L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Le jazz comme oralité seconde

Christian Béthune

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24969>

DOI : 10.4000/lhomme.24969

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 443-457

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24969> ; DOI : 10.4000/lhomme.24969

Le jazz comme oralité seconde

Christian Béthune

*Nous vivons [...] dans un monde électrique post-littéraire,
où les musiciens de jazz utilisent toutes les techniques de la poésie oral.*

Marshall McLuhan

LORSQU'ON PRÉTEND qualifier le jazz de « musique orale », on soulève immanquablement un essaim d'objections, de critiques, voire de sarcasmes. D'abord, s'il est incontestable que certains jazzmen, et non des moindres, ont effectivement pu se dispenser de l'écriture, la plupart d'entre eux, depuis les origines de cette musique, ont eu, à des degrés divers, partie liée avec la notation musicale. Contrairement, par exemple, à ce que l'on a pu naguère affirmer, on sait aujourd'hui que même Buddy Bolden, le trompettiste légendaire de La Nouvelle-Orléans et père putatif du jazz, que l'on croyait analphabète en la matière, était en réalité tout à fait capable de lire et, au besoin, d'écrire correctement la musique. Il est donc en partie légitime de constater comme le fait Denis Levaillant que :

« C'est sans doute un peu hâtivement que l'on veut voir dans la musique noire américaine un exemple de renouvellement profond de l'improvisation. Il y a bien évidemment, tout au long de l'histoire du jazz, une présence constante des situations d'improvisation collective. Mais tout aussi bien, on peut voir l'importance du rôle qu'a joué l'écriture dans cette histoire »¹.

Même si le jazz a ouvert des perspectives jusqu'alors insoupçonnées sur l'improvisation, on sait que non seulement les musiciens n'y ont pas systématiquement recours, mais que certains morceaux, parmi les plus représentatifs de cette musique (Duke Ellington, Charles Mingus, etc.) font, de surcroît, l'objet de partitions intégralement rédigées.

En outre, le personnage de l'arrangeur qui, sans occuper le devant de la scène, joue souvent en jazz un rôle déterminant, entretient avec la substance sonore un rapport essentiellement scriptural. Il faut être de mauvaise foi pour ne pas entendre l'importance du travail de l'écriture de Gil Evans dans les albums de

1. Denis Levaillant, *L'Improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Lattès, 1981 : 108.

Miles Davis des années 1950-1960, ou celui de Neal Hefti sur la formation de Count Basie dans le fameux *Atomic Basie*.

Enfin, même dans le cas de l'improvisation radicale, peut-on, en tout état de cause, se permettre d'affirmer que le musicien de jazz qui organise son jeu dans le flux instantané de la performance, s'oppose de manière systématique au musicien qui compose de la musique et la fixe sur une partition au moyen d'un système de notation ? Ne pourrait-on pas soutenir, comme n'hésite pas à le faire François Nicolas – lui même improvisateur et responsable à l'IRCAM – que, même sans le recours explicite à un système de notation, « il y eut toujours chez les plus grands musiciens de jazz l'ambition maintenue d'un passage tendanciel à l'écriture »² ? Charles Mingus en premier, outre son goût obsessionnel pour les partitions, ne revendiquait-il pas le titre de *spontaneous composer*, avec ce que la référence au terme de « compositeur » implique de connivence avec l'ordre savant de l'écriture ?

En fait, il semblerait que la question de l'oralité dans le jazz ait été initialement biaisée, dans la mesure où, jugements catégoriels et jugements de valeurs concernant l'oralité s'accomplissent implicitement à partir d'une position de sujet « lettré » et donc déjà déterminée par des présupposés procédant de ce que Jack Goody appelle « la raison graphique ». Le poids de cette incidence fautive a priori le problème : l'ambition remarquée d'un passage à l'écriture – fût-il simplement « tendanciel » – ne serait-elle pas, *in fine*, chez les jazzmen, l'expression d'une volonté chronique de légitimation, la manifestation d'un besoin insistant de reconnaissance et de valorisation, qu'à ce jour seule apporte la trace écrite, qui consacre la personne de l'auteur, permet d'établir sans hésitation la paternité de ses œuvres et garantit leur conservation pour l'éternité ? Adhésion à l'ordre dominant de l'écriture plus stratégique donc, dans ses intentions, que réellement esthétique.

Ambiguïté de la notion d'oralité

La fausse alternative

En considérant l'oralité, quelle qu'en soit la forme, à partir de notre seule culture scripturale, notre culture lettrée, on aboutit nécessairement à des définitions négatives : une culture orale ne peut, de ce point de vue, être perçue que comme une culture sans écriture, c'est-à-dire une culture du manque, une culture stigmatisée a priori comme déficitaire. Essentiellement réduite à une absence, l'oralité est dès lors appréhendée sous la seule catégorie du défaut ou de la privation, et ses produits se voient assignés par nature à une sphère de moindre être. La distinction qui oppose traditionnellement le « savant » et le « populaire » – et qui, pour certains, paraît aller de soi³ – résulte de ce phéno-

2. François Nicolas, « Huit thèses sur l'écriture musicale », *Analyse musicale*, 1991, 23 : proposition 1.

3. Par exemple pour Adorno : « La musique populaire, qui engendre les stimuli que nous analyserons ici, est habituellement définie par sa différence avec la musique savante. On considère généralement cette différence comme acquise, différence entre les niveaux tellement bien déterminés que leur valeur respective n'a pour la plupart des gens aucun rapport ». Cf. Theodor W. Adorno, « Sur la musique populaire », *Revue d'Esthétique*, 1991, 19 : 181-204.

mène de dévalorisation spontanée de l'oral face au prestige de la chose écrite. Pour prétendre au titre de « savant » ou de « sérieux », il faudrait impérativement se situer du côté de l'écriture.

Or, à partir de cette conception qui pose l'oralité comme un « défaut d'écriture », c'est en fait toute une cascade de manques, d'imperfections ou de lacunes qui vont être imputés aux réalisations de la culture orale et sanctionner son impotence :

- 1) défaut de mémoire et donc de fiabilité ;
- 2) mais aussi impossibilité d'évoluer dans le cadre repérable d'une « histoire » car, pour l'homme, l'ordre du temps est lui-même tributaire de traces laissées dans la mémoire ;
- 3) manque d'articulations logiques et donc de cohérence ;
- 4) manque d'originalité, et donc de créativité, qui condamne les productions orales à se répéter, etc.

Contraintes de se reproduire pour ne pas sombrer dans l'oubli, les réalisations de la culture orale, systématiquement perçues comme indigentes, seraient ainsi vouées à l'immobilisme. C'est précisément cet immobilisme qu'Adorno prétend dénoncer lorsque, dans un article qui fit date, il qualifie le jazz d'« intemporel » (*zeitlose*). Allons plus loin. Si, selon la formule bergsonienne, « toute conscience est mémoire », la culture orale qui s'oublierait à chaque instant pour se recréer l'instant d'après dans une forme nouvelle, reste vouée à l'inconsistance. Dans de telles conditions, peut-on encore parler de culture⁴ ?

Nous pouvons affirmer qu'en Occident, l'esthétique s'est, d'une certaine manière, implicitement construite à partir d'une hiérarchie ontologique de l'oral et de l'écrit. Toute œuvre digne de ce nom – et singulièrement toute œuvre musicale – est censée s'élaborer à partir d'une assimilation des règles propres à l'écriture, au point que, selon Adorno, si l'art est de l'ordre du langage, s'il existe une « expression » que l'on peut qualifier d'« artistique », c'est dans la mesure où, dans leur ensemble, les œuvres d'art sont impérativement normées de l'intérieur par un travail d'écriture : « Toute œuvre d'art est écriture, pas seulement celles qui se présentent comme telles [...]. Les œuvres d'art ne sont langage qu'en tant qu'écriture »⁵. L'écriture serait en quelque sorte la forme immanente de toute œuvre d'art. Pour le philosophe de Francfort, l'écriture constitue en effet le processus interne d'objectivation des œuvres de l'art, comme elle l'est également de toute œuvre de l'esprit. En conséquence, seul le passage par une élaboration scripturale, permet à l'expression humaine de dépasser le stade de la subjectivité brute. Une position que synthétise, par exemple, le musicologue et philosophe Daniel Charles lorsqu'il déclare : « *L'acte d'écrire contribue [...] à la surrection et*

4. Je paraphrase ici Bergson : « Une conscience qui ne conserverait rien de son passé, qui s'oublierait sans cesse elle-même, périrait et renaîtrait à chaque instant ; comment définir autrement l'inconscience ? » Cf. Henri Bergson, « La conscience et la vie », in *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2003 (« Quadrige ») [1^{re} éd. 1919].

5. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 : 178-179.

au façonnement de la subjectivité »⁶. En l'absence d'une trace écrite, toute expression demeure figée dans une esthétique du cri, une manifestation brute des affects, proche de la spontanéité animale, c'est-à-dire dans une forme de symptôme qui n'a rien à voir avec l'art.

Il est significatif de ce point de vue que détracteurs, mais aussi, plus curieusement, défenseurs occidentaux du jazz semblent, d'un commun accord, avoir perçu dans cette nouvelle expression un fond irréductible d'animalité. Ainsi Jean Déré, professeur de solfège, hostile à cette musique, tranche-t-il sans concession : le jazz, « c'est la mort de l'intelligence... le règne de la bête » ; tandis que Michel Leiris – partisan enthousiaste et défenseur de la première heure de cette forme d'expression – y perçoit des « pulsations tout à fait animales »⁷. Cette convergence d'appréciations, qui semble unir contempteurs et avocats du jazz, ne serait-elle pas précisément la conséquence d'une oralité foncière perçue dans les manifestations de cette musique et ordonnée symétriquement, à partir du même axe logocentrique ?

Considérée du point de vue de notre culture scripturale, l'alternative paraît simple : récupérer ou exclure. En effet, ou bien le jazz s'entend effectivement comme une musique riche, complexe, élaborée, capable de jouer avec subtilité et profondeur sur tout le registre de l'expressivité humaine et, en conséquence, la langue du jazz est censée tendre formellement vers l'écriture, et l'improvisé ne serait en fait qu'une modalité particulière de l'écrit. Ou bien le jazz reste-t-il imperméable à l'écriture et, à ce titre, il n'est finalement, au mieux, qu'une forme spontanée (animale) d'expression des instincts et des émotions, et au pire – comme le pensait Adorno – qu'une marchandise frelatée, un pur produit de consommation au service de l'industrie culturelle qui flatte les instincts les plus bas de l'individu⁸ sans même les satisfaire, afin de multiplier les profits et infuser secrètement les principes d'une idéologie répressive, aux implications fascisantes.

La thèse du présent article prétend sortir de ce dilemme en rejetant à part égale les deux pôles de l'alternative. En d'autres termes, bien que le jazz soit une musique complexe, riche de toute la palette de l'expression humaine, il demeure à nos oreilles une musique de pure oralité ; peu importe au demeurant que les jazzmen aient volontiers fait appel aux ressources de la notation musicale. Nous n'avons en conséquence pas besoin de tirer spécialement le jazz en direction de l'écriture pour en faire une expression à la fois dense, élaborée et, pourquoi pas, savante ?

Qu'est-ce qu'une forme orale ?

De même que l'oralité ne saurait se définir par le seul défaut d'écriture, je suis également convaincu que l'usage de l'écriture ne remet pas nécessairement en

6. Daniel Charles, « La musique et l'écriture », *Musique en jeu*, 1973, 13 : 7 (souligné dans le texte).

7. Cf. Michel Leiris, « Disques nouveaux 1930 », *Documents* (2^e année), 1930, cité in Denis Constant-Martin & Olivier Roueff, *La France du jazz*, Marseille, Parenthèses, 2002 : 280.

