

## Précis

Le présent livre n'est pas un manuel de jazz au sens traditionnel (ni une nouvelle « histoire » de ce dernier, ni un répertoire de ses musiciens, ni quelque essai sociologique, etc.), mais se veut plutôt une sorte de parcours, illustré d'exemples, de ce qui, dans le vaste univers de cette musique, me la fait aimer – ainsi que d'autres amateurs, je l'espère.

Autrement dit, puisqu'il est admis, depuis Lacan, que le désir est d'abord relation au phantasme qui en est le « soutien », lequel, en tant que « rêve éveillé », peut être lui-même rapproché de la création littéraire selon Freud, je voudrais ici, sous forme de chapitres-enseignes de diverses longueurs, esquisser la constellation des motifs qui composent, pour moi, le « désirable » du jazz : soit sa poétique plurielle. Grâce à laquelle ce dernier représente, à mon écoute, la seule véritable fondation musicale du XX<sup>e</sup> siècle occidental, en même temps que l'Autre de la musique européenne moderne et contemporaine, qu'il aura quelque peu fascinée – de Ravel à Chostakovitch<sup>1</sup>.

1. On sait que Ravel, lors de son voyage aux États-Unis en 1928, écoutant à Harlem un solo du clarinettiste Johnny Dodds, fut surpris et fort marri de ne point parvenir à le relever par écrit. Quant à Chostakovitch, lui aussi en voyage aux États-Unis en 1959, à San Francisco, il fut conduit, pour répondre à sa demande d'un club de « jazz authentique », au célèbre Jazz Workshop où il put entendre le quintet de Cannonball Adderley. Et, au dire du critique Ralph Gleason, dans les notes de pochette du disque *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco* (Riverside OJCCD 35-2), ce compositeur « eut un sourire appréciateur à plusieurs reprises, applaudit vigoureusement à l'occasion, et se pencha en avant avec attention pour scruter un solo de batterie de Louis Hayes » (je traduis).

Mais, au seuil d'une lecture visant ainsi l'évocation de maintes œuvres jazzistes, il faut aussi préciser que, à la différence des autres supports de création artistique (livres, tableaux, sculptures, films, etc.), le disque et la vidéo de jazz – bien plus encore que ceux de la musique classique – fonctionnent en outre comme une marchandise « fétiche » et une aventureuse métonymie où la partie vaudrait arbitrairement pour le tout. Car ils ne peuvent offrir qu'un abord nécessairement fragmentaire de l'œuvre des jazzmen qui, bien sûr, continuent de jouer et de se produire, voire d'évoluer entre deux enregistrements et maints concerts. Œuvre qui, dès lors, en sa réception, non seulement se trouve amputée d'une plus ou moins grande partie d'elle-même, mais s'entend toujours séparée de sa continuité effective.

Ce qui implique donc que le choix des enregistrements de musiciens, ici proposés en exemples commentés ou en références dans les notes, pourra paraître quelque peu arbitraire. Mais c'est aussi le lot de toute énonciation subjective, et j'en assume le risque<sup>1</sup>. D'autant que ces pages ne prétendent à aucune sorte d'exhaustivité devant la vaste matière déjà séculaire de la musique de jazz, et l'ampleur devenue mondiale de la « jazzosphère » où elle se produit, s'écoute et se commente.

Enfin, ces fréquentes mentions d'enregistrements ou de thèmes uniques ne sont pas dues à leur seule valeur d'exemplarité. Car le choix des musiques ainsi référées, si exemplaires soient-elles, provient, pour chacune, de la beauté particulière qu'elle me fait entendre. D'autant que, parfois, c'est l'écoute d'une telle singularité qui a engendré telle réflexion générale. Ce qui signifie, en outre, à propos du général et du particulier, que, ici comme ailleurs, l'un ne va pas sans l'autre. Et inversement.

---

1. Les références des enregistrements cités (parfois à deux reprises, selon les enseignes) seront données en CD ; sauf pour quelques-uns indiqués avec le label du disque original et désignés par le sigle (LP), faute de réédition connue en CD. À quoi s'ajouteront, çà et là, quelques mentions de DVD choisis, permettant aussi de voir comment les musiciens vivent leur musique au moment où ils l'inventent.



## Folie

On peut éprouver à l'écoute du jazz cette « joie profonde » que Schopenhauer attribue à la musique en général, lorsqu'il refuse la définition de celle-ci donnée par Leibniz : « Nous ne pouvons [...] pas nous contenter de voir en elle avec Leibniz *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (“un exercice d'arithmétique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte” ). Leibniz a raison à son point de vue, car il n'en considèrerait que le sens extérieur, immédiatement apparent, et pour ainsi dire l'écorce. Mais s'il n'y avait rien de plus dans la musique, elle ne nous donnerait que le plaisir d'un problème d'arithmétique dont on trouve la solution exacte; ce n'est pas là cette joie profonde qui, nous le sentons, nous émeut jusqu'au fond de notre être<sup>1</sup>. »

Mais il faut rappeler que, comme toute musique, le jazz – quant à son matériau et aux opérations qu'il entraîne – s'éloigne fortement de l'ordre même du discours, que ce dernier soit littéraire, philosophique ou critique.

On sait, en effet – outre la pensée de Jakobson selon qui « la musique est un langage qui se signifie lui-même<sup>2</sup> » –, que pour

1. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tr. fr. A. Burdeau, PUF, 13<sup>e</sup> éd., 1992, p. 327. La citation de Leibniz vient des *Lettres de la collection Kortholt*, lettre 154.

2. Cité par André Boucourechliