l'idiome jazzistique qui faisaient défaut à la partition originale. Parfois l'arrangement apparaît consubstantiel à la composition, comme avec Duke Ellington. Celui-ci (la critique l'a constamment souligné) écrivait spécifiquement pour les membres de son orchestre. Non pas une partie de trompette mais une partie pour Cootie Williams, pour Rex Stewart, pour Ray Nance... L'œuvre se modifie au gré des allées et venues dans le personnel de l'orchestre. Pour se persuader du caractère concerté de ces transformations, il n'est que de suivre celles d'une pièce comme *Black And Tan Fantasy* à travers le défilé des trompettistes solistes, de Bubber Miley en 1927 à Ray Nance en 1958. Il n'y a là plus lieu de parler d'arrangement, cette phase située entre la conception et l'exécution puisque celle-là n'apparaît qu'avec celle-ci – et l'on se demande si Duke Ellington entendait dans sa tête l'exécution au moment où il composait ou bien, hypothèse plus fascinante et qui expliquerait la fraîcheur permanente de sa musique (cinquante ans de création !), s'il lui fallait attendre l'exécution pour que se révélât, à lui comme à tout le monde, ce qu'il avait dans la tête.

Parfois l'arrangement ne constitue qu'un décor. On parle de « tapis de cuivres », « tapis de violons » qui se déroulent sous les notes du soliste, chanteur ou instrumentiste, qu'ils sont censés mettre en valeur. Si un tel arrangement-cadre s'exerce, comme c'est le cas le plus souvent, sur une chanson, la frontière n'est pas facile à établir entre jazz et variété. Certains interprètes, venus des deux côtés, ont excellé dans cette voie intermédiaire (Dinah Washington et Julie London, Nat King Cole et Tony Bennett...), et des jazzmen purs et durs se sont plu à l'illustrer (Ben Webster, Clifford Brown, Wes Montgomery...). Avec les

19. Daniel Huck, notes du livret du coffret CHARLIE PARKER RETROSPECTIVE 1940-1953, Saga 982-765-6 : 44 et 53-55.

20. De nombreuses histoires circulent sur la relation que les jazzmen entretiennent avec les partitions. On raconte par exemple que, pour les musiciens de l'orchestre de Duke Ellington, celles-ci servaient principalement à emballer les sandwiches. Mais la véritable étude sur l'usage des partitions dans le jazz reste à faire.

« stock-arrangments », orchestrations stéréotypées conçues pour les orchestres de danse et adaptables aux effectifs les plus variés, « généralement publiés par la maison d'édition du morceau arrangé » (Baudoin 1988 : 34), nous atteignons le pôle opposé à celui des arrangements spontanés. Ainsi la pratique de l'arrangement peut-elle nourrir l'invention comme servir la platitude et la convention. Pour faire comprendre à quel point le jazz s'oppose à la routine musicale du jeu *straight*, il vaut d'entendre le témoignage d'un musicien qui connut son heure de gloire à la fin des années 1930, après avoir longtemps navigué dans les eaux du succès commercial entre jazz et variétés, Artie Shaw :

« Ce qu'il y a avec le jazz, c'est que les musiciens blancs ont très vite appris que c'était un moyen de fuir l'ennui. Nous jouions les plus misérables chansons de Tin Pan Alley. Des trucs comme *Marie-Lou* – vous ne pouvez pas imaginer cette chanson, c'est un tel tissu d'âneries ! Des airs comme *Ain't She Sweet*, *There She Goes*, ou *Her Toes* – tous les foutus titres que vous voudrez – *Five Foot Two*, *Eyes Of Blue*. Ce genre de chansons : horrible ! *If You Know Suzie*, une musique atroce. Peu importait la qualité. Mais c'était ce que nous devions faire. Alors, pour survivre, quand personne ne regardait ou quand le leader allait aux toilettes, nous improvisions pour voir ce que nous pouvions tirer de cette saloperie. Ce fut le commencement de notre jazz » (cité in Palmer 1978 : 151-152).

Traitement n° I – Affirmer les caractères propres du jazz

Rappelons encore une fois ces caractères : un type particulier de syncope rythmique, une articulation spécifique de la phrase, un travail sur les sonorités. Leur seule affirmation suffit à l'appropriation ; c'est à travers eux qu'à toutes ses « périodes », à travers tous ses « styles », les musiciens ont décliné la spécificité du jazz. Les composantes du répertoire se trouvent ainsi, au-delà de l'appropriation individuelle que réalisent les interprètes de talent, en permanence reformulées. Ce sont ces reprises qui font les standards, ainsi que l'ont indiqué les définitions. Des titres suscitent l'engouement des musiciens, puis certains parmi eux sont délaissés, abandonnés, d'autres à l'inverse toujours choyés, répétés – de nouveaux apparaissent... Cela signifie-t-il que les standards appartiennent à une période et à un style ou bien faut-il réserver cette appellation aux pièces qui traversent styles et périodes ? On peut s'amuser à composer des constellations de titres qui pour l'amateur renverront inmanquablement à telle période et à tel style. *High Society*, *Tiger Rag*, *Mahogany Hall Stomp*, *St James Infirmary*, *Muskat Ramble* : c'est le new orleans des années 1920, et peut-être encore mieux le new orleans revival qui se développe dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale. *Oleo*, *On Green Dolphin Street*, *Softly As In A Morning Sunrise*, *Solar*, *Whisper Not*, *I Remember Clifford* : il y a de grandes chances que nous nous trouvions au tournant des années 1950-1960 en compagnie des figures de ce qui a été appelé le hard-bop. *52nd Street Theme*, *Lover Man*, *Ornithology*, *You Go To My Head*, *Night In Tunisia*, *Groovin'High* : voici, mêlant originaux, recompositions et une ballade de Tin Pan Alley, les purs boppers du milieu des années 1940. *Crazy Rhythm*, *Indiana*, *Sugar*, *Yesterdays*, *Stompin' At The Savoy*, *I Can't Get Started* : c'est l'âge classique de la fin des années 1930... Pour d'autres associations, l'exercice

sera beaucoup moins facile à réaliser : *Love For Sale*, *Summertime*, *All Or Nothing At All*, *'Round About Midnight*, *In A Sentimental Mood*, *All Of Me*, *The Man I Love* : ces titres n'appartiennent ni à une période ni à un style en exclusivité ; ils ont été constamment revisités depuis qu'ils sont apparus. Si maintenant nous prenons en considération des constellations « avérées », c'est-à-dire qui correspondent aux répertoires effectivement joués, sur un album, à l'occasion d'un concert ou durant une période déterminée par un musicien ou un orchestre, nous allons voir que la conception qui lie des titres, un style et une période, vacille. C'est que chaque style se prolonge bien au-delà de son apparition et de son épanouissement. C'est qu'il existe des précurseurs qui sur le répertoire qu'ils partagent avec leurs contemporains anticipent le futur. C'est surtout que la pratique jazzistique privilégie la reformulation. *Love For Sale*, *Johnny Come Lately*, *Bemsha Swing*, *Azure*, *You'd Be So Nice To Come Home To*, *Sweet And Lovely*, *I Love Paris*, *Things Ain't What They Use To Be* : il n'est pas facile de trouver quel musicien a suscité cette constellation, trois chansons de Cole Porter, trois compositions de Duke Ellington et Billy Strayhorn, un thème de Thelonious Monk et (*Sweet And Lovely*), une chanson d'Arnheim, Tobias & Lemare marquée par les interprétations que Monk en donna. C'est Cecil Taylor, figure de proue du free jazz, dans les enregistrements qu'il effectua en studio entre 1955 et 1960²¹. Et qui donc compose cette liste plutôt hétéroclite (mais qui s'incarne dans un parcours musical parfaitement cohérent) : *Chelsea Bridge*, *Angel*, *Body And Soul*, *Come On In My Kitchen*, *Hellhound In My Trail*, *You Don't Know What Love Is*, c'est-à-dire des classiques du jazz, originaux et chansons, des années 1930 et 1950, un des fleurons de l'ellingtonisme (signé Billy Strayhorn) et deux blues « primitifs » dus à une figure légendaire, Robert Johnson, qui les enregistra respectivement en 1936 et 1937 ? C'est la chanteuse Cassandra Wilson, dans deux albums des années 1990²². Ainsi les standards, si on les suit au fil de leur carrière, montrent-ils une capacité à illustrer, non pas une mais plusieurs fois, la coïncidence heureuse et qu'on aurait tendance à croire unique, d'un titre, d'un style et d'une période.

Ce traitement n° 1 semble n'intéresser que le passage de la variété (et anecdotiquement, du classique, des folklores...²³) au jazz, le blues et les originaux des jazzmen n'ayant pas besoin d'être ainsi métamorphosés puisqu'ils sont censés présenter les caractères spécifiques du jazz dès leur apparition – posséder ces caractères ne

21. Durant ces années, le répertoire enregistré par Cecil Taylor peut être divisé en deux groupes : les originaux, les standards – ce sont ces derniers qui constituent la constellation ici présentée.

22. Cassandra Wilson, *SHE WHO WEEPS*, 1991 ; *BLUE WIGHT TIL DAWN*, s. d.

23. Il existe de nombreux exemples où des jazzmen semblent se plaisir à démontrer qu'il est possible de « jazzifier » toutes les musiques. Ces œuvres présentent souvent un caractère pédagogique en même temps qu'amusant, le début du morceau étant interprété selon les normes du genre ou de la tradition à laquelle il appartient puis vient le moment où s'introduisent les caractères qui définissent le jazz et la pièce se trouve alors métamorphosée. Citons les deux variations sur le *Concerto en ré mineur* de Bach du quintette du Hot Club de France, le *Bud On Bach* de Bud Powell, le *Humoresque* d'Art Tatum, etc., pour le classique ; le *Dark Eyes* de Dizzie Gillespie, Sonny Stitt et Stan Getz pour le folklore...

les met cependant pas à l'abri des reformulations successives. Mais de l'examiner peut apporter des enseignements sur le processus de constitution des standards qui concerneront tous les éléments du répertoire. Nous avons signalé que lorsque les jazzmen s'emparent d'une chanson de variété, ils abandonnent l'alternance cyclique couplet/refrain pour la remplacer par une structure thème/ variations/thème. La transformation de *Les Feuilles mortes* en *Autumn Leaves* est une bonne illustration de cela. Dans cette opération, les paroles de la chanson sont souvent abandonnées. Il ne s'agit pas d'une étape anodine : débarrassés des paroles, les musiciens se trouvent libres de modifier profondément le *mood* d'une pièce ; comparons par exemple la version de *Just A Gigolo* que donne, avec paroles, Louis Prima et celle, sans paroles, de Thelonious Monk – deux réussites²⁴. Les thèmes originaux composés par les jazzmen sont, dans un premier temps au moins, sans paroles. Mais, pour un grand nombre d'entre eux, cela ne dure pas. Pourquoi ? Parce qu'il existe des chanteurs et des chanteuses de jazz et que le public aime les entendre. Parfois les compositeurs trouvent eux-mêmes ces paroles (Duke Ellington n'a pas dédaigné cette tâche ; Horace Silver s'y est plié volontiers²⁵), parfois c'est l'affaire d'un auteur spécialisé, en collaboration ou non avec le compositeur. Ainsi, tout comme les chansons deviennent des thèmes sans paroles, il arrive que les thèmes et les compositions originales deviennent des chansons, sans changer de titre (nous le verrons en suivant la carrière de '*Round About Midnight*') ou en changeant de titre (*Concerto For Cootie* devient *Do Nothing Till You Hear From Me*, *I Mean You* devient *You Know Who*, *Pannonica* devient *Little Butterfly*...), et en acceptant la simplification qui permet d'être chantés. Désormais, le thème devenu chanson, la chanson devenue thème peuvent vivre leur vie de standard de jazz avec ou sans paroles. Ce qui fait le standard dans le jazz n'est pas de posséder ou de ne pas posséder de paroles mais de pouvoir exister indifféremment sous l'une et l'autre apparence. Voilà précisée, de manière non triviale, semble-t-il, notre définition du standard de jazz.

Traitement n°2 – Imposer sa personnalité

Quand elle est parfaitement réussie, l'appropriation d'un thème par un interprète peut n'apparaître pas concertée. Louis Armstrong, Billie Holiday sont simplement eux-mêmes, leur interprétation transfigure l'œuvre qu'ils ont choisie. Une telle impression de naturel recouvre un gros travail, notamment sur les intonations, que l'analyse musicale peut en partie faire apparaître. Billie Holiday chante : « *Is it A Sin ? / Is it a crime ? / Loving you dear like I do ? / If it's a crime / Then I'm guilty / Guilty of loving you* »²⁶, et l'on est ébranlé par l'accent de vérité. Le pathos devient émotion. Un tel pouvoir de transfiguration ne s'exerce pas que sur les rengaines de Tin Pan Alley. « *I hate to see de ev'nin' sun go down* », quand Bessie Smith reprend le *St Louis Blues* galvaudé de W. C. Handy (Diantell 2004),

24. L'un et l'autre interprètes semblent pareillement attachés à ce thème puisqu'ils en ont donné tous les deux plusieurs versions enregistrées.

25. Pour l'album de Dee Dee Bridgewater, *LOVER AND PEACE. A TRIBUTE TO HORACE SILVER*.

26. *Guilty* (Kahn, Akst & Whiting), New York, 27 décembre 1946.

les mots soudain retrouvent tout leur poids. Et il n'est pas réservé aux musiciens de jazz qui le partagent avec certaines grandes figures de la chanson populaire, Édith Piaf, Damia... Cette appropriation apparaît d'autant plus spectaculaire lorsqu'elle s'exerce sur une scie, un air déjà tellement entendu qu'on ne le pensait plus capable de véhiculer aucune émotion – mais c'est précisément ce ressort qui distingue un standard dans le répertoire. Une interprétation marquante peut aussi mettre fin à la carrière de standard d'un thème. *Georgia On My Mind* a connu des fortunes diverses avec Hoagy Carmichael, son auteur-compositeur, avec Mildred Bailey, Louis Armstrong, Django Reinhardt et Stéphane Grappelly, Anita O'Day, Art Tatum..., jusqu'à ce que Ray Charles lui imprime sa marque et en fasse un « hit international », enlevant *Georgia* à tous ses autres interprètes, ceux qui l'avaient précédé tout comme ceux qui vont le suivre²⁷ ; désormais cette chanson appartient à cet artiste²⁸. Aucun pianiste ne peut jouer *Poinciana* sans évoquer le trio d'Ahmad Jamal au Pershing de Chicago en 1958. Il arrive que dès l'abord, la première fois, l'adéquation entre l'œuvre et le créateur (qui en est ou pas le compositeur) soit si forte que les reprises faites ensuite par d'autres ne peuvent apparaître que comme des hommages : toutes les versions de *God Bless The Child* qui existent célèbrent d'abord Billie Holiday²⁹. Nous nous demandons ce qui fait un standard et voilà que nous avons trouvé ce qui empêche le déclenchement du processus de standardisation. Mais cet élément nouveau enrichit notre définition : la « personnalisation » trop forte d'un titre peut mettre fin ou empêcher d'emblée une carrière de standard.

Ce traitement n°2 n'est pas différent de celui que nous avons examiné précédemment. Quand, en écoutant telle version de *When Lights Are Low*, nous disons « c'est le jazz de Miles Davis », par contraste avec « le jazz de Lionel Hampton », il s'agit tout en même temps d'imposer à cette pièce signée Benny Carter la marque d'une personnalité unique, celle du jazz d'une époque, celle du jazz tout court. Une telle appropriation peut s'accompagner de modifications musicales ; comparons par exemple le jeu de la section rythmique dans la version d'Hampton en 1939 et dans celle de Miles Davis en 1956. André Hodeir signale qu'après la fameuse interprétation de *Body And Soul* par Coleman Hawkins, celle du 11 octobre 1939, ce thème ne sera plus joué que dans le « chiffrage harmonique enrichi » que le saxophoniste a introduit ce jour-là (Hodeir 1954 : 184). L'appropriation tient parfois à peu de choses : une introduction (celle de Dizzy Gillespie pour *All The Things You Are*),

27. Il semble que les versions postérieures de *Georgia On My Mind* (Oscar Peterson, Mal Waldron, Keith Jarrett...) se positionnent plus ou moins explicitement, à travers le choix du tempo par exemple, par rapport à Ray Charles ; cela est caractéristique avec Keith Jarrett qui accentue le côté *gospel* introduit par le Genius.

28. Ce fut l'un des objets de la démonstration de Bernard Lortat-Jacob lors de son exposé « À propos de *Georgia On My Mind* » au séminaire « Jazz et Anthropologie », séance du 9 juin 2005 ; voir également son article dans ce numéro de *L'Homme*, pp. 49-72.

29. Il n'empêche ! Gene Ammons, Sonny Rollins, Keith Jarrett, et tous ceux qui ont donné des versions purement instrumentales de cette chanson dont elle avait elle-même écrit les paroles, contribuent à éloigner, « détacher », *God Bless The Child* de Billie Holiday – peut-être l'amorce d'un parcours de standard. Nous reviendrons plus loin sur ce cas de figure.

une coda (celle de l'orchestre de Count Basie pour *April In Paris*)..., mais cela suffit. Django Reinhardt interprète *When Day Is Done*, que d'autres musiciens de jazz avaient choisi avant lui et qui continuera à faire carrière après cette interprétation du quintette du Hot Club de France ; il rompt avec le schéma thème/ variations/thème pour présenter une œuvre en trois parties : guitare seule, guitare soliste soutenue par les rythmes, quintette au complet avec l'entrée du violon de Stéphane Grappelly, que l'on peut considérer comme un autoportrait de l'artiste (Williams 1998 : 45-46) ; l'arrangement, qui vraisemblablement n'a pas fait l'objet d'une partition, avec bien sûr la voix singulière des solistes, Django en premier, a été l'instrument de la métamorphose de *When Day Is Done*. Voilà qui vérifie que le jazz permet à chacun de chercher puis d'inscrire en son sein une identité singulière. Les standards se présentent à la fois comme le terrain où cette inscription s'effectue, le moyen à travers lequel cette découverte se réalise, et la proclamation de cette conquête réussie.

Traitement n°3 – Critiquer ou faire la satire

Pas d'innovation musicale avec ce degré qui participe de la même démarche que les deux précédents ; la différence est que là, la volonté de transformer le matériau est délibérée et qu'elle s'affiche, le plus souvent en prenant la forme d'une satire. Le répertoire de Tin Pan Alley constitue la cible favorite de cette moquerie. Fats Waller, qui est évidemment le premier exemple qui vient à l'esprit, a excellé dans la parodie et la caricature des romances. Ses interventions vocales, qui respectent les paroles originales mais en multipliant apartés et commentaires saugrenus, ridiculisent les textes des chansons tandis que son piano et son petit orchestre, ses « Rhythm », proposent une interprétation de la musique des plus vives et rafraîchissantes, « déniaisant » les mélodies les plus insipides, se plaît à souligner la critique. Autrement dit : le décapage s'exerce autant pour la musique que pour les textes mais en empruntant des voies dissemblables (la transfiguration subtile pour l'une, la charge pour les autres) et en jouant sur ce contraste. Même attitude critique mais autre registre chez Sonny Rollins (le Rollins des années 1960-1970) qui se plaît à cueillir les succès les plus mièvres ou les plus « guimauve » de la variété (*Toot, Toot, Tootsie* ; *Wonderful! Wonderful!* ; *Mangoes* ; *In The Chapel In The Moonlight* ; *Mademoiselle de Paris*...) pour les concasser dans ses improvisations.

Il est tentant de voir dans ces attitudes une illustration du jazz comme critique sociale, les vocaux enjoués de Fats Waller et le saxophone tourmenté de Sonny Rollins incarnant le regard critique tandis que les mélodies et textes de Broadway figureraient l'assurance satisfaite et plutôt niaise de la société installée. Certaines pièces mettent d'ailleurs en scène de manière théâtrale cette situation comme lorsque Fats Waller invite Una Mae Carlisle à chanter avec lui *I Can't Give You Anything But Love*. Mais la verve satirique des jazzmen ne s'exerce pas qu'à l'égard de Tin Pan Alley. Au tournant des années 1930-1940, des grandes formations comme celle de Jimmy Lunceford témoignent d'une adhésion presque parodique à l'égard du blues. Clark Terry, avec son *Incoherent Blues* en compagnie du trio

d'Oscar Peterson, creuse cette veine. *Devil Woman*, spectaculaire formulation moderne de la plainte bluesy, de Charles Mingus, balance entre célébration et dérision. De même n'est-il pas facile de faire le partage entre l'admiration et l'ironie dans les hommages, qu'à travers *Stormy Weather* et *Tenderly* Eric Dolphy a rendu à Johnny Hodges. Yanick Seïté entend dans certain *Stardust* de Lionel Hampton du 4 août 1947, donné au Civic Auditorium de Pasadena (avec Charlie Shavers et Willie Smith)³⁰, une charge franche contre l'orchestre de Duke Ellington et deux de ses principaux solistes, Cootie Williams et Johnny Hodges. Avec *Swing Low, Sweet Cadillac*, Dizzy Gillespie brocarde à la fois l'idéal bourgeois américain et le célèbre gospel *Swing Low, Sweet Chariot*. Le free jazz a parfois déployé autant de tendresse que de hargne en maltraitant quelques thèmes du jazz qui l'avaient précédé. Que ce soit au sein de l'Art Ensemble of Chicago ou de son Brass Band Fantasy, Lester Bowie s'est beaucoup amusé en pratiquant cet exercice. On n'est pas si loin de la prise de distance ludique qui caractérise les différentes versions que le Duke Ellington Orchestra donna de vieux chevaux de bataille comme *Tiger Rag*, *St Louis Blues* ou *Royal Garden Blues*.

Traitement n°4 – Négliger le thème pour se concentrer sur les variations

Dans ce cas de figure, l'exposé du thème devient secondaire, l'important étant les variations improvisées que vont proposer le ou les solistes – ce qu'improprement on appelle les chorus³¹. Les espaces du chorus, espaces libres mais balisés puisque leur cheminement se règle selon la grille d'accords qui gouverne le thème, sont-ils le territoire propre du jazz ? Ils constituent effectivement le lieu où l'invention du soliste se déploie, le lieu où un musicien édifie ses propres architectures, où il épanche ses sentiments jusqu'au plus profond, dans tous les registres, où il joue tant qu'il le veut de sa virtuosité, où il poursuit ses questionnements sur la musique, sur le monde, jusqu'au vertige... La suprématie du moi du soliste s'impose. Option narcissique ou obsessionnelle que celle-là ? Les jazzmen n'évitent pas toujours ce piège.

Si le thème ainsi « négligé » est une chanson de variétés, il est tentant de considérer que c'est l'élément étranger qui est mis à l'écart. Mais, blues ou chanson, le matériau à partir duquel se déclenche l'improvisation n'est pas sans influencer sur elle (nous verrons que l'inverse est vrai aussi). Le blues, qui offre un schéma rigoureux et bien connu, apparaît comme un support idéal pour développer cette attitude : une simple grille suffit pour lancer les solistes, ils peuvent se passer de tout thème. Les musiciens font souvent ce choix pour palier un imprévu ; en témoigne *Blues For To Morow* gravé par les « pointures » que sont John Coltrane, Coleman

30. Intervention lors de l'exposé de Bernard Lortat-Jacob sur « Le son de jazz » au séminaire « Jazz et anthropologie », séance du 22 mai 2003.

31. Au sens propre, le « chorus » est le refrain d'une chanson. Mais, dans le jazz, le mot en est venu à désigner la variation improvisée qui se fonde sur ce refrain. Comme l'écrit Philippe Baudoin (1988 : 195), « prendre un chorus signifie improviser sur la structure métrique et harmonique du refrain ». Le mot étant largement usité en français, nous choisissons le pluriel chorus plutôt que *choruses* (cf. également Jamin & Williams 2001 : 310).

Hawkins, Gigi Gryce, Wilbur Ware, Art Blackey, convoquées pour participer à une séance d'enregistrement de Thelonious Monk, un jour que celui-ci oublia de venir. Mais les « thèmes rabâchés » que sont les standards se prêtent tout aussi bien à ce jeu. Les compositions originales font figure d'exception (celles, évidemment, qui ne sont pas devenues des standards) : il serait absurde de choisir une œuvre d'une certaine complexité pour immédiatement la négliger. Notre attention se déplace ; c'est maintenant la relation entre le thème et les chorus dans une même interprétation qui sollicite l'intérêt – et c'est une des questions les plus fascinantes qui se posent à propos du jazz. Alors que du degré n° 1 au degré n° 3, l'affirmation du caractère jazzistique d'une interprétation se manifestait dans le traitement du thème, à partir de ce niveau n° 4 et jusqu'au n° 7, c'est principalement dans cette relation entre le thème et les variations qu'il va se marquer. Dans les œuvres qui privilégient les variations, souvent l'exposé du thème est bref et le contraste entre thème et variations fortement marqué, par exemple par un changement de tempo. L'enregistrement des sept *sets* correspondant aux matinées et soirées des 22 et 23 décembre 1965 du quintette de Miles Davis au *Plugged Nickel*³², un club de Chicago, montre Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter et Tony Williams expédiant littéralement les exposés de thème (au point que Frank Ténor a parlé à propos de ces enregistrements d'un « coup de pied au derrière de Broadway »³³) pour concentrer leur effort sur les interactions qu'ils s'appliquent à créer dans l'espace des chorus. Mais l'inverse arrive tout aussi bien : la distinction thème/variations s'estompe. Les différentes versions d'une même chanson (*I Remember You*, *Foolin' Myself*, *It's Your Or No One*, *Out Of Nowhere*, *I Remember April*, *You'd Be So Nice To Come To Home To*), que présente le coffret MOTION de Lee Konitz (Verve 314-55 7 : 107 : 2), montrent comment le saxophoniste enveloppe et en quelque sorte « aspire » le thème dans les variations qu'il en tire. Lee Konitz se place là dans le sillage ouvert par Lester Young avec sa justement célèbre paraphrase de *These Foolish Things*, en octobre 1945³⁴ : la distinction n'est plus possible, thème et variations coulent dans un même flux, indissociables. Peut-on dire alors que le thème est « négligé » ? Il disparaît certes – ou plutôt : il n'apparaît pas – mais il irradie toute l'interprétation.