8. À la limite de l'instinct animal et du tropisme, puisqu'à plusieurs reprises Adorno décrit les « Jitterburgs » comme des insectes attirés par la lumière.

cause la nature orale d'une œuvre. Ainsi, bien que le céléberrissime *Concerto for Cootie* d'Ellington soit, de toute évidence, une composition intégralement rédigée dont la partition ne laisse pratiquement aucun interstice pour l'improvisation, j'ai tendance à penser qu'il s'agit, malgré la part déterminante qu'y prend la notation, d'une œuvre ressortissant de la pure oralité.

C'est en premier lieu le mode d'existence du morceau d'Ellington qui m'incite à le concevoir. En effet, les œuvres musicales de la tradition écrite semblent affirmer leur être indépendamment de toute exécution effective. Une fois les œuvres « classiques » confiées à l'écriture, l'exécution peut en effet rester un événement « en puissance » sans que leur être n'en pâtisse ; le passage à l'acte – le moment de la réalisation sonore – apparaît finalement de l'ordre de l'accident et peut, à ce titre, être indéfiniment ajourné. Ajournement souhaitable pour certains, ainsi pour Adorno, les exécutions sont-elles toujours décevantes par rapport aux partitions qu'elles interprètent⁹.

En revanche, même confiée de A à Z à l'écriture, l'œuvre de jazz n'accède effectivement à l'être qu'au moment où celle-ci retentit. Tout rédigé qu'il soit, le *Concerto For Cootie* n'échappe pas à la règle. À l'instar de toutes les productions caractéristiques de la culture orale, ce concerto n'est œuvre qu'en acte ; une œuvre dont l'être se déploie au fil de ses seules exécutions. Il ne s'agit donc pas d'un être fixé une fois pour toutes à l'intérieur d'une forme essentielle, absolue, à laquelle il serait possible de se référer idéalement en se passant de la réalisation sonore, mais d'un être par nature en devenir parce qu'entièrement tributaire de ses exécutions éventuelles. Pour résumer d'une formule, c'est dans la performance que – littéralement – se joue la totalité de l'être du *Concerto For Cootie*, nonobstant les préalables scripturaux de sa genèse.

D'un point de vue philosophique, la différence qui sépare les deux situations est fondamentale : affirmer, en effet, que l'être de l'œuvre tient à son exécution, c'est soutenir que l'être se trouve implicitement contenu dans l'étant, et même, de manière plus radicale encore, que c'est l'étant de l'œuvre – avec sa part impondérable d'accident¹⁰ – qui conditionne son être. Être précaire au demeurant, puisque subordonné à la matérialité de son mode d'existence et lié, par exemple : à la compétence et à la forme – au sens sportif du terme – des musiciens au cours de la performance, à la qualité de l'enregistrement et de conservation des documents sonores où l'œuvre s'actualise, etc., autant d'aléas dont l'œuvre « classique » se trouve protégée.

Pour la philosophie, l'écriture s'est révélée comme un moyen extrêmement puissant permettant de penser la séparation de l'être des vicissitudes de l'étant et de le désincorporer du monde matériel – quitte à forger la fiction d'un monde des formes pures. J'aurais même tendance à considérer que c'est à cette fin précise que l'écriture s'est imposée comme *medium* exclusif de la philosophie, au détriment de pratiques concurrentes en usage au moment de son irruption dans

9. Cf. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., 1974 : 146-147.

10. De par son origine latine *accidens*, le terme « accident » fait simplement référence à ce qui advient.

la culture – par exemple chez les disciples d'Antisthène, les philosophes cyniques. Or, pour en revenir au fait musical proprement dit, si l'être des œuvres écrites ne réside pas dans leur exécution, la musique peut, à la limite, se dispenser de résonner, et la jubilation du mélomane peut idéalement tendre – comme le souhaitait Adorno – vers une lecture silencieuse de leur partition ; c'est-à-dire en substituant la vue à l'ouïe, devenue paradoxalement mode secondaire de perception de la musique.

Selon la tradition sérieuse occidentale, l'écriture permet d'abstraire le sonore par le regard ; de jouer les œuvres dans sa tête en déchiffrant simplement leur partition et de convertir la contemplation musicale en « un exercice occulte d'arithmétique de l'âme », ainsi que l'affirmait déjà Leibniz¹¹. Dans cette perspective, aux connotations idéalistes, la trace écrite opère la plus grande réduction possible de la part sensible – l'*aisthêsis* – de l'œuvre. L'écriture n'est certes pas l'œuvre en soi, mais la forme rédigée se veut le dépositaire exclusif d'un contenu qui la transcende. Garante codifiée d'une écoute épurée de la matérialité du sonore, la partition n'est donc pas l'être même de l'œuvre mais, à titre de substrat, elle dispense en quelque sorte l'œuvre de sa part de bruit en se posant comme la plus petite médiation sensible envisageable ; celle qui, sans le secours de la *phonê*, ouvre l'esprit au sens et le tourne vers la vérité même de l'œuvre. L'écriture prétend placer l'esprit en prise direct avec l'intelligible par la médiation du regard. En effet, dans la mesure où elle fait immédiatement sens à qui sait en déchiffrer les signes, la notation musicale nous met potentiellement en contact silencieux¹² avec la pensée même du compositeur. Il ne s'agit plus dès lors d'ouïr, mais de voir. Sans égal dans les autres traditions musicales, le rôle dévolu au chef d'orchestre et à sa gestique péremptoire sanctionne, dans la musique savante occidentale, cet arraisonnement du sonore à l'ordre du regard.

La musique de jazz s'enracine au contraire dans l'oralité dans la mesure où, d'emblée, elle proclame l'irréductibilité de l'ouïe et du sonore – un couple dont l'écriture permet précisément de se passer, même en musique. Perçu comme « une revanche de l'homme sur le silence », selon une assez jolie formule de Noël Sabord – qui répondait, en 1925, à un questionnaire sur le jazz lancé par André Schaeffner et André Coeuroy dans *Paris Midi*¹³ – le jazz paraît chercher noise à la pensée silencieuse. C'est probablement cette irréductible prégnance du sonore qui – indépendante du niveau exprimé en décibels – fait que, pour beaucoup, le jazz a été à l'origine perçu comme du bruit : « par lui [le jazz] le sonore tend à s'annexer le royaume des bruits »¹⁴.

Quel que soit en l'occurrence le soin apporté à l'élaboration de la partition dans le *Conceto For Cootie*, l'écriture y reste en fait vouée à des fins ancillaires :

11. Gottfried W. Leibniz, « Correspondance avec Golbach » in *Philosophie*, 1998 : 11.

12. L'affirmation du concept de « lecture silencieuse » est toutefois relativement récente puisque, à quelques exceptions près, jusqu'au Moyen Âge, la lecture s'accomplissait à haute voix. Il semble que la généralisation de la lecture silencieuse soit contemporaine de l'invention de l'imprimerie.

13. « Enquête sur le jazz band », *Paris Midi*, 8 mai–1^{er} juillet 1925, cité in Denis-Constant Martin & Olivier Roueff, *La France du jazz*, op. cit. 2002 : 192.

14. Maurice Bouchet, in Denis-Constant Martin & Olivier Roueff, *ibid.* : 197.

l'enjeu de la pièce ellingtonienne ne procède finalement pas du sens des signes consignés sur le papier, mais réside – comme le signale déjà André Hodeir – dans la manière dont Ellington sollicite « la chair vive du trompettiste » chargée d'en actualiser la forme en l'incarnant. Il s'agit donc d'une sollicitation dont l'art dépasse le cadre d'une notation codée et de sa mise en œuvre littérale, bien qu'elle y fasse impérativement appel ; faute de son incarnation physique l'œuvre reste ici... lettre morte.

Or, avec la matérialité du sonore (ses timbres, ses harmoniques, ses parasites, ses infractions au tempérament de la gamme et à l'usage codifié des instruments), c'est à la fois l'insistance du monde sensible et la prégnance du corps – corps du musicien, certes, mais également celui de l'auditeur, voire même de l'auditoire – qui se profile au sein même du dispositif de l'œuvre. Une des fonctions de l'écriture alphabétique aura été de protéger du corps les « œuvres de l'esprit »¹⁵, l'œuvre de jazz ne saurait, pour sa part, renoncer à ses accointances corporelles sans perdre sa substance ; en ce sens, on peut dire que le jazz est rigoureusement matérialiste et essentiellement oral¹⁶.

Or, cette dimension corporelle du jazz constitue le second critère de son oralité. Si l'écriture consacre l'impérialisme du regard – certains parlent à ce propos « d'optocentrisme »¹⁷ – c'est en revanche une constante des expressions orales de faire appel à une synesthésie qui sollicite non seulement nos cinq sens périphériques et leurs organes spécifiques, mais mobilise également notre sensibilité kinesthésique par laquelle nous saisissons le mouvement et notre sensibilité proprioceptive, c'est-à-dire une sensibilité posturale, où s'élabore la notion du corps propre et où se construit notre schéma corporel. C'est à partir de cet ancrage corporel du jazz que Vincenzo Caporaletti identifie ce qu'il nomme le « principe audiotactile » (*pat*), facteur rythmique immanent, rebelle à toute codification notationnelle, et constitutif, selon lui, du swing¹⁸. Le jazz, en l'occurrence n'invente rien, il renoue simplement de manière ostentatoire avec un principe souvent occulté par notre tradition savante : « quand on fait de la musique, on utilise la main pour s'adresser à l'oreille »¹⁹.

Dans un passage révélateur – à ma connaissance l'un des rares où, hormis sa correspondance, Walter Benjamin utilise le terme de « jazz » – le philosophe, alors sous l'emprise du haschich, se surprend à accompagner d'un furtif battement de pied la musique d'un orchestre de jazz :

15. Hegel le rappelle à sa manière au § 459 de son *Précis de L'Encyclopédie des sciences philosophiques* (Paris, Vrin, 1952 [1^{re} éd. 1817]). Seule, pour Hegel, l'écriture alphabétique permet de dépasser (certes en conservant dans la négation même : *aufheben*) les ancrages physiques de la parole. C'est dans la mesure où elle est « signe de signe » que l'écriture alphabétique est posée comme « la plus intelligente » des formes de graphie.

16. Sur les rapports du jazz et du corps, voir Christian Béthune, « Body and Soul », *Cahiers du jazz*, 1994, 2 : 55-56 ; et *Cahiers du jazz*, 1994, 4 : 69-81.

17. Cf. Gianluca Capuano, *I segni della voce infinita, musica et scrittura*, Milan, Jaca Book, 2002.

18. Vincenzo Caporaletti, *La definizione dello swing, I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni Edizioni, 2000.

19. Claude Cadoz, « Musique, geste, technologie », in Hugues Genevois & Raphaël Vivo, *Les Nouveaux gestes de la musique*, Marseille, Parenthèses, 1999 : 49.

« La musique qui, pendant ce temps, ne cessait de s'amplifier et de décroître, je l'appelai les baguettes de pailles du jazz. J'ai oublié pour quelles raisons je me permis d'en marquer le rythme du pied. Cela n'est pas conforme à mon éducation, et je ne m'y résolus pas sans débat intérieur »²⁰.

On peut certes sourire devant la réserve motrice du philosophe, mais l'anecdote est en soi doublement significative, elle illustre d'abord l'ampleur de la fracture existentielle qui peut séparer un amateur de jazz et un philosophe, représentant de la tradition lettrée européenne, mais elle montre en outre la vigueur des implications corporelles contenues dans le jazz, puisque l'audition d'un orchestre interprétant ce genre de musique aura réussi – à la faveur des circonstances – à arracher un furtif battement de pied à l'un d'entre eux.