Existe-t-il un rapport obligé entre la qualité d'un thème et celle des variations auxquelles il peut donner lieu ? Une composition riche et complexe briderait-elle les improvisateurs alors qu'à l'inverse un *riff* des plus sommaires ouvrirait des espaces inépuisables à leur imagination ? Sans doute serait-il possible de trouver des exemples pour illustrer chacune de ces propositions. Mais de le présenter de manière sommaire ne grève pas les pouvoirs d'un standard : se faire reconnaître, installer un paysage familier, introduire à la comparaison avec d'autres interprétations, d'autres musiciens..., et donc rendre manifeste l'originalité. Quand Albert Ayler s'empare de *Summertime*, on admire Albert Ayler ;

32. Miles Davis, *THE COMPLETE LIVE AT THE PLUGGED NICKEL 1965*, Columbia CXK 66 955.

33. Frank Ténor, « Frankly Speaking », *Jazz Magazine*, 1995, 452 : 20.

34. Certaines discographies indiquent « décembre 1945 » sans plus de précision sur le jour exact, qu'il s'agisse d'octobre ou décembre.

on devrait admirer aussi bien la composition des frères Gershwin. Ni la répétition ni la diversité des traitements auxquels ils sont livrés n'épuisent la substance dont sont porteurs les standards. Il est intéressant alors de voir qu'un thème que certains détaillent avec amour, d'autres l'expédient. Ce sont là les heurts et malheurs de la vie de standard.

Traitement n° 5 – Recomposer, après l'avoir analysée, la mélodie d'un standard

Voici la métamorphose be-bop. Sans doute la manière la plus radicale et la plus cohérente qu'ont jamais eue les musiciens de jazz de transformer les chansons. Alors que dans tous les « degrés » que nous venons d'examiner, la démarche des musiciens de jazz consiste 1) à s'approprier le thème en y apposant leur marque et 2) à le prendre comme prétexte à des variations, les musiciens du be-bop s'appliquent à transfigurer le matériau même du thème non pas en ajoutant, prélevant ou infléchissant mais en combinant différemment les éléments de sa structure ; c'est ensuite sur cette nouvelle combinaison que s'exerce la variation. Le lien entre le thème et les improvisations se trouve ainsi renforcé, devenu proprement organique. Une déclaration de Charlie Parker est citée dans toutes les histoires du jazz qui à la fois explicite cette innovation et en donne le récit fondateur :

« Je commençais à en avoir assez des harmonies stéréotypées qu'on utilisait tout le temps à cette époque et je pensais qu'il devait y avoir autre chose. Il me semblait l'entendre mais je n'étais pas capable de le jouer. Cette nuit-là, je travaillais sur *Cherokee*, et je découvris qu'en me servant des intervalles supérieurs de l'accord comme ligne de mélodie et en les soutenant par des harmonies appropriées, je pouvais jouer les choses que j'entendais. »³⁵

C'est une recombinaison et c'est une métamorphose : à partir de lui-même le thème devient un autre. La transformation est harmonique, mélodique, et rythmique. La mélodie est méconnaissable – d'autant que les boppers ont l'habitude de donner de nouveaux titres à leurs recombinaisons et de les signer. Et il est rare qu'ils fournissent une notice en présentant le schéma original à côté de leur schéma nouveau³⁶. À l'apparition des premières œuvres de Parker, Gillespie et consorts, bien des amateurs de jazz furent déroutés. Il faut souligner l'importance du moment analytique – que l'on n'entend pas, bien sûr. Les boppers font véritablement œuvre de compositeurs mais pour autant le be-bop n'est pas une musique qui ressortit à la tradition de la musique écrite ; l'exécution reste prépondérante, le jeu. Ils ne se contentent pas de « recomposer » les thèmes venus de *Tin Pan Alley*, ils sont friands

35. Citation extraite du livre de Leonard Feather, *Inside Jazz*, New York, Da Capo Press, 1977 (première édition, sous le titre *Inside be-bop*, New York, 1949). Nat Hentoff & Nat Shapiro (1956) proposent, dans la version française de leur livre, une traduction un peu différente : « Je m'aperçus qu'en me servant des superstructures des accords comme d'une ligne mélodique... » Aucun de ces auteurs, et aucun de ceux, très nombreux, qui, en faisant ou pas référence à leurs ouvrages, reprennent cette déclaration de Parker, ne précisent à quelle occasion il l'a faite.

36. En publiant, à côté de la version définitive de *Koko*, celle que Parker enregistre le 26 novembre 1945, une prise inédite qui fait entendre *Cherokee* (*Koko* est une improvisation sur les accords de ce thème), la firme Savoy a créé une célèbre exception.

de blues et en ont composé de remarquables, Parker notamment (*Billie's Bounce*, *Now's The Time*, *Cool Blues*, *Parker's Mood*, *Mohawk*... – les deux premiers deviendront des standards), où ils déploient leurs conceptions, enrichissant de leurs innovations l'antique canevas ; de telles pièces sont à la fois incontestablement des blues et des illustrations du be-bop. Et ils donnent des originaux qui, d'une certaine manière, brouillent les catégories du répertoire : les ombres du blues s'y mêlent parfois à des échos « recomposés » de mélodies de Broadway. Le travail des boppers rend la variété méconnaissable mais pas le blues. L'apport de ces créateurs consiste aussi, mais ce n'est qu'un aspect de la révolution qu'ils ont apporté au sein du jazz, en un renouvellement du répertoire. Outre ceux de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie, les thèmes originaux de Bud Powell, de Tadd Dameron, de Benny Harris, de Fats Navarro, de Leo Parker, de Duke Jordan... illustrent cette veine be-bop³⁷. Les générations suivantes sauront en tirer les fruits.

L'attitude des musiciens du be-bop à l'égard du répertoire nous renvoie à la question du jazz comme critique d'une norme. Charlie Parker l'affirme avec netteté : sa démarche procède d'une volonté de s'émanciper des conventions héritées des années 1930. La métamorphose qu'ils réalisent apparaît en même temps comme une rupture et une adhésion – voilà une configuration qui mérite qu'on s'y arrête. Le be-bop concilie des options qui semblent contradictoires : la prise de distance (rien ne subsiste de la sentimentalité ou plus largement de l'atmosphère originale), voire le détachement (le thème devient méconnaissable) et l'appartenance (la transfiguration s'opère à partir du matériau existant sans rien ajouter d'extérieur – s'il est un jazz qui fait fi de l'ornement, c'est bien le be-bop), si ce n'est la conformité (non seulement le matériau est préservé mais la forme thème/variations/thème est respectée – la comparaison avec des interprétations d'autres périodes et d'autres « styles » de jazz reste possible). Il est fascinant de voir que c'est la démarche qui, n'appuyant la transformation sur aucun élément extérieur, parvient au résultat le plus radical. L'opération des boppers sur le répertoire du jazz semblait devoir faire voler en éclats la notion de standard – rappelons que la condition première pour qu'un morceau devienne un standard est qu'il soit reconnu. Or, il n'en est rien. La métamorphose d'un standard en équation be-bop ne met pas fin à sa vie de standard. *How High The Moon* continue après *Ornithology*, *What Is This Thing Called Love* après *Hot House*, *Indiana* après *Donna Lee*, etc. Parker lui-même se montre tout aussi créatif sur *Embraceable You* que sur *Meandering* et *Quasimodo* qu'il a tirés de cette ballade signée par les frères Gershwin. Alors que certains thèmes semblent pouvoir donner naissance de manière quasi inépuisable à de nouvelles combinaisons (pour *I Got Rhythm*, archétype de l'anatole, Philippe Baudoin [1998] parlait d'un « nombre incalculable »³⁸),

37. On hésite à compter les compositions de Thelonious Monk parmi les « thèmes be-bop » tellement elles sont personnelles et singulières – à l'exception de *52nd Street Theme* que de nombreux musiciens mirent à leur répertoire et dont certains firent même un indicatif. Mais il est caractéristique que le compositeur lui-même n'enregistra jamais ce thème ; on ne connaît pas en effet d'enregistrement de *52nd Street Theme* par Monk.

38. Parmi celles-ci, seize sont dues à Charlie Parker, que Baudoin (1998) identifie dans sa contribution au livre d'Alain Tercinet, *Parker's Mood*. En voici la liste, où l'on verra que, .../...

d'autres semblent résister et apparaissent non « bopisables » – et pourtant, les boppers aiment les jouer : *Lover Man*, *My Old Flame*... Ce sont souvent des ballades³⁹. Dans la paraphrase de *All The Things You Are* qu'il enregistre sous le titre *Bird Of Paradise*, Charlie Parker prend l'introduction ajoutée par Dizzy Gillespie à cette chanson de Kern & Hammerstein (introduction que nous avons déjà évoquée) comme thème qu'il expose et réexpose pour ouvrir et clore la pièce sans jamais énoncer la mélodie originale – qui cependant se laisse reconnaître en filigrane dans ses variations. L'équation bop elle-même, reprise et recombinée, peut devenir standard. Elle joue alors, du point de vue de l'affiliation et de l'individualisation, le rôle que joue tout standard. Elle connaît les traitements décrits dans nos degrés n° 1 à n° 4, et peut même se voir transformer en une autre équation be-bop : il semble que pour son *Fats Flat*, du 8 novembre 1947, Fats Navarro n'ait pas travaillé à partir de *What Is This Thing Called Love ?* mais de *Hot House*. Et, manière de boucler la boucle, il arrive que des paroles lui soient adjointes⁴⁰.

Traitement n° 6 – Placer l'horizon de l'exploration au-delà du thème

Le thème n'est plus l'objet de l'exploration ; il ne devient pas pour autant un prétexte, comme dans le degré n° 4, il est travaillé, transformé, mais ce traitement participe d'une exploration dont l'horizon se trouve au-delà – ou en deçà –, les variations à venir en colorent déjà l'exposé. Cependant, si l'on compare cette démarche à celle des créateurs du be-bop, il apparaît que le lien entre le thème référence et le thème métamorphosé d'une part, entre ce dernier et les improvisations d'autre part, lien que nous avons qualifié d'organique, ici se relâche. De *These Foolish Things*, Lennie Tristano tire quatre titres différents (*Celestia*, *Speculation*, *Retrospection*, *Foolish Things* [Billard 1988]), quatre également, en comptant le *Subconscious Lee* de son élève et partenaire Lee Konitz⁴¹, de *What Is This Thing Called Love ?* (*This Is Called Love*, *Supersonic*, *Becoming*), trois de *Back Home To Indiana* (*Ju-Ju*, *Back Home*, *Deliberation*), trois de *I Remember April* (*Remember*, *April*, *Continuity*), etc. La métamorphose s'apparente à un engendrement

[Suite de la note 38] comme déjà signalé, une même pièce peut être présentée sous des titres différents : *Ah-Leu-Cha* ; *Anthropology/Thriving From A Riff* ; *Bird's Nest* ; *Celerity/Celebrity* ; *Chasin' The Bird* ; *Constellation* ; *Dexterity* ; *Cookin' III* ; *Kim* ; *Moose The Mooche/Bird O'Mania* ; *An Oscar For Treadwell* ; *Passport n° 2* ; *Redcross/The Devil In 305* ; *Show Nuff* ; *Steeple Chase/Easy Swing* ; *Swedish Schnapps*.

39. Avec *You Go To My Head*, Dizzy Gillespie enrichit d'ailleurs fort classiquement ce répertoire des ballades de jazz.

40. Des paroles comme celles de n'importe quelle chanson : classiquement, Sarah Vaughan, que l'on peut considérer comme la représentante la plus illustre et la plus brillante du be-bop vocal, fait alterner dans ses interprétations paroles et *scat*. Mais aussi des *vocalese* à la Eddie Jefferson-John Hendricks, c'est-à-dire des paroles qui s'appliquent à coller au phrasé des instrumentistes dont le chanteur reproduit à la note le phrasé, aussi bien pour l'exposé d'un thème que pour les chœurs. Ce procédé semble convenir particulièrement bien à la volonté des boppers de lier thème et variations. Il n'y a pas alors « retour » de l'équation bop à la forme chanson mais « reproduction » de cette équation – exactement : « translittération ».

41. On a l'impression qu'il arrive à Lennie Tristano, lors de séances d'enregistrement qu'il dirige, de déléguer à ses disciples le travail de transposition ; ainsi, à partir du même *Fine and Dandy*, Billy Bauer signe *Blue Boy*, John La Porta *Through These Portals*, Wayne Marsh et Lee Konitz *Sax Of A Kind*.

perpétuel ; et c'est bien cette ligne de fuite – ou mieux : la combinaison de toutes ces lignes issues d'une même première mélodie – qui semble requérir l'attention du pianiste-compositeur⁴². Lorsque Charles Mingus reprend, sous leur forme première ou recomposés par lui (nous le verrons aussi à propos de *What Is This Thing Called Love* ?), des standards, il semble toujours vouloir à la fois magnifier le jazz en sa totalité et mettre à jour la part libertaire que celui-ci recèle en chacune de ses expressions historiques. En interprétant *My Foolish Heart*, *Solar*, *All of You*, *My Man's Gone Now*..., Bill Evans, Scott La Faro et Paul Motian, au Village Vanguard de New York en juin 1961, s'intéressent moins à ces mélodies (qu'à l'inverse du quintette de Miles Davis enregistré au Plugged Nickel [cf. *supra*], ils ne négligent pourtant aucunement) qu'aux échanges qui se tissent entre eux. Il y a là un renversement des priorités : ce qui ne jouait qu'un rôle fonctionnel dans la construction d'une pièce de jazz passe au premier plan – c'est à cette attitude que nous pensions en évoquant une exploration « en deçà » du thème. Après ces musiciens, des dizaines de trios piano-contrebasse-batterie adopteront cette même attitude. Poussée à son extrémité, une telle option semble devoir se passer de toute référence thématique : du standard, il peut ne rester que le titre. Seule l'annonce faite à la fin, au milieu des applaudissements du public, permet d'identifier *Stompin' At The Savoy* dans l'interprétation qu'en donnent, au Festival du Mans, le 2 mai 1987, le trio formé par André Jaume, Joe Mc Phee et Raymond Boni. Nous atteignons les terres de l'« improvisation libre » où les séquences enregistrées et découpées ne reçoivent un nom que pour répondre aux exigences juridiques liées à la publication⁴³. On peut s'étonner que des standards, même sous formes d'échos ou de trame difficilement identifiable, trouvent leur place dans de telles entreprises : preuves de l'inépuisable capacité de ces pièces à se métamorphoser ? Preuve de la fécondité des schémas mis en œuvre par les jazzmen au fil des ans ? Preuve de la volonté des improvisateurs radicaux de prendre place quand même dans une lignée, une histoire ? C'est peut-être pour affirmer l'absence de solution de continuité entre l'improvisation sans aucun support thématique et la célébration des standards que le trio de Keith Jarrett, d'un concert à un autre et parfois lors d'un même concert, comme en témoigne l'album *INSIDE OUT*, se plaît à illustrer ces deux extrémités.