Le jazz comme mimétique sonore

Idéal du moi et surmoi de lettré

La nature foncièrement orale du jazz – son oralité seconde – est donc en grande partie indépendante du fait que les jazzmen puissent avoir ou non recours au médium de l'écriture. L'oralité du jazz n'est pas en l'occurrence celle des peuples primitifs que l'on prétend sans écriture, il s'agit – selon la formule de Walter Ong²¹ – d'une « oralité seconde » qui s'est frottée à la chose écrite et la pratique au besoin. C'est une oralité à laquelle « l'ère électrique » confère une vigueur accrue en rendant sa diffusion instantanée et sa mémoire quasi infinie.

Ce qui fait de la poétique du jazz une poétique orale tient à des facteurs que l'on rencontre, semble-t-il, dans toutes les autres manifestations de l'expression orale :

- 1) Prévalence de la performance, avec ce que cela comporte d'accidentel, de non maîtrisé, de hasard.
- 2) Mise à contribution de l'ensemble du corps de l'artiste et de celui des membres de l'assistance.
- 3) Caractère inopérant – ou quasi inopérant – de la distinction imitation/création.
- 4) Recours massif à des schèmes d'expression, où abondent formules et stéréotypes.

Or précisément, ces quatre facteurs sont en général entendus par notre oreille lettrée comme autant de perspectives négatives, voire menaçantes, à l'intérieur de l'œuvre. On peut même affirmer que, d'une certaine manière, l'esthétique occidentale s'est massivement construite contre de telles éventualités ouvertes à l'intérieur de l'expressivité humaine.

D'une façon générale, la conscience esthétique s'est trouvée en proie à une sorte de déchirement intime à propos du jazz. Les défenseurs et les théoriciens du jazz sont en effet disposés à reconnaître l'exactitude des points 1 et 2, mais ils res-

20. Walter Benjamin, « Hachisch à Marseille », in *Œuvres II*, trad. par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rush, Paris, Gallimard, 2000 (« Folio Essais ») : 57. Sur les rapports de Walter Benjamin avec le jazz, cf. Emmanuel Parent, « Walter Benjamin et le jazz : une introduction », Rennes, *Copyright Volume I*, 2003, 1 : 35-42.

21. Walter Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1982.

tent extrêmement réticents lorsqu'il s'agit d'admettre la validité des points 3 et 4 qui en découlent. Ce refus est étroitement lié au double travail de « l'Idéal du moi » qui fait de la personne de l'auteur un modèle vers lequel tout créateur doit tendre et d'un « surmoi de lettré ». Deux processus psychiques extrêmement vivaces, et toujours inconsciemment à l'œuvre dans notre rapport avec les formes de l'expression humaine, formes implicitement normées par une notion d'*au(c)toritas* que sanctionne un « devoir d'originalité » qui rend l'artiste responsable de ses productions à titre individuel, et inscrit l'œuvre produite dans une perspective de culpabilité.

Il faudrait probablement ajouter aux quatre éléments que nous venons de recenser le mode de travail particulier des jazzmen et la façon dont, éventuellement, ils collaborent avec l'arrangeur pour mettre sur pied les morceaux figurant à leur répertoire. Les moyens mis en œuvre sont révélateurs d'une oralité seconde en ce que les musiciens de jazz ménagent sans complexe une place à l'écriture qui pourtant ne vient jamais prendre le pas sur la nature orale de leur expression. Assuré de sa maîtrise intellectuelle sur la matière sonore, grâce au travail de l'écriture, le compositeur occidental « peut se passer intégralement, au moment de composer, des instruments et du geste instrumental »²². Tandis que, même lorsqu'il agence au préalable les morceaux qu'il va jouer et les fixe sur le papier²³, le musicien de jazz tire la plupart de ses idées musicales des rapports concrets qu'il entretient tant avec son propre instrument qu'avec les autres instrumentistes.

Une thèse qu'Ellington semble explicitement corroborer :

« Si la plus grande partie de notre musique est écrite c'est parce que cela économise du temps. Ce qui est écrit n'est qu'une base pour le changement [...]. Lorsque nous jouons tous ensemble un type peut avoir une idée et la jouer sur son instrument ; un autre type ajoute quelque chose, il reprend l'idée pour en faire autre chose. Quelqu'un peut jouer un riff et demander : "Comment vous trouvez ça ?" Les trompettes peuvent essayer un truc ensemble et dire : "Écoutez ça". Il peut y avoir des divergences d'opinion sur le type de sourdine à utiliser. Quelqu'un peut plaider en faveur de l'extension d'une note ou de sa suppression. La section des saxes peut proposer une couche additionnelle »²⁴.

À toutes les étapes de son art, c'est dans l'élan premier du geste instrumental que, pour le jazzman, s'enracine le fait musical. Une fois de plus, cette attitude « audiotactile » face au processus même de la création vient battre en brèche l'impératif d'*au(c)torité* du musicien.

Au moment de l'émergence du jazz, ses initiateurs afro-américains n'étaient pas contaminés par la dimension surmoïque qui, en tant que lettrés, structure nos modes de relation à l'expression humaine et détermine notre conscience des œuvres.

22. Claude Cadoz, « Musique, geste, technologie », *op. cit.* 1999 : 80.

23. Il est significatif qu'en jazz de nombreuses partitions rédigées ne l'aient pas été par leurs auteurs ; c'est le cas de *When The Sun Sets Down South* de Bechet ou, dit-on, de *Round Midnight*.

24. Duke Ellington, cité in Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz : the Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994 : 305.

Un indice nous laisse au passage penser que l'interdit de l'imitation et le rejet de la standardisation, des stéréotypes, du champ d'une expression humaine digne d'intérêt sont d'ordre surmoïque : c'est que la formulation de ces interdits s'apparente explicitement aux énoncés caractéristiques des maximes de la morale. En matière d'art, imiter, plagier, paraphraser, recourir à des formules standardisées ou à des stéréotypes, etc., sont des opérations perçues comme autant de démarches coupables qui portent atteinte à l'être des œuvres où elles figurent ; apparentées à une fraude, ces pratiques déconsidèrent la personne de celui qui s'y abandonne, lui interdisant de façon rédhitoire de prétendre au statut d'artiste. Or ce que, dans un ouvrage récent²⁵, Alexandre Pierrepont appelle le « champ jazzistique » ouvre – ou plus précisément réouvre – la possibilité d'œuvres au sein desquelles le surmoi de lettré reste inopérant ou du moins dans lesquelles le « contexte de culpabilité »²⁶, inhérent aux œuvres d'art, se trouve fortement atténué.