John Coltrane a joué et rejoué pendant des années (le premier enregistrement date du 21 octobre 1960, le dernier du 23 avril 1967 – trois mois avant sa mort) *My Favorite Things*, petite valse tirée de l'opérette *The Song Of World* (en français, *La Mélodie du Bonheur*), due à Richard Rogers & Oscar Hammerstein⁴⁴. Certaines versions détaillent la mélodie avec soin ; certaines y reviennent plusieurs fois dans

42. Lennie Tristano (1919-1978) appartient à la même génération que les boppers (qu'il a admirés, notamment Parker, et avec qui il a joué) mais il apparaît décalé, porteur d'un projet musical qui lui est propre. Aux recombinaisons harmoniques, il ajoute des procédés qui sont restés étrangers aux créateurs du bop (par exemple des manipulations effectuées sur les enregistrements : re-recording, introduction d'un décalage de vitesse entre les deux mains du pianiste...). Sa démarche peut être regardée comme une transition entre nos traitements n°5 et n°6.

43. L'imputation de droits d'auteur n'est possible que pour des séquences musicales dotées d'un titre et d'un ou plusieurs signataires.

44. Le « parcours discographique » du livre de Xavier Daverat (1995) répertorie dix-huit *My Favorite Things* ; la *Discographie de John William Coltrane*, par Mathias Rissi (1977), .../...

le cours de l'interprétation ; certaines à l'inverse bâclent l'exposition ou en font carrément l'impasse pour plonger au plus vite dans l'improvisation (plusieurs versions dépassent les trente minutes). Dans le premier *My Favorite Things* de Coltrane, enregistré dans les studios de la firme Atlantic, la mélodie ne se fait jamais oublier malgré une construction d'ensemble qui fait éclater le schéma thème/variations/thème. Dans le dernier, enregistré *live* au Olatunji Center Of African Culture de New York, des bribes, des éclats de la mélodie émergent ici et là dans les improvisations (que Coltrane partage avec Pharoah Sanders) d'une intensité par moments effrayante, et elle ne se profile de façon plus nette que dans les toutes dernières mesures. À ce point, il semble que le lien entre le thème et les variations soit rompu. Quel auditeur songe encore au sourire de Julie Christie sautillant dans des paysages alpins de carte postale ? Pourtant, si Coltrane avait jugé sans intérêt *My Favorite Things* ou si en choisissant ce titre il n'avait fait que répondre au vœu d'un producteur, aurait-il, pendant les sept années les plus intenses de sa création, pareillement fouillé au cœur des trois temps de la petite valse ? Dans aucune interprétation, on ne trouve sarcasmes ou ironie, *My Favorite Things* n'est jamais devenu un indicatif ou un *hit* pour John Coltrane mais est resté une terre d'exploration⁴⁵. Que cherche Coltrane à triturer ainsi, de reprise en reprise, la « mélodie du bonheur » ? À épuiser la gamme tempérée ? À atteindre les limites de l'expressionnisme musical ? Peut-être a-t-il pris au pied de la lettre le titre de l'opérette : *The Song of World* ?... Évidemment, une emprise aussi absolue exercée sur un titre par un interprète interdit d'emblée toute carrière de standard.

Traitement n° 7 – Mettre le standard en perspective dans l'histoire du jazz

Il existe aujourd'hui plus de quatre-vingt ans de jazz enregistré. Chaque génération de créateurs s'est nourrie de la musique qu'avait jouée les aînés⁴⁶. Une telle attitude se rencontre dans tous les arts ; peut-être est-elle plus accentuée dans le jazz : même ceux dont le travail se présente comme une rupture cultivent le lien avec le passé. Roy Eldridge, en 1950, reproduit le *Wild Man Blues* que Louis Armstrong avait enregistré en 1927 ; Charlie Parker à plusieurs reprises se plaît à citer ou à paraphraser l'introduction du même Armstrong à *West End Blues* ; Thelonious Monk ne se reconnaît qu'une seule influence, celle de James

---

[Suite de la note 44] qui prend en compte les prises enregistrées et non publiées, en répertoire vingt-cinq. Aucun de ces deux travaux ne compte la version dite « Olatunji », encore inconnue lors de leur publication, à laquelle nous faisons référence plus loin.

45. Le *My Favorite Things* enregistré en 1955 par le tromboniste Jay Jay Johnson apparaît anecdotique. Quelques versions postérieures à la mort de Coltrane se présentent comme des hommages ; elles souffrent de la comparaison avec le(s) modèle(s). Signalons tout de même l'interprétation de la chanteuse Betty Carter enregistrée en 1982 au festival de Montréal.

46. Colas Duflo & Pierre Sauvanet parlent d'« autophagie » du jazz (séminaire « Jazz et Anthropologie », séance du 22 janvier 2004, et Duflo & Sauvanet 2003).

47. « Jeu de piano apparu dans les années 1920 à Harlem et consistant à marquer tous les temps de la main gauche, les premier et deuxième temps d'une note basse, les deuxième et quatrième temps d'un accord de dixième dans le registre médium, pendant que la main droite joue le thème et/ou improvise, d'où le terme qui signifie "grand pas", "enjambée" » (Jamin & Williams 2001 : 332).

P. Johnson, l'antique maître du piano *stride*⁴⁷ ; Cecil Taylor reprend des thèmes signés Duke Ellington ; David Murray orchestre en 1991 pour un big band les vingt-sept chorus de Paul Gonsalves sur *Diminuendo In Blue And Crescendo In Blue* lors du concert du Duke Ellington Orchestra au festival de Newport en 1956... La nouveauté convoque le passé comme pour s'étalonner et l'innovation participe de l'hommage. Dans une récente chronique d'un disque du trompettiste français Patrick Artero⁴⁸, Philippe Carles rappelle que *In A Mist*, composition de Bix Beiderbecke⁴⁹, dont celui-ci n'enregistra jamais qu'une version au piano, avait, avant la version d'Artero, déjà été « trompettisée » par plusieurs générations de spécialistes de l'instrument, notamment Bunny Berigan, Clark Terry, Freddy Hubbard... L'instauration de standards, le fait donc de jouer et rejouer les mêmes thèmes à des époques successives, participe de cette attitude. Après le be-bop, il n'est pas étonnant que des musiciens se soient plu à jouer le jeu de la mise en perspective du nouveau et de l'ancien en faisant se confronter dans une même interprétation version pré-bop et version bop. Django Reinhardt est le premier à avoir – en témoigne l'enregistrement effectué à Rome en janvier ou février 1949 – introduit la citation de *Hot House* dans l'exposé (exactement : le réexposé final) de *What Is This Thing Called Love ?*⁵⁰ Cette option est souvent le fait d'un regard rétrospectif sur l'histoire du jazz (Charles Mingus fait alors figure de modèle) ou, comme le montre l'exemple de Django, d'un regard extérieur. Martial Solal est célèbre pour l'ingéniosité avec laquelle il enchâsse citations, renvois et allusions dans ses interprétations de standards. Une des premières réussites du Vienna Art Orchestra de Mathias Ruggel est l'orchestration de la partie de piano de Bud Powell sur *Un Poco Loco*. Une telle mise à distance se présente parfois comme un clin d'œil, ainsi cette reprise, plus de trente ans après (mars 1958-décembre 1989), par la chanteuse Rachelle Ferrell, de l'introduction d'*Autumn Leaves* ajoutée par Cannonball Adderley et Miles Davis dans leur version enregistrée pour le label Blue Note ; elle révèle toujours une intelligence du jazz et s'accompagne assez souvent d'un souci pédagogique : existe-t-il meilleure démonstration de la différence entre phrasé classique et phrasé be-bop que les vocalises d'Eddie Jefferson reprenant le *Oh Lady Be Good !* des pensionnaires du Jazz At The Philharmonic à Los Angeles en 1946 ?

Ce traitement n°7, pour exister, a besoin de l'histoire. C'est ce qui justifie de le placer en dernier dans une liste qui ne constitue aucunement le reflet d'une évolution. Répétons-le : tous ces « traitements » sont susceptibles de coexister – et coexistent effectivement. Il n'y a pas de correspondance mécanique entre

48. « Patrick Artero, 2 *Bix But Not Too Bix* », chronique de Philippe Carles, *Jazz Magazine*, 2004, 533 : 38.

49. Leon Bix Beiderbecke (1903-1931), musicien de légende, fut trompettiste et compositeur, faut-il le rappeler ? Cf. la biographie très complète que lui a consacrée récemment Jean-Pierre Lion (2004).

50. Django Reinhardt a enregistré deux fois *What Is This Thing Called Love ?* ; la première version, le 14 novembre 1947, ne cite pas *Hot House*.

l'importance de la transformation et le degré d'appropriation. Louis Armstrong, Billie Holiday, Chet Baker marquent de leur empreinte tout ce qu'ils interprètent tout en semblant à chaque fois en respecter la lettre⁵¹. Et pas plus entre la démarche choisie et la capacité d'innovation. Le *Summertime* d'Albert Ayler, du 14 janvier 1963, n'est pas, du point de vue de la conception et du rapport à la chanson composée par les frères Gershwin, différent de celui d'Ella Fitzgerald, du 13 février 1960, ou de celui de Sidney Bechet, du 8 juin 1939.

Afin d'illustrer et de préciser ces points, éventuellement d'aller plus loin dans la définition du standard, son usage et son rôle dans le jazz, nous allons survoler, en suivant cette fois l'ordre chronologique, la carrière de deux standards, l'un *What Is This Thing Called Love* ? – une chanson de Broadway due à Cole Porter –, l'autre *'Round About Midnight* – une composition de Thelonious Monk⁵². Nous avions prévu d'ajouter un blues devenu standard à ce passage en revue, mais les remarques que nous aurions été amené à faire apparaissaient redondantes ; nous nous contenterons alors d'un survol concernant quatre titres, *Basin Street Blues*, *C Jam Blues*, *Billie's Bounce* et *Giant Steps*. Toutes ces pièces ont fait l'objet d'un nombre d'enregistrements si élevé qu'il interdit toute exhaustivité. La sélection que nous proposons relève, outre des limites inhérentes à cet article, des goûts personnels et de la composition aléatoire de la discothèque d'un amateur.

Quelques parcours

Une chanson – *What Is This Thing Called Love* ?

What Is This Thing Called Love ? est due à la plume de Cole Porter (1891-1964), un des plus féconds compositeurs (auteur-compositeur, il convient de le signaler, ce n'est pas si fréquent – il signe seul) de la deuxième génération de Tin Pan Alley, et un des favoris des musiciens de jazz⁵³. Parmi ses succès : *Night And Day*, *Just One Of Those Things*, *All Of You*, *Love For Sale*, *You'd Be So Nice To Come Home To*, *Beguin' The Biguine*, *Every Time We Say Goodbye*... et, ayant fait carrière plutôt dans la variété que dans le jazz, *I Love Paris*, *Miss Otis Regrets*, *My Heart Belongs To Daddy*... Cette chanson est extraite d'une comédie musicale intitulée *Wake Up And Dream* ! représentée pour la première fois à Londres en mars 1929, puis reprise à Broadway en décembre de la même année. Nous examinerons une série d'interprétations qui ont été enregistrées de 1938 à 2000, soit soixante-deux ans de la vie d'un standard.

En 1938 (New York, 18 janvier, LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA), Louis Armstrong donne *What Is This Thing Called Swing* ? Comme le titre, les paroles de la chanson ont été modifiées. L'apparition du mot « swing » souligne l'affirmation

51. « Il arrive qu'Armstrong, sans changer une note ni même déplacer une valeur, réussisse à faire resplendir le texte musical le plus terne », écrit André Hodeir (1954 : 194).

52. Les différentes versions de ces titres que nous avons déjà évoquées dans cet article entrent comme exemples dans cet examen.

53. Un film a été consacré à Cole Porter, *De-Lovely*, réalisé en 2004 par Eric Winkler, avec Kevin Kline dans le rôle du compositeur.

des caractères jazzistiques de cette version – d'un jazz qui à cette date est à la mode (traitement n°1). Il est possible de décomposer les différents niveaux de l'appropriation : le travail de l'orchestre participe du traitement n°1, celui d'Armstrong, à la fois chanteur et trompettiste, des n°2, n°3 et n°4 (le vocal qui glorifie le swing⁵⁴ et en donne, en présentant les différentes sections de l'orchestre, une éblouissante démonstration, peut être entendu comme une satire de la sentimentalité des paroles originales qui, ainsi ignorées, laissent place à la seule musique).

Billie Holiday, en 1945 (New York, le 14 août, BILLIE HOLIDAY & BOB HAGGART AND HIS ORCHESTRA), respecte le texte de Cole Porter. Son chant est encadré par un orchestre où se mêlent cuivres et cordes, l'arrangement participe successivement, et non sans subtilité, du jazz et de la variété, des solos de trompette et de guitare viennent renforcer le caractère jazz – et la voix de la chanteuse, évidemment. Cette voix, avec ses inflexions caractéristiques, plus que l'arrangement, est ce qui transfigure la romance (traitement n°2).

En 1945 également, *Hot House*, signé Tadd Dameron⁵⁵, et non plus *What Is This Thing Called Love ?*, s'impose avec Dizzy Gillespie et Charlie Parker (New York, le 11 mai, DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STARS). Il s'agit d'une métamorphose be-bop parfaitement réalisée (traitement n°5) à laquelle concourent tous les membres du quintette⁵⁶. Si l'on n'est pas averti, il est difficile de reconnaître le thème de Cole Porter sous celui de Tadd Dameron. Soulignons la cohérence qui existe à la fois entre le thème et les improvisations et entre les solos du saxophoniste et du trompettiste, celui-ci reprenant pour débiter la dernière phrase de celui-là. Pour montrer que cette osmose entre thème recomposé et variations ne bride pas l'invention, on peut écouter n'importe quelle autre version de *Hot House* par Dizzy Gillespie et Charlie Parker ensemble, il en existe quatre⁵⁷. Désormais le standard va poursuivre sa carrière sous ses deux visages de *What Is This Thing Called Love ?* et de *Hot House*⁵⁸.

Ou sous un autre visage encore comme avec Lennie Tristano qui propose, en 1947, *Supersonic* (New York, le 23 octobre, LENNIE TRISTANO TRIO). Le profil de *What Is This Thing Called Love ?* se laisse reconnaître mais dès le début du morceau des phrases improvisées viennent se mêler à l'exposé du thème, si bien que l'on passe de cet exposé aux variations sans solution de continuité, puis, tout au long des solos, avec le seul soutien d'une contrebasse, les échanges entre le piano et la guitare font l'objet d'une attention véritablement « compositionnelle » (traitement n°6) – le caractère improvisé de ces échanges ne fait pas de doute mais la

54. « Swing » est donc pris ici dans sa double acception de 1) qualité attachée au langage jazzistique et 2) style particulier caractéristique d'une certaine période de l'histoire du jazz.

55. Tadd Dameron (1917-1965), pianiste, compositeur et arrangeur, s'est illustré dans le mouvement be-bop.

56. Certains spécialistes jugent la partie du batteur, Sidney Catlett, encore trop « traditionnelle ».

57. Les quatre *Hot House* Gillespie-Parker, après le 11 mai 1945 : 13 septembre 1947, printemps 1951 (sans plus de précision), 24 février 1952, 15 mai 1953.

58. Parker lui-même passera de l'un à l'autre : dans la discographie de son ouvrage *Parker's Mood*, Alain Tercinet (1998) recense, entre mai 1945 et juillet 1953, vingt-trois *Hot House* et dix *What Is This Thing Called Love ?*

rigueur de leur exécution est telle que s'impose l'idée que leur déroulement participe d'une organisation concertée ; il n'y a pas de réexposition du thème.

Enregistré *live* au Village Vanguard de New York en 1957 (le 3 novembre, SONNY ROLLINS TRIO), Sonny Rollins fait retour à *What Is This Thing Called Love ?* alors que son jeu pousse plus loin encore les avancées des boppers. Pourquoi revenir à la mélodie de Cole Porter ? Pour avoir les coudées franches dans l'improvisation. Peut-être est-il plus facile de se détacher de *What Is This Thing Called Love ?* que de *Hot House* car c'est bien ce que fait Rollins, avec la complicité active de ses deux partenaires, Wilbur Ware et Elvin Jones, dans une interprétation qui dépasse les treize minutes, après avoir énoncé le thème comme en pointillés (traitement n°4).

Avec *What Love ?* et *Wham Bam Thank You Ma'am*, deux adaptations de *What Is This Thing Called Love ?*, qu'il présente en 1960 (Antibes, le 13 juillet, CHARLES MINGUS JAZZ WORKSHOP. MINGUS AT ANTIBES) et 1961 (New York, le 6 novembre, MINGUS OH YEAH), l'une dans un registre dramatique, l'autre parfaitement joyeuse et roborative, Charles Mingus n'apparaît pas très éloigné, du point de vue de la conception et de l'expérimentation, de Lennie Tristano, même si le résultat peut sembler très différent. Mingus apporte l'humour et la provocation. Dans ses entreprises menées au sein de son « workshop », il n'a cessé, nous l'avons dit, de scruter l'histoire du jazz avec un regard à la fois admiratif et critique. Pour composer *What Love ?*, il trace un nouveau parcours entre la première et la dernière note de *What Is This Thing Called Love ?*, tout comme, pour le titre, il retient le premier et le dernier mot⁵⁹. Est-il possible d'entendre un écho de la chanson de Cole Porter dans ce qu'Andrew Homzy compare à un « mélisme de chant grégorien »⁶⁰ ? L'impression qui domine est que nous sommes là dans des territoires inexplorés – ce que confirment les réactions hostiles d'une partie du public lors du concert d'Antibes (traitement n°6). Par contre *Wham Bam Thank You Ma'am*, aussi différent de *What Love ?* que celui-ci l'était à la fois de *What Is This Thing Called Love ?* et de *Hot House*, évoque les petites formations ellingtoniennes⁶¹, le be-bop à la manière de Thelonious Monk, le hard-bop dit *funky* et d'autres sans doute... (degré n°6 et n°7). Si nous reprenons notre distinction entre « degré d'appropriation » et « importance de la transformation », le premier apparaît fort chez Mingus alors que le second est peut-être moins radical qu'avec le be-bop : on aperçoit, sous l'effervescente activité des membres de l'« atelier », la silhouette du succès de Broadway.

59. Dans la même veine, il a fait de *All The Things You Are*, *All The Things You Could Be By Now If Sigmund Freud's Wife Were Your Mother*.

60. Andrew Homzy in *Charles Mingus : the Atlantic years*, livret du coffret CHARLES MINGUS, *PASSIONS OF A MAN. THE COMPLETE ATLANTIC YEARS, 1956-1961* (43). C'est dans ce texte que nous trouvons les indications sur la manière dont Mingus a composé *What Love ?*

61. En marge des séances qu'il réalisait avec son orchestre, Duke Ellington a souvent réuni en studio des formations composées de six à dix musiciens pour jouer en toute liberté une musique caractérisée par le dynamisme et la légèreté. Les participants à ces combos sont tous membres de l'orchestre et le Duke, selon les jours, laisse à l'un ou à l'autre le leadership de la séance : Cootie Williams and his Rug Cutters, Barney Bigard and his Jazzopaters, Johnny Hodges and his Orchestra, Rex Stewart and his Fifty-Second Street Stompers, Duke Ellington's Spacemen...

En 1978, Art Pepper (Hollywood, le 9 février, ART PEPPER QUARTET. AMONG FRIENDS) offre une démonstration de la fécondité et de l'utilité d'un standard en reprenant *What Is This Thing Called Love?* : la chanson telle qu'écrite par Cole Porter demeure un tremplin pour l'affirmation d'une individualité. Art Pepper joue du saxophone alto ; choisir *Hot House* inviterait immédiatement à une comparaison avec Charlie Parker. Or Pepper, comme tous les altistes de sa génération, n'échappe pas à l'influence de Bird. L'exposé du thème n'est pas négligé, il est même agrémenté d'une introduction sur un rythme latin (procédé qu'adoptera Stan Getz en 1987 – à Copenhague, le 6 juillet, en quartette, ANNIVERSARY – ; on voit comment le choix d'un standard permet aux musiciens de tisser des liens) mais ce sont les chorus improvisés qui comptent : Art Pepper impose une lyrique qui lui est personnelle ; il a su jouer le jeu de l'écart et de l'adhésion (traitements n°2 et n°4).

Si le duo Steve Lacy-Mal Waldron, en 1990, (Paris, 12 et 13 juillet, HOT HOUSE est aussi le titre de l'album) élit *Hot House*, c'est bien le signe que l'« ère parkérienne » est maintenant révolue ; le phrasé du saxophone soprano de Lacy n'appelle aucune comparaison avec l'alto de Parker. Voici donc la métamorphose be-bop du standard à son tour traitée comme un standard : aspirée dans le style singulier de ces deux musiciens et prétexte à l'expression de leur sensibilité et de leur conception du jazz (degrés n°2 et n°4).

C'est dans un album consacré, en 2000, aux mélodies de Cole Porter (Combs-la-Ville, 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre, PATRICK CARATINI JAZZ ENSEMBLE. ANYTHING GOES) que le contrebassiste et chef d'orchestre français Patrick Caratini présente un *What Is This Thing Called Love?* qui semble vouloir embrasser tous les avatars connus du thème. On entend en introduction de cette version encyclopédique ce qu'on n'avait jusqu'ici jamais entendu : le couplet de la chanson !⁶² Que Sarah Lazarus l'interprêtât *straight*, de manière parfaitement conforme à la partition, je ne saurais le dire ; mais nous n'entendons pas là les caractères minima de l'idiome jazzistique ; nous sommes donc, même si l'arrangement de Caratini est déjà présent derrière la chanteuse, dans le traitement n°0 – l'introuvable n°0 ! Puis vient la percussion et avec elle la pulsation « jazz » (traitement n°1). Le solo de trompette, qui navigue entre *What Is This Thing Called Love?* et *Hot House*, est encadré par les riffs de *Wham Bam Thank You Ma'am* : variations sur des recombinaisons, citations de citations, évocations d'évocations... nous sommes dans le deuxième degré (traitement n°7). De telles propositions semblent être faites pour des auditeurs qui ont une connaissance pointue de l'histoire du jazz et repèrent toutes les allusions, tous les clins d'œil. En même temps, le dynamisme de l'orchestre et la joie de jouer des solistes sont évidents. Apprécie-t-on aussi cette musique quand on ne partage pas ce savoir ? Une telle démarche n'est pas rare aujourd'hui, elle montre le jazz comme un champ balisé.

Ce survol du processus de « standardisation » d'une chanson de Tin Pan Alley montre que celui-ci est tout le contraire de la standardisation au sens général : la fabrication en série d'objets stéréotypés. Cette « standardisation » apparaît bien

62. Voilà qui confirme la pertinence de l'observation de Philippe Baudoin rapportée plus haut.

comme un processus créateur – et créateur d'abord de différences. Elle est aussi un affranchissement des caractères stéréotypés qui peuvent être ceux d'une chanson de variétés⁶³ – d'un blues aussi (mais pour le blues, nous les qualifierions plutôt d'« archétypiques »). Ces transformations s'opèrent à l'intérieur du titre choisi, que ce soit le thème qui retienne l'attention des interprètes ou que ce soient les improvisations enchâssées entre les deux exposés. La forme thème/variations/thème n'est en effet qu'exceptionnellement remise en question. Comment se fait-il que l'expérience existentielle de ces musiciens se coule si aisément dans un moule confectionné par d'autres et pour d'autres ? Charlie Parker place le regard critique à l'initiative de sa démarche de « recomposition » (« Je commençais à en avoir assez des harmonies stéréotypées... »), mais certains des « recombineurs » les plus prolifiques, comme Lennie Tristano, ont déclaré leur admiration pour les mélodies de Cole Porter ou de Jerome Kern. À côté de cela, des réflexions comme celles d'Artie Shaw citées au début de cet article nous invitent à penser que les musiciens de jazz ont effectué une sélection : ce qui est devenu standard dans le jazz était probablement la meilleure part de Tin Pan Alley. Leur affection pour ce répertoire spécifique s'est prolongé bien au-delà de la période de création de ces chansons – c'est précisément ce que nous apprend la carrière de *What Is This Thing Called Love* ? et qui montre que jazz et variété n'ont pas partie liée et n'évoluent pas de concert. Les tentatives pour amener dans le répertoire du jazz des succès de la musique populaire d'autres provenances que Tin Pan Alley, que ce soit la pop, option Beatles ou option Stevie Wonder, la chanson folk des années 1970-1980, voire la soul music ou le disco, n'ont qu'exceptionnellement été couronnées de succès. Attendre d'une étude musicologique qu'elle éclaire l'affinité durable entre le jazz et la musique de variété américaine des années 1930-1950 ne semble pas pertinent ; ce qu'affectionnent les jazzmen n'est sans doute pas tant la chanson sortie des ateliers de Tin Pan Alley que la longue chaîne de ses transformations. À chaque musicien, en imposant sa personnalité, de nourrir ce processus. Devenues standards et désormais prêtes pour toutes les transfigurations, ces chansons appartiennent maintenant au jazz. Pour autant ont-elles cessé de renvoyer à un autre univers ? Le choix de jouer des standards est celui de mener une réflexion à la fois sur l'autre et sur soi-même – sur soi-même en l'autre et sur l'autre en soi-même.