Le malentendu de l'improvisation

Considérée en effet du point de vue du surmoi de lettré, l'improvisation musicale a donné corps au fantasme d'une création à la fois absolue et totalement spontanée, une forme d'actualisation des œuvres qui, dans sa genèse, ne devrait qu'à la seule inspiration du moment, et dont la réalisation sonore immédiate exprimerait l'intensité signifiante. Dans l'esprit de beaucoup, l'improvisateur a plus ou moins été perçu comme l'incarnation du génie inspiré, cher à la vision romantique de l'artiste. Débarrassé de la médiation laborieuse de l'écriture qui fige le génie, l'artiste capable d'improviser atteindrait à une sorte de quintessence de l'acte créatif. Curieusement, cette conception radicale – quasi théologique – de l'improvisation semble entièrement normée par une conception logocentrique et scripturale – voire éditoriale – des œuvres. Dans ce cadre, en effet, l'improvisé c'est l'inédit. L'acte d'improviser sanctionnerait alors une aptitude à lire, au fil de son écriture intime, le texte d'une « partition intérieure »²⁷ ; l'improvisation est en ce sens perçue comme une forme d'archi-écriture que seuls les musiciens lettrés sont, en définitive, effectivement à même de mettre en œuvre.

Au risque de décevoir les tenants de l'innovation absolue, toute improvisation procède en fait d'un jeu mimétique fondé sur la mémoire. L'improvisation répète bien plus qu'elle n'innove, et notre jubilation tient en l'occurrence à la prise en compte de ce ressassement. Ici la dimension corporelle de l'improvisation est fondamentale : improviser c'est mettre en œuvre des automatismes et les adapter en temps réel, en fonction des circonstances, des exigences nées de l'instant. L'improvisateur de jazz se trouve, toutes choses égales, dans la situation du sportif de haut niveau capable de mettre au service des circonstances imprévisibles du jeu tout un registre d'automatismes corporels et d'utiliser dans l'urgence du

25. Cf. Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003.

26. « Les œuvres d'art à cause de leur a priori, ou si l'on veut, selon leur idée, font partie d'un contexte de culpabilité. » Cf. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. : 191.

27. Cf. Jacques Siron, *La Partition intérieure*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1992.

moment une gestuelle patiemment acquise à l'entraînement. Réciproquement, la jubilation de l'auditeur tient à la capacité de ce dernier à mettre en perspective ce qu'il entend *hic et nunc* à partir de ses propres automatismes « audiotactiles », acquis et affinés au fil d'écoutes répétées. Pour le musicien comme pour son public, spontanéité et création procèdent ici de l'incorporation – au sens plein du terme – de la mémoire et de son expression gestuelle dans le flux mimétique du jeu. Ici se dévoile la nature foncièrement itérative de la performance improvisée, condition paradoxale de sa spontanéité innovante. Contrairement à l'opinion commune, l'improvisé ce n'est donc pas l'inédit mais le ressassé ; ce sont les conditions de ce ressassement dans le déroulement de la performance qui, elles, sont toujours inédites. Ce n'est donc pas en innovant à tout prix, mais en sollicitant des situations qui l'entraîneront à la limite de ses compétences que l'improvisateur affirme sa maîtrise.

En conséquence, l'improvisateur ne tire pas tout de son fonds propre, comme certains sont parfois tentés de le croire. Non seulement toute improvisation procède d'un fonds commun de formules, de savoir-faire, d'histoire(s) partagée(s), mais la qualité d'une improvisation tient au jeu complexe d'interactions et de connivences que le musicien établit sur le moment avec ses partenaires, avec l'auditoire, mais aussi avec l'ensemble de ses devanciers. L'improvisation n'est pas une rupture avec le déjà-là ; improviser n'est possible qu'à condition de s'insérer à l'intérieur d'une tradition assimilée ; c'est également de cette insertion dans la tradition que dépend la pertinence de l'écoute.

Une fois de plus, c'est l'écriture qui nous induit à penser que le travail de la mémoire n'a pas en soi de portée créatrice. Dans la mesure où une œuvre a été confiée à l'écriture, il devient possible de la répéter *ne varietur* un nombre indéfini d'occurrences. Certes, en musique, au théâtre, dans la récitation poétique, l'interprétation joue bien un rôle crucial, mais seulement dans la mesure où chaque interprétation nouvelle vise à mettre en œuvre une essence déjà en acte dans le texte préalablement rédigé, une forme a priori dont l'interprète se réclame et posée en référence intangible²⁸. L'idée de « récitation par cœur » n'a en fait de sens qu'à l'intérieur d'une conception scripturale de la culture où la valeur des œuvres est d'abord de nature « textuelle ». En revanche, même lorsque Louis Armstrong – ou quelque autre jazzman que l'on voudra – soir après soir, semble reprendre note pour note un solo qu'il affectionne – mais le fait-il vraiment ? –, l'itération mimétique invente en répétant, et nous restons, en dépit des apparences, dans le domaine de l'improvisé. Il n'y a pas à proprement parler, dans ce cas de figure, de version *princeps* qui vaudrait comme référence hégémonique pour le musicien et son public et déterminerait, a priori, l'essence de ce qui va se jouer. Même dans l'itération mimétique, l'attitude du musicien demeure celle d'un improvisateur : se « copier » soi-même, c'est en l'occurrence se réinventer à chaque note, même dans le cas limite où les versions produites s'avèrent indiscernables les unes des autres.