Les standards révèlent les musiciens de jazz à eux-mêmes – ils sont pour eux le moyen d'inscrire leur originalité dans une lignée, avons-nous dit. Essayons de renverser la proposition : les jazzmen révèlent les chansons à elles-mêmes... Si la bluette soudain fait peur, c'est peut-être que depuis toujours le monstrueux dormait en elle. Et si l'on est ému par la rengaine, c'est peut-être parce qu'un accent de vérité restait caché dans l'artifice et la convention. L'attitude des musiciens de

63. En fait, cette « standardisation » (la transformation d'une chanson de variétés en standard de jazz) est une « dé-standardisation » (une émancipation des caractères standards – stéréotypés – de l'original). C'est en ce sens que Philippe Baudoin (1988 : 966) peut écrire : « Quelques grands improvisateurs vont plus loin dans leur dé-standardisation des standards, les transformant, les vampirisant jusqu'à se les approprier de telle façon que leur version paraît définitive. »

jazz à l'égard de ces mélodies est infiniment nuancée et diversifiée. Il arrive que le regard critique soit tout en même temps un regard amoureux. Lester Young, avec son *These Foolish Things* d'octobre 1945, donne la meilleure illustration de cette disposition qui affirme que pour bien jouer une ballade, il faut en avoir les paroles présentes à l'esprit et tout aussitôt substituer une autre mélodie à celle qu'il avait choisie d'honorer. Si l'on considère qu'avant son annexion par le jazz, le répertoire de Tin Pan Alley représente la trivialité et la standardisation (au sens général), il faut constater alors que c'est à l'intérieur de la trivialité et de la standardisation que les musiciens de jazz ont développé un art non trivial et non standardisé⁶⁴. Le jazz existe dans le monde tel qu'il est ; il n'invente pas un ailleurs mais il transfigure le tout-venant. Certainement, en la mesurant à la seule aune des innovations formelles, l'on sous-estime la force de bouleversement qu'il représente. Suivre le cheminement qui fait d'un refrain d'opérette un standard du jazz aide à mieux apprécier cette force.

Une composition – 'Round About Midnight

Bien que *'Round About Midnight* soit communément attribué à Thelonious Monk, certains débats persistent quant à la paternité de ce morceau. Cette composition est signée de trois noms : Thelonious Monk & Cootie Williams pour la musique, Bernie Hanighem pour les paroles. Ces trois noms figurent dès la publication du premier enregistrement réalisé, en 1944, par l'orchestre de Cootie Williams. Nombre de spécialistes ajoutent à ces trois noms celui de Dizzy Gillespie (qui pourtant n'apparaît jamais comme signature) dont ils affirment qu'il « collabore » avec Monk (Buin 1988 : 212). La part réellement prise par Cootie Williams est discutée : il n'aurait fait que profiter de sa position de leader pour cosigner l'œuvre d'un musicien qu'il employait (Béthune 2003 : 113)⁶⁵.

La première version publiée sous le nom de Thelonious Monk, par le pianiste à la tête d'un quintette, a été enregistrée le 21 novembre 1947, pour le label Blue Note⁶⁶. Mais il existe au moins deux enregistrements antérieurs. L'un, déjà évoqué, COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA, avec Bud Powell au piano⁶⁷, le 22 août 1944, pour la marque Hit ; l'autre, de Dizzy Gillespie, en petite formation (TEMPO JAZZ MEN FEATURING GABRIEL ON TRUMPET⁶⁸), un sextette, le 7 février 1946, pour Dial. Yves Buin (1988 : 213 et 234) signale une version enregistrée *live* au Spotlight Club de New York, le 6 ou le 18 juin 1946⁶⁹, par Dizzy Gillespie à la tête de son « Big Band », avec Thelonious Monk au piano (cet enregistrement ne

64. C'est ce que n'a pas vu, ou pas voulu voir, Theodor Adorno dans son appréciation très critique du jazz (cf. Williams 2005).

65. Le même Christian Béthune (*Ibid.*) précise que c'est Dizzy Gillespie qui a ajouté « le pont afro-cubain ». Ce pont n'est pas joué par tous les interprètes de *'Round About Midnight*.

66. Le disque publié fait mention du seul Thelonious Monk comme compositeur.

67. Bud Powell aimera jouer *'Round About Midnight* ; plusieurs enregistrements en témoignent.

68. C'est probablement pour des raisons de contrat d'exclusivité avec une autre firme que Dizzy Gillespie se présente sous le pseudonyme de « Gabriel », pseudonyme qu'il utilisera à d'autres occasions.

69. En fait, c'est Christian Tarding, l'éditeur du livre, qui a établi l'« Index discographique » dans l'ouvrage d'Yves Buin (1988).

restitue pas intégralement l'interprétation et il est d'une qualité technique très médiocre). *Round About Midnight* sera bien un des chevaux de bataille du big band de Dizzy Gillespie à la fin des années 1940, comme en témoigne la version de concert donnée à la Salle Pleyel à Paris en 1948 qui fait la part belle au pianiste John Lewis, également auteur ou co-auteur de l'arrangement (avec Dizzy ? Avec Monk ? Avec un autre des arrangeurs travaillant pour le Dizzy Gillespie Big Band ?⁷⁰). Dans les versions du big band de Dizzy Gillespie, l'arrangement s'impose de manière spectaculaire, théâtrale, notamment avec les ponctuations des cuivres durant l'exposé de la mélodie et à la fin du solo de piano. Remarquons que dans la version de concert de 1948, la séquence « afro-cubaine »⁷¹, attribuée à Gillespie, n'apparaît pas. Par contre, Miles Davis, en petite formation, reprendra les ponctuations effectuées par les cuivres du grand orchestre de Dizzy Gillespie. Et c'est bien avec le grand orchestre de Dizzy Gillespie que *Round About Midnight* accède à la célébrité. John Lewis inscrira très tôt le titre au répertoire du Modern Jazz Quartet dont il est, on le sait, le fondateur et directeur musical.

Pour les versions en solo enregistrées par Thelonious Monk, la première est celle du 7 juin 1954, à Paris, pour la maison Vogue. Puis il y a celle du 5 avril 1957, à New York, pour Riverside (les amateurs découvriront que cette version est la septième « prise » effectuée ce jour-là quand, en 1982, Riverside publiera les prises n° 1 à 6 sous le titre *Round Midnight In Progress*), et, plus de dix ans plus tard, celle du 19 novembre 1968 à Los Angeles, pour Columbia. Plusieurs versions⁷² enregistrées avec de petites formations (du quartette au sextette) seront publiées, une seule en studio, celle du 13 août 1957 pour l'album MULLIGAN MEETS MONK, toutes les autres en public (clubs et salles de concert), la dernière, dans l'état actuel de la discographie de Thelonious Monk, au Victoria Theatre de Londres, le 14 novembre 1971.

Quelle est alors la version de référence de *Round About Midnight*, celle à partir de laquelle on pourrait dire que les autres sont des variantes ?

- La première ?⁷³

La version de COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA apparaît comme un morceau de bravoure destiné à mettre en valeur le trompettiste ; celui-ci est l'unique soliste : il joue le thème agrémenté de quelques broderies sur un fond d'orchestre assez neutre. Conforme aux canons du jazz classique en grand orchestre, cette interprétation ne laisse guère apercevoir l'originalité de la mélodie. L'interprétation du sextette de Dizzy Gillespie, qui peut elle aussi revendiquer la primauté, une fois celle de Cootie Williams disqualifiée, n'offre pas d'espace aux improvisations, les solistes en se succédant exposent chacun une partie de la mélodie d'une manière, il faut bien le dire, assez convenue.

70. Ils sont nombreux à cette époque : Tadd Dameron, Gil Fuller, John Lewis, George Russell, Buster Harding et... Dizzy Gillespie lui-même (cf. Alain Gerber in Renaud 1971b : 149).

71. Parfois aussi, et peut-être plus pertinemment, qualifiée de « séquence rumba ».

72. Christian Tarting en compte dix (in Buin 1988 : 229).

73. Implicitement, nous opérons l'équivalence « premier enregistrement connu » = « première interprétation ». Or, il est probable que tous les musiciens qui ont enregistré *Round About Midnight* l'aient joué en club ou en concert auparavant.

- La première donnée par le compositeur « officiel » ?

Avec le THELONIOUS MONK QUINTET de 1947, nous passons du solo accompagné à une formule concertante. Le piano reste constamment au premier plan, il joue la composition en y introduisant quelques ruptures et ornements, les cuivres tantôt dialoguent avec lui tantôt l'accompagnent déroulant eux aussi la mélodie, de manière parfois parallèle au piano, parfois décalée ; personne ne prend de « chorus » au sens de « variation improvisée détachée du thème » mais il y a bien là un arrangement ; nous n'avons pas affaire à la composition « pure », vierge de toute intervention.

- La ou les version(s) donnée(s) par le compositeur en solo ?

Comme il le fait souvent lorsqu'il présente seul ses propres œuvres, Thelonious Monk n'improvise pas à partir de *'Round About Midnight* ; il joue la composition. Telle qu'il l'a écrite ? Non, puisque toutes ces versions, même celles recueillies à la suite les unes des autres lors d'une même séance, sont différentes. La répartition des silences, l'ordonnancement des séquences (l'« introduction »⁷⁴ n'est pas toujours présente, il arrive qu'elle apparaisse dans le cours du morceau, ou en conclusion), le choix du tempo (celui-ci peut changer d'une séquence à une autre dans une même interprétation) et la manière de le marquer (main gauche en *stride* ou non), les ornements, le rapport entre les deux mains, etc., varient mais le dessin d'ensemble de la composition à chaque fois demeure, parfaitement reconnaissable. Peut-être la version du 5 avril 1957 est-elle la plus proche de la conception du compositeur, mais elle est aussi certainement la moins « standardisée » (ici dans le sens de « préformée, conforme à un type ») ; à chaque mesure l'auditeur doute : le pianiste va-t-il continuer ? Monk donne là véritablement l'impression qu'il découvre *'Round About Midnight*.

C'est alors la pluralité des interprétations qui apparaît principielle. Aucune d'entre elles ne peut prétendre faire figure de modèle ou de matrice. Bien entendu, il est possible de se procurer une partition de *'Round About Midnight*. Jouer celle-ci à la lettre ne saurait en aucun cas faire entendre le « vrai » *'Round About Midnight*. Celui-ci tout simplement n'existe pas ; il n'y a que des interprétations. L'incertitude sur le nombre et le rôle de chacun des pères du morceau (Thelonious Monk, Cootie Williams, Dizzy Gillespie, voire John Lewis...) apparaît symptomatique. Puis les innombrables versions qui sont apparues ont confirmé cette disposition à passer entre toutes les mains⁷⁵. Mais cette capacité n'est pas préalable, elle est le résultat de l'effort et du talent des musiciens qui ont su magnifier l'œuvre d'un autre⁷⁶ tout en lui imprimant leur sceau – ce qui constitue l'illustration même de la démarche d'instauration d'un standard de jazz. Certainement l'incertitude première quant au texte original de *'Round About Midnight* a favorisé l'enclenchement du processus de standardisation. Ce qui

74. On dit que cette « introduction » est due à Dizzy Gillespie (qui décidément se voit créditer de tous les appendices qui viennent agrémenter l'ossature de *'Round About Midnight* !) (cf. André Hodeir in Renaud 1971b : 15).

75. « *'Round Midnight* de Thelonious Monk a probablement été joué par tout ce que la terre compte de musiciens de jazz », estime plaisamment Geoff Dyer (2002 : 198).

76. Cet « autre » sans doute pluriel a cependant pris pour la postérité la figure – figure mythique – de « Thelonious Monk » (cf. Laborde 2001).

frappe à l'écoute des versions de Miles Davis (plusieurs sont marquantes, à des dates et avec des formations différentes), de Wes Montgomery, de Martial Solal, d'Art Pepper, de Bill Evans, de l'Anachronic Jazz Band, de l'ICP Orchestra de Misha Mengelberg, de l'Art Ensemble of Chicago, etc., etc., après celles du Modern Jazz Quartet, de Bud Powell, de Dizzy Gillespie (en grande ou petite formation) que nous avons évoquées, c'est à quel point elles sont en même temps dissemblables et fidèles à la ligne mélodique tracée par « Thelonious Monk ». Une même pièce de musique s'épanouit selon des modalités multiples. Si l'on rapporte ces interprétations aux « traitements » que nous avons repérés, plusieurs remarques sont à faire. Il est des degrés que nous ne rencontrons pas ; n° 1 : la pièce sur laquelle s'exerce le talent de ces jazzmen ne vient pas d'un autre domaine. Certains traitements apparaissent moins radicaux ou moins accentués qu'à l'égard d'une chanson de Broadway ; n° 3 : si des interprètes choisissent d'illustrer une œuvre originale, et même s'ils le font avec une grande liberté, c'est qu'ils sont sensibles à son charme ou admirent ses qualités – les versions de l'Anachronic Jazz Band et de l'Art Ensemble of Chicago concilient ainsi humour et respect ; n° 4 : pour la même raison, l'exposé de *'Round About Midnight* – même réduit à n'être plus qu'un thème, les variations improvisées occupant une place prépondérante, c'est le cas avec Wes Montgomery, avec Miles Davis... – n'est jamais exécuté comme une formalité. Une majorité d'interprètes, semble-t-il, au moment de l'improvisation, ne s'éloigne pas de la mélodie : exposé et variations ne constituent pas deux moments séparés mais apparaissent mêlés dans un même déroulement. Un tel exercice n'est pas facile à réaliser pour les chanteurs, contraints qu'ils sont par les paroles⁷⁷ ; et c'est paradoxalement dans leurs interprétations que la transformation de la composition *'Round About Midnight* en thème s'avère la plus accomplie et la séparation entre mélodie originale et variations improvisées la plus nette – dans les titres de l'album que Carmen McRae, en 1990, consacre à la mise en chansons des œuvres de Thelonious Monk⁷⁸, les saxophonistes et les pianistes improvisent classiquement des chorus entre les parties chantées. Cela n'empêche pas les plus talentueux d'entre eux d'imposer leur personnalité : Carmen McRae donc, en pionnière, Bobby McFerrin qui connut le succès avec son interprétation pour le générique du film de Bertrand Tavernier *Autour de Minuit*, Suzan Abhuel qui en 2000 montre que *'Round About Midnight* n'est pas encore devenu un objet de musée et reste susceptible d'approches nouvelles...

Quatre blues – Basin Street Blues, C Jam Blues, Billie's Bounce, Giant Steps – et une conclusion

Nous l'avons dit, l'examen du troisième élément du répertoire des jazzmen, les blues, n'apporterait, quant au processus de formation des standards, pas de remarques nouvelles par rapport à celles que nous avons faites à propos des chansons et des compositions originales. Nous pouvons procéder à un survol de

77. Et voici que nous voyons arriver un autre des « pères » : le parolier Bernie Hanighem !

78. Carmen McRae, CARMEN SINGS MONK, BMG music PD 83 086.

quatre titres apparus à des moments différents, ceci afin de confirmer que ce processus est bien constant tout au long de l'histoire du jazz : *Basin Street Blues*, *C Jam Blues*, *Billie's Bounce*, *Giant Steps*. Il s'agit là de quatre « blues artistiques », selon la distinction hodeirienne. Pour les trois derniers, ils ont d'abord été connus par l'interprétation qu'en a donné leur compositeur : *C Jam Blues* (d'abord intitulé simplement *C Blues*), Duke Ellington, en 1941 ; *Billie's Bounce*, Charlie Parker, en 1945 ; *Giant Steps*, John Coltrane, en 1959. *Basin Street Blues*, œuvre de Spencer Williams⁷⁹, accède à la notoriété avec l'interprétation qu'en donne Louis Armstrong et son Savoy Ballroom Five, où Earl Hines tient le piano, en 1928.

Pas de titre postérieur à 1960 dans cette liste : est-ce à dire que l'usage de jouer des standards – et l'usage de jouer des blues ? – a périclité chez les musiciens de jazz durant ces quarante dernières années ? Nombre de titres apparus dans les années 1930, 1940, 1950 continuent à figurer au répertoire, et pas seulement pour les musiciens qui ont choisi d'illustrer, enrichir parfois, les styles caractéristiques de ces années-là. Les années 1960 et 1970 ont apporté leur lot de standards, principalement des compositions originales, blues ou pas – pensons à des pièces signées Benny Golson, Thad Jones, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea..., personnalités qui sont toutes aussi, remarquons-le, de brillants instrumentistes. Il faut parfois des décennies pour qu'un titre s'accomplisse comme standard, ainsi *Soul Eyes*, de Mal Waldron, dont les reprises ponctuent le cheminement du jazz depuis 1957 – une version (la première ?) en octette lors d'une séance Prestige dirigée par Mal Waldron (TWO TRUMPETS AND TWO TENORS) – jusqu'à aujourd'hui – le trio de Geri Allen en 2004 – avec des interprètes aussi fameux que le quartette historique de John Coltrane en 1962. Bien que les acteurs du free aient choisi de privilégier la dimension du jazz liée à l'improvisation (certains d'entre eux, comme Cecil Taylor, finissant par abandonner tout cadre thématique), ils n'ont pas, les exemples d'Archie Shepp et d'Anthony Braxton le montrent, totalement ignoré les standards. Quelques thèmes signés des héros du free jazz sont eux-mêmes devenus des standards ; on pense à *Lonely Woman* ou à *The Blessing* d'Ornette Coleman⁸⁰. Des créateurs post free, comme Keith Jarrett ou David Murray, ont fait du retour aux standards le support d'une démarche non pas de célébration du passé mais d'exploration. Il est cependant indéniable que la part des standards dans le répertoire présenté par les formations

79. Spencer Williams (1889-1965) appartient à cette première génération de compositeurs noirs (W. C. Handy, Clarence Williams...) qui s'illustrèrent en œuvrant pour des revues de music-hall et donnèrent du blues une version à la fois édulcorée, populaire et sophistiquée (en opposition aux « bluesmen » du terroir et, bientôt, du ghetto) ; il est l'auteur de plusieurs succès qu'il a écrit seul, *I Ain't Got Nobody*, *I've Found a New Baby*, *Everybody Loves My Baby*..., ou en collaboration, *Squeeze Me*, avec Fats Waller, *Royal Garden Blues*, avec son homonyme Clarence.

80. Si *Lonely Woman* est devenu un standard, n'est-ce pas parce que la version de John Lewis avec le Modern Jazz Quartet a immédiatement concurrencé celle du quartette d'Ornette Coleman ? Et, pour *The Blessing*, mais avec un décalage dans le temps, celle de John Coltrane enregistrée en 1960 et publiée seulement en 1966.

qui ont occupé le devant de la scène ces dernières années s'est réduite⁸¹. Le facteur déterminant pour expliquer ce déclin est sans doute l'attitude qu'adoptent aujourd'hui nombre de musiciens qui, en Europe aussi bien qu'aux États-Unis, choisissent le jazz. Ils ne se contentent pas d'être interprètes mais se veulent interprètes de leurs propres œuvres. Ainsi de plus en plus de musiciens et d'orchestres possèdent-ils un répertoire qui leur est propre. C'était bien déjà le cas dans les années 1920 où les compositions originales, nous l'avions signalé, sont largement dominantes, le cas aussi à l'époque de Charlie Parker ou de John Coltrane, et cela n'empêchait pas les différentes formations de puiser dans le répertoire des uns et des autres ; aujourd'hui rares sont les musiciens qui font école – et par ailleurs, la variété n'offre plus de matière à partager. Le résultat est que chacun s'en tient à son territoire singulier plutôt que d'aller fréquenter le « lieu commun » que définit l'instauration des standards.

Pour en revenir à nos quatre blues devenus standards, suivre leur carrière aurait pu être l'occasion de rappeler quelques-unes de nos propositions concernant ce processus (à la différence que certains « traitements » que nous n'avions pas rencontrés avec une composition comme *'Round About Midnight*, par exemple le n°4, réapparaissent : aussi intéressants ces quatre titres soient-ils en eux-mêmes, ils peuvent ne constituer qu'un prétexte pour jouer le blues) ; le faire maintenant va nous rapprocher de notre conclusion. Un morceau qui devient un standard n'est pas assigné à une atmosphère, tout interprète peut l'emmener dans une couleur nouvelle. Il est des versions qui, soit en imposant la suprématie des variations improvisées soit en travaillant la structure même du thème, l'éloignent du blues qui reste pourtant sa matrice ; on retrouve là l'écart constitutif de toute interprétation d'un standard en laquelle mise à distance et prise de possession apparaissent liées. Bien que chacun de ces quatre titres porte l'empreinte de la période où il a vu le jour et de la personnalité qui l'a conçu, il traverse, c'est cela sa vie de standard, de Louis Armstrong à Miles Davis pour

81. Peut-être convient-il de distinguer ici les musiciens qui tiennent le « haut du pavé » et les musiciens « ordinaires », comme les nomme l'auteur, lui-même contrebassiste, d'une thèse toute récente qui leur est consacrée (Perrenoud 2005). Il nous présente (p. 290) « quelques dizaines de titres qui reviennent régulièrement » et permettent aux musiciens professionnels ou semi-professionnels qui se produisent dans les bars jazz de Toulouse de s'« apparier » et – avec ou sans préparation – en se connaissant préalablement ou pas, de jouer ensemble. Vingt-huit titres, vingt-huit standards (Tin Pan Alley, Duke Ellington, Thelonious Monk, Miles Davis, Sonny Rollins, John Coltrane...) dont le plus ancien est *What Is This Thing Called Love* ?, et le plus récent *Footprints*, de Wayne Shorter, enregistré pour la première fois par le quintette de Miles Davis en 1966. Marc Perrenoud attire notre attention sur le rôle que joue le *Real Book* pour la conservation et la vie de tous ces standards : « J'ai dans mon sac le *Real Book* en clé de *fa* (pour les bassistes) dont je ne me sépare jamais. Compilation (illégal parce que sans copyright) de cinq cents des plus célèbres standards depuis l'époque swing jusqu'au jazz-rock (avec toutefois une très nette majorité de compositions be-bop et "bop moderne"), le *Real Book* est devenu depuis sa large diffusion en France pendant les années 1980 le recueil de partitions obligatoire pour participer à un *gig*, du moins pour ceux qui ne le connaissent pas quasiment par cœur. Du même coup, le recours systématique aux standards qui y sont relevés, et à eux seuls, s'il permet de s'affranchir des contraintes de la répétition formelle, a probablement induit une "standardisation" du répertoire, certains musiciens ayant perdu l'habitude d'aller chercher des grilles ailleurs ou de relever "à l'oreille" des morceaux qui ne sont pas dans le *Real Book*. »

Basin Street Blues, de l'orchestre de Duke Ellington au quintette de Django Reinhardt pour *C Jam Blues*, de Charlie Parker à Stan Getz et Jay Jay Johnson pour *Billie's Bounce*, de John Coltrane à Meredith d'Ambrosio pour *Giant Steps*⁸², les registres, les styles et les époques. Il peut advenir des versions marquantes, elles n'arrêtent pas le parcours du standard qui s'en va vers d'autres interprètes, d'autres versions marquantes. Après celle de décembre 1928, on peut affirmer de toutes les interprétations de *Basin Street Blues* que donna Louis Armstrong qu'elles sont mémorables ; on peut dire la même chose de toutes celles de Jack Teagarden – il existe certaine version, celle du 18 janvier 1944, qui rassemble les deux grands musiciens, également chanteurs et instrumentistes. La vocation d'un standard n'est-elle pas d'accueillir toutes ces empreintes, les plus diverses possibles, dont la critique nous dit qu'elles sont mémorables et que le public salue ? Une telle capacité d'affranchissement peut se manifester dès l'origine, comme avec *'Round About Midnight*, elle apparaît et se renforce plus souvent au fil des reprises. Chaque « interprétation marquante » de *C Jam Blues*, de *Billie's Bounce*, de *Giant Steps* a contribué à enlever respectivement à Duke Ellington, à Charlie Parker, à John Coltrane ce titre qui à sa parution paraissait pourtant si fortement lié aux conceptions musicales de son auteur. De même *Night in Tunisia* a-t-il échappé à Dizzy Gillespie, *Jordu (Minor Encamp)* à Duke Jordan, *Good Bye Pork Pie Hat* à Charles Mingus... Un standard est un morceau qui *n'appartient pas*, qui *n'appartient plus*. Pourquoi tel morceau devient-il un standard ? Cette question n'a pas de pertinence puisque ce sont les multiples interprétations successives qui le font standard. Mais si la carrière d'un standard n'a pas de début, elle peut avoir une fin. Certaines interprétations, nous l'avons vu avec Ray Charles pour *Georgia On My Mind*, John Coltrane pour *My Favorite Things*, bloquent toute poursuite ou empêchent tout déclenchement d'un processus de standardisation. *Sweet Lorraine* appartient à Nat King Cole, *Blues March* et *Moanin'* restent associés aux Jazz Messengers d'Art Blackey, *The Sidewinter* à Lee Morgan, *Take Five* au quartette de Dave Brubeck... Tous ces titres ont connu auprès du public un succès exceptionnel pour une pièce de jazz. Faut-il chercher là la raison de la fin, ou du commencement impossible, de leur vie de standard ? Le succès, qui associe un interprète et une œuvre, empêcherait celle-ci de s'offrir à toutes les nouvelles appropriations. Mais il est des standards qui triomphent de cette épreuve là aussi. Le *Body And Soul* de Coleman Hawkins déjà mentionné – celui du 11 octobre 1939 – a fait d'emblée l'unanimité : amateurs, critiques, musiciens, tout le monde l'a admiré et pendant quelques années, il s'imposa comme une référence indépassable. Puis il reprit sa vie de standard : Hawkins lui-même en donna une version légèrement décalée,

82. La chanteuse Meredith d'Ambrosio met en 1985 des paroles sur le thème de *Giant Steps*. Eddie Jefferson fait de même pour *Billie's Bounce*, en 1974 (il s'agit d'une « mise en paroles », selon la technique du *vocalese* [cf. *supra*], à la fois de l'exposé du thème et du solo de Charlie Parker, donc d'une version particulière de *Billie's Bounce*, version enregistrée). *C Jam Blues* devient *Duke's Place*, chanté par Louis Armstrong à l'occasion du premier enregistrement conjoint de celui-ci et de Duke Ellington, en 1962 ; trois noms (Roberts, Katz & Thiele) s'ajoutent alors à la signature d'Ellington. Il semble que *Basin Street Blues* ait été doté de paroles dès sa composition.

sous un autre titre, *Rainbow Mist*, enregistrée le 22 février 1944, pour la petite firme Apollo, et qu'il signa⁸³; puis d'autres, beaucoup d'autres vinrent à nouveau le visiter (pour en rester à des saxophonistes ténors : Lester Young, Dexter Gordon, Stan Getz, Paul Gonzalves, Charlie Rouse, Sonny Rollins, John Coltrane, Archie Shepp, David Murray... Un standard est plus qu'une chanson ou un original qui rencontre le succès. Ni Miles Davis ni Chet Baker ni Gerry Mulligan ni Stan Getz n'ont mis fin à *My Funny Valentine*. La capacité à s'affranchir de toute appropriation est, avant tout autre caractère (musical, commercial...), ce qui le définit.