28. Il est significatif que, lorsqu'à l'époque de Pisistrate l'*Iliade* et l'*Odyssee* furent constituées en « texte », il fut interdit par décret d'en modifier le contenu. Contrairement aux aèdes, les rhapsodes n'étaient plus tenus d'inventer l'épopée mais, simplement, de la réciter.

Ce qui, en tant que lettrés, nous retient de considérer la réitération comme une modalité à part entière de l'improvisation, c'est que nous interprétons de manière quasi instinctive chaque version reprise comme une forme de lecture d'une partition implicite, considérée comme dépositaire préalable de l'œuvre, une démarche que manifestement le musicien de jazz n'accomplit pas. C'est en partie sous cet angle que Denis Levaillant semble considérer l'histoire du jazz lorsqu'il entend « une compulsion d'écriture »²⁹ dans la tendance, affichée par certains musiciens de jazz, par certaines formations, à reproduire inexorablement leurs trouvailles.

De même que l'aède, guidé par la muse, réinvente l'épopée à chaque nouvelle prestation, même s'il n'en change pas le moindre mot, le jazzman sollicitant les ressources d'une mémoire auditive et gestuelle profondément ancrée, réinvente au fil du jeu le morceau – souvent il s'agit d'ailleurs d'un « standard » – qu'il donne pourtant l'impression de rejouer chaque soir à l'identique. À qui n'entend la prestation que du seul point de vue des habitudes alphabétiques de sa culture de lettré, la dimension inventive de la *mimésis* demeure indiscernable. Or, il nous est extrêmement difficile de nous défaire de notre culture de scribes ; devenue une seconde nature, celle-ci semble gravée au plus intime de notre être, puisque notre inconscient lui-même serait tout entier régi par ce que Jacques Lacan appelle « l'instance de la lettre ».

L'emboîtement mimétique du jazz

À la formule réductrice : imiter c'est reproduire, qui oppose sans nuance imitation et création, il faudrait préférer l'assertion : l'imitation procède toujours d'une mise en perspective du corps de l'imitateur et de l'œuvre accomplie. Contrairement donc à ce que serait spontanément tenté d'affirmer le sens commun, l'imitation n'instaure pas de prime abord une relation entre une copie et un modèle, entre un original et son image reproduite. Originellement, toute imitation se joue entre l'imitateur et son propre corps ; la *mimésis* est déploiement du corps et incorporation de l'esprit dans l'œuvre. Walter Benjamin ne s'y est pas trompé : « En vérité, l'imitation, à son stade le plus ancien, ne connaît qu'une unique matière qu'elle façonne : c'est le corps même de celui qui imite »³⁰.

Il n'y a donc pas d'imitation sans un engagement physique de l'imitateur, mais aussi sans appel à la présence physique des membres de l'assistance. C'est même dans la mesure où cet engagement physique rend le corps incontournable et affirme les prérogatives du monde sensible dans l'expression humaine que Platon veut reconduire hors les murs de la cité le poète mimétique³¹.

29. Denis Levaillant, *L'Improvisation musicale*, op. cit. 1981 : 109. D'un autre côté, on ne saurait totalement donner tort à l'auteur : du « jazz symphonique » de Paul Whiteman aux dernières résurgences du 3^e courant, le jazz est effectivement confronté, et ce de manière extrêmement vive, à cette « compulsion d'écriture » récupératrice.

30. Walter Benjamin, Paralipomène à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003 (« Folio Essais ») : 188.

31. Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966 : 398-a.

Parce que le jazz, à l'instar des autres musiques afro-américaines, est d'abord de l'ordre de l'attitude³² et qu'en conséquence sa pratique comme son écoute pré-supposent l'incorporation d'une gestuelle, l'imitation y procède d'un véritable emboîtement mimétique dont on peut brièvement récapituler les niveaux.

1) *Imitation didactique* : c'est essentiellement par l'écoute des talents confirmés dont ils s'efforcent de reproduire le jeu que les débutants font leur apprentissage du métier, une pratique facilitée par l'ère de la reproductibilité technique.

2) *Imitation mutuelle à vocation agonistique* : à l'origine du jazz, le plagiat entre musiciens était monnaie courante à tel point que les pionniers du jazz s'efforçaient de masquer leurs trouvailles pour en conserver l'exclusivité ; les trompettistes avaient par exemple pris l'habitude de jouer les mains recouvertes d'un mouchoir pour masquer à leurs rivaux les doigtés qu'ils avaient mis au point afin de produire leurs effets. Cette imitation peut se déployer au plus près du modèle (Lester Young/Paul Quinichette), elle peut se caractériser au contraire par un renchérissement des traits imités : la prégnance du souffle, de Coleman Hawkins à Ben Webster, la quête de l'aigu stratosphérique, de Cat Anderson à Maynard Fergusson, etc. ; souvent aussi elle s'accomplit par le passage d'un instrument à l'autre : le style piano/trompette d'Earl Hines forgé sur le phrasé Armstrong.

3) *Imitation référentielle* (citation, paraphrase, etc.).

4) *Imitation instrumentalisée* : les séquences retenues de mémoire servent à bâtir de nombreuses improvisations, elles fournissent des accords de passage tout prêts aux musiciens, elles tissent le canevas de leurs chœurs en venant spontanément s'enchaîner les unes aux autres dans une forme d'automatisme symbolique (cette manière de procéder est particulièrement nette chez des improvisateurs comme Art Tatum, Sonny Rollins ou Ella Fitzgerald³³).

5) *Imitation thématique* : les grands thèmes de jazz ont inéluctablement tendance à se standardiser. Non seulement ces standards sont continuellement rejoués, repris, remodelés, mais ils sont utilisés comme matière première à de nombreuses paraphrases ou comme substrat harmonique de versions démarquées ; de combien de démarquages « originaux » sont redevables des pièces telles que *I Got Rhythm*, *How High The Moon* ou *What Is This Thing Called Love*, etc. ?

6) *Auto-imitation* : chaque musicien de jazz ne cesse d'inventer son univers en le jouant, un peu comme un joueur remet sa mise en jeu à chaque nouvelle partie.