Une nouvelle version d'un standard est-elle une interprétation d'un original ou une interprétation d'interprétations ? L'instauration des standards de jazz s'apparente-t-elle alors à l'infini glissement du sens qu'à propos de la chose écrite Jacques Derrida met en lumière dans *De la grammatologie* ? « L'introuvable traitement n° 0 », pour une chanson de Broadway ; « la version de référence qui tout simplement n'existe pas », pour une composition originale comme *'Round About Midnight* ; la sortie de « la matrice du blues » pour les blues « savants » ou « artistiques » : l'évanouissement du référent que nous avons pu constater pour les trois genres du répertoire invite à adopter une telle conception. Notre examen des différentes manières de s'approprier un standard a montré que chaque musicien choisit d'appuyer l'écart que représente son interprétation sur un état différent du thème (proximité de la lettre, poursuite d'un écart tout récent, retour à un écart resté fameux, recombinaison, bouleversement jusqu'à rendre le matériau méconnaissable, synthèse...) et sa lecture pourra apparaître aussi bien comme un hommage que comme une critique de ce qui l'a précédé. Ce foisonnement, cette liberté de choix des musiciens font que le processus d'instauration des standards n'est pas, nous l'avons signalé, uniformément orienté, par exemple selon un axe qui irait de la fidélité à l'émancipation. Il n'y aurait alors que le foisonnement des interprétations qui, sans aucune ligne directrice, renvoient les uns aux autres (lorsqu'une interprétation s'impose, elle bloque la carrière du standard, rappelons-le), une floraison de points de vue singuliers. Mais avec les standards de jazz, à l'inverse de ce qui se passe dans un processus purement sémiotique, les auteurs des interprétations (les personnalités musicales) ne se laissent jamais oublier. Car si les standards constituent bien un répertoire qui n'est l'émanation d'aucun terroir, qui n'attache à aucune province, ils lient cependant les interprètes les uns aux autres. Certainement, s'il existe une communauté des musiciens de jazz, le processus d'instauration des standards y est pour quelque chose. Prenons garde que traiter des œuvres musicales comme des « textes », à quoi nous engage l'emploi du mot « interprétation », participe d'un discours métaphorique. Ce qui advient lors du passage d'une interprétation d'un standard à une autre n'est pas un « glissement du sens » mais une confrontation de subjectivités. Et il est une autre dimension dont la prise en compte montre clairement que l'interprétation

83. Il semble que ce soit avant tout pour des raisons financières que Coleman Hawkins ait gravé ce *Rainbow Mist*, il en avait assez que le succès remporté par sa version de *Body And Soul* remplisse les poches de Messieurs Green, Sour, Heyman & Eyton, les quatre signataires.

des standards a, pour paraphraser Umberto Eco, « une fin extra-sémiotique »⁸⁴ : reprendre un standard, c'est peut-être bien chercher à la fois la « vérité » de ce morceau et sa propre « vérité » de musicien, peut-être aussi célébrer ou critiquer l'univers esthétique auquel cette œuvre ressortit, mais c'est aussi certainement chercher à apporter du plaisir ou de l'émotion à des auditeurs. L'exploration d'un « thème rabâché » n'évite sans doute pas toujours le narcissisme, mais elle ne peut non plus se déprendre de sa dimension dialogique.

Faut-il considérer alors que les musiciens qui ne nourrissent plus ce processus de standardisation en reprenant les créations des uns et des autres laissent se tarir une voie essentielle du jazz ? Sans doute. Mais l'interprétation des standards n'épuise pas le jazz. Aujourd'hui, la démarche d'un musicien comme David S. Ware peut apparaître exemplaire : tout en bâtissant son œuvre essentiellement sur ses propres compositions et celles de ses partenaires, il montre, en jouant par exemple *Autumn Leaves* et *Angel Eyes*, que le recours aux standards participe d'une « esthétique de la reprise » qu'il illustre plus largement avec sa lecture de *Freedom Suite* et de *East Broadway Run Down* de son maître Sonny Rollins. Nous n'avons exploré dans cet article qu'un aspect de cette musique ; il est des titres qui n'ont qu'une occurrence et participent pleinement à la construction du jazz. La définition que nous proposons du standard, où l'usage qui est fait de l'œuvre prime sur ses qualités intrinsèques : elle est une chanson, une variation sur le blues, un blues, une composition originale, se décline en un certain nombre de propositions qui elles-mêmes tracent les contours d'une définition – mais pas de « la » définition – du jazz : le jazz est une pratique (plutôt qu'un corpus de règles et de préceptes), l'œuvre de jazz est un événement (tout autant qu'un monument⁸⁵), le créateur est un interprète (tout aussi bien de ses propres inventions que de celles des autres), l'interprète est un individu singulier (mais une collection d'individus qui emploient leur talent à magnifier le même matériau ne s'apparente-t-elle pas à une fraternité ?).

84. Umberto Eco (1994 : en particulier les pages 368-383) dont la lecture a été fort éclairante pour l'élaboration de cette conclusion : « une fin extra-sémiotique », écrit Eco (*Ibid.* : 378), au moment où il contraste ce qu'il appelle la « dérive hermétique » avec ses avatars déconstructionnistes contemporains et la théorie peircéenne de la « sémiosis illimitée » dans les dédales de laquelle il nous guide, avec des qualités de pédagogue exceptionnelles.

85. Un nouveau champ de réflexion s'ouvre là. Monument, l'œuvre de jazz l'est quand elle a une occurrence unique et que cette occurrence a été fixée par l'enregistrement (*Black Bottom Stomp*, de Jelly Roll Morton – voir l'analyse que donne Gunther Schuller [1997 : 165-171] de cette pièce –, *La Nevada*, de Gil Evans, *Conquistador*, de Cecil Taylor...). Événement, chacune de ses occurrences le devient aussi dès qu'elle est jouée. Étonnant est que les deux statuts n'apparaissent pas exclusifs l'un de l'autre. L'enregistrement est ce qui rend possible cette existence dans une double dimension (Williams 2001). L'album *KIND OF BLUE*, du sextette de Miles Davis, est un monument ; au moins deux des cinq titres qui le composent (*So What ?* et *All Blues*) sont devenus des standards, c'est-à-dire toute une série d'événements. L'album *PIANO IN THE BACKGROUND* est une borne dans l'histoire du Duke Ellington Orchestra ; pourtant tous les titres qu'il présente avaient déjà été enregistrés par l'orchestre et ils continueront de l'être après. Si André Hodeir (1984 : 23-24) est si sévère à l'égard du *Ko-Ko* du même Duke Ellington Orchestra, enregistré le 8 février 1956, ce n'est peut-être pas tant parce que cette version apparaît effectivement médiocre comparée à celle du 6 mars 1940 que parce que le seul fait qu'elle existe remet en cause la conception de l'œuvre-monument.

L'interprétation des standards apparaît comme une entreprise de connaissance doublement orientée. Vers l'intérieur, entre les musiciens : le débat, l'échange des points de vue et des sensibilités. Vers l'extérieur, en direction des composantes du répertoire : le traitement du matériau qui, après avoir été choisi (avec quelle force d'adhésion parfois – rappelons-nous Lester Young et *These Foolish Things* !) a été mis à distance et exploré. Cette entreprise met en question la frontière entre individualité et collectivité – en même temps que l'appartenance à celle-ci est affirmée, celle-là se déclare ; et plus largement entre le soi et l'autre – la personnalité du soliste ne se découvre et ne s'impose qu'au terme d'un cheminement qui le mène entre les parcours déjà tracés par ses pères et ses pairs. Au cours de ce processus, le matériau sur lequel il s'exerce, quel qu'il soit, cesse de lui être extérieur, étranger. Peut-être Charlie Parker et Dizzy Gillespie plaisaient-ils ; mais ils ne s'étaient pas trompés : un tel jeu mérite bien d'être appelé une « anthropologie ».

MOTS CLÉS/KEYWORDS : chansons/songs – Tin Pan Alley – interprétation/performance – improvisation – standardisation/standardization – jazz.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W.

1991 [1937] « Sur la musique populaire », *Revue d'esthétique* 19 : 181-204 [Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier & Marc Jimenez].

Baudoin, Philippe

1988 Articles : « Blues. Aspects techniques », « Le blues dans le jazz », « Chorus », « *I Got Rhythm* », « Standard », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).

1990 *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données de base*. Paris, Outre-Mesure, 2 vol. (« Théories »).

1998 « Charlie Parker compositeur », in Alain Tercinet, *Parker's Mood*. Marseille, Parenthèses : 123-128.

Bergerot, Franck

1996 *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*. Paris, Le Seuil.

Béthune, Christian

2003 *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris, Klincksieck.

Billard, François

1988 *Lennie Tristano*. Montpellier, Éd. du Limon (« Mood Indigo »).

Buin, Yves

1988 *Thelonious Monk*. Paris, POL (« Birdland ») [Rééd. : Paris, Le Castor astral, 2002].

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

1988 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).

Carr, Ian

1991 *Miles Davis*. Marseille, Parenthèses (« Epistrophe ») [Trad. de l'anglais par Catherine Collins].

Cugny, Laurent

2001 *L'Analyse de l'œuvre de jazz*. Paris, Université Paris IV-Sorbonne, thèse de doctorat d'État.

Daverat, Xavier

1995 *John Coltrane*. Montpellier, Éd. du Limon (« Mood Indigo »).

Derrida, Jacques

1967 *De la grammatologie*. Paris, Minuit.

Dianteill, Erwan

2004 « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les églises spirituelles de La Nouvelle-Orléans », *L'Homme* 171-172 : *Musique et anthropologie* : 421-441.

Duflo, Colas & Pierre Sauvanet

2003 *Jazzs*. Paris, Musica Falsa (« Essais-Musica Falsa »).

Dyer, Geoff

2002 *Jazz Impro*. Paris, Éd. 10-18 [Trad. de l'anglais par Rémy Lambrechts].

Eco, Umberto

1994 *Les Limites de l'interprétation*. Paris, Livre de Poche (« Biblio-Essais ») [Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher].

Feather, Leonard

1977 *Inside Jazz*. New York, Da Capo Press [1^{re} éd. : *Inside Be-Bop*, 1949].

Gerber, Alain

1971 « Glossaire », « Arrangeurs modernes », in Henri Renaud, ed., *Jazz classique*. Tournai, Casterman.

Hentoff, Nat & Nat Shapiro, eds

1956 *Écoutez-moi ça ! L'histoire du jazz racontée par ceux qui l'ont faite*. Paris, Corrêa [Trad. de l'anglais (États-Unis) par Robert Mallet].

Hodeir, André

1954 *Hommes et problèmes du jazz*. Paris, Au Portulan – Flammarion [Rééd. : Roquevaire, Parenthèses, 1981].

1971 « Dizzy Gillespie », in Henri Renaud, ed., *Jazz classique*. Tournai, Casterman.

1984 *Jazzistiques*. Roquevaire, Parenthèses (« Epistrophy »).

1994 « Comment s'en débarrasser », *Les Cahiers du Jazz*, 3 : *Le blues* : 13-20.

2003 *Le B. A. Be du bop*. Pertuis, Rouge profond.

Hofstein, Francis

1988 « Blues. Définition » in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins »).

Jamin, Jean & Patrick Williams

2001 « Glossaire et index des musiciens de jazz », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 301-358.

Laborde, Denis

2001 « Thelonious Monk, le sculpteur de silence », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 139-177.

Lion, Jean-Pierre

2004 *Bix Beiderbecke, une biographie*. Préface de Delfeil de Ton. Paris, Outre-Mesure.

Palmer, Tony

1978 *All You Need Is Love. Histoire de la musique populaire*. Paris, Albin Michel [Trad. de l'anglais (États-Unis) par Henry Houssaye & Jean Dominique Brière].

Panassié, Hugues & Madeleine Gauthier

1971 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Albin Michel.

Perrenoud, Marc

2005 *La Figure sociale du musicien. Ethnographie du métier de musicien ordinaire*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

Renaud, Henri, ed.

1971a *Jazz classique*. Tournai, Casterman.

1971b *Jazz moderne*. Tournai, Casterman.

Rissi, Mathias

1977 *John William Coltrane. Discography*. Adliswil, chez l'auteur.

Schuller, Gunther

1997 [1968] *L'Histoire du jazz*, 1 : *Le premier jazz, des origines à 1930*. Marseille, Parenthèses / Paris-PUF [Trad. de l'anglais (États-Unis) par Danièle Ouzibon].

Tercinet, Alain

1998 *Parker's Mood*. Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »).

Williams, Patrick

1998 [1991] *Django*. Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »).

2001 « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 179-199.

2005 « Le déni d'Adorno », *L'Homme* 175-176 : *Vérités de la fiction* : 419-426.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Patrick Williams, *Standards et standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz*. — Dans toutes les composantes du répertoire des musiciens de jazz – les blues, les chansons de variété, les compositions originales –, on rencontre des pièces qui deviennent des « standards », c'est-à-dire qui sont l'objet de multiples interprétations pour les musiciens les plus divers et souvent pendant de longues périodes. L'examen des différents traitements dont ces œuvres sont l'objet montre que cette « standardisation » au sein du jazz est en fait le contraire d'une standardisation au sens courant. Elle se révèle comme une entreprise de connaissance, à la fois tournée vers l'intérieur (les musiciens de jazz entre eux) et vers l'extérieur (les répertoires visités), qui peut être qualifiée d'« anthropologique ».

Patrick Williams, *Standards And Standardization: on an Aspect of the Repertoire of Jazz Musicians*. — In all parts of the jazz musicians repertoire (blues, pop songs, original compositions), we come upon pieces that have become « standards », interpreted by various musicians often over a long period of time. As an examination of the various treatments of these pieces shows, this standardization in jazz is the opposite of standardization in the usual sense of the word. It is an attempt related to « knowledge », turned both inwards (jazz musicians among themselves) and outwards (the repertoires concerned), that can be qualified as anthropological.