7) *Imitation du monde extérieur*, goût pour le bruitage et l'évocation sonore : évocation du train, de la jungle, etc. (Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Charles Mingus...).

8) *Imitation de l'imitation enfin*. Cette imitation en miroir prend d'emblée une dimension vertigineuse dans la culture afro-américaine. Le grand succès du *mins-*

32. « La musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale » (Leroi Jones, *Musique noire*, trad. de Jacqueline Morini et Yves Hucher, Paris, Buchet/Chastel, 1969 : 17).

33. Que l'on écoute par exemple la version qu'Ella Fitzgerald donne à Berlin du standard *How High The Moon* in *Live in Berlin* (Verve).

trél blanc Dan Rice *Jump Jim Crow jump*, à la fin du XIX^e siècle, était censé imiter la façon « comique » de danser des Noirs ; ce qu'ignorait notre imitateur, c'est qu'il s'agissait d'une imitation des esclaves noirs en train de singer la manière de danser des Blancs cherchant à danser comme les Noirs !

Nous entrons là dans un régime de *mimésis* généralisée et l'on pourrait en fait multiplier les rubriques. Il faut entendre cette ébauche de nomenclature des traits mimétiques recensés ici à propos du jazz comme la manifestation persistante d'une culture graphique qui a toujours besoin de classer, d'organiser en tableaux ou en arbres dichotomiques, de subsumer sous des catégories pour appréhender ses objets et faire sens, en les tenant à l'œil. J'ai simplement voulu suggérer en y cédant, l'ampleur de la fonction poétique de l'imitation pour le jazz.

En installant de plain-pied le jazz dans l'oralité, serais-je à mon tour tombé dans le piège tendu à la culture lettrée et dénoncé en son temps par Jacques Derrida dans *De la grammatologie* ? Me rangeant de ce fait à une attitude philosophique qui, de Rousseau à Lévi-Strauss en passant par Saussure, ne voudrait voir dans l'écriture que l'affadissement d'une parole originaire et refuserait d'accorder à la trace son statut fondateur marquant l'accès de l'homme au sens, en d'autres termes à la culture. Attitude aux implications logocentriques puisqu'elle assigne en définitive toute trace à une nature alphabétique ou notationnelle et ignore les autres formes de graphies, ou plutôt elle les considère comme in-signifiantes. L'analyse que je viens de vous proposer, et qui prétend caractériser le jazz comme une forme orale, ne serait-elle, à tout prendre, qu'une énième réminiscence de la philosophie, un tantinet condescendante, du « bon sauvage » ?

C'est oublier que le moment originaire de la trace, ce moment ouvrant le possible de la culture, et que Derrida appelle « différance », n'a avec l'écriture telle que nous la pratiquons – l'écriture alphabétique ou notationnelle – que de lointains rapports et même, dans une certaine mesure, qu'il s'y oppose. Je ne crois pas trop dénaturer la pensée de l'auteur de *De la grammatologie* en affirmant qu'en son acte premier, la différance est d'abord une manière pour l'esprit d'advenir au corps :

« Il faut ici tenter de ressaisir l'unité du geste et de la parole, du corps et du langage, de l'outil et de la pensée, avant que ne s'articule l'originalité de l'un et de l'autre et sans que cette unité profonde donne lieu au confusionnisme »³⁴.

Je n'ai somme toute pas cherché à faire autre chose. L'oralité du jazz n'implique pas, nous l'avons vu, l'absence de trace et le jazz, qui use de l'écriture en toute innocence, n'a finalement rien à en redouter, ni à y perdre. Si tel était le cas, cette musique s'accommoderait-elle aussi bien des procédés les plus modernes de production et de reproduction de la trace sonore inaugurés avec ce que MacLuhan appelle « l'ère électrique » ? Si l'oralité est ce lieu spécifique où la trace vient sol-

34. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 : 126.

liciter le corps même du locuteur, elle est l'instauration physique de cette première différence, *différance* que l'on pourrait en fin de compte aussi bien nommer « rythme », ou encore « groove », que « trace ». C'est à cette prise de conscience, préalable à toute espèce de texte, que nous ouvre l'oralité du jazz. Les remords peuvent attendre, leur partition, à cet instant, n'est pas encore écrite. Le jazz n'entretient avec l'écriture aucune espèce de... différent.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : jazz – oralité/*orality* – écriture/*literacy* – notation musicale/*musical notation* – improvisation/*improvisation*.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Christian Béthune, *Le jazz comme oralité seconde*. — Bien que radicalement oral, non seulement le jazz n'ignore pas l'écriture mais il en use volontiers. Se fondant sur le double principe que l'oralité ne saurait se définir comme un simple défaut d'écriture et que l'usage de l'écriture n'annule pas la nature orale d'une approche poétique, la présente étude s'efforce de mettre en évidence comment ce que Walter Benjamin repère comme « l'ère de la reproductibilité technique » ou que McLuhan appelle « l'ère électrique » ouvre au jazz la perspective d'une nouvelle oralité. L'enjeu philosophique de ce travail est de montrer comment le jazz, sans disqualifier l'écriture, réconcilie à sa manière poésie mimétique et valeur de vérité, impérieusement disjointes depuis l'exclusion platonicienne des artistes en général, et du poète mimétique en particulier, hors les murs de la cité.

Christian Béthune, *Jazz as a Second Form of Orality*. — Besides being radically oral, jazz does not neglect, but instead willingly uses, writing. This study is based on two principles : « orality » cannot be defined as a mere lack of writing ; and the use of writing does not nullify the oral nature of a poetic approach. The effort is made to show how what Walter Benjamin has called the « era of technical reproducibility » or McLuhan the « electric era » opens for jazz the perspective of a new orality. The philosophical point is to show how jazz, without disqualifying writing, reconciles (in its way) mimetic poetry and truth values, which have been imperiously separated since the Platonist exclusion from the city of artists in general and of mimetic poets in particular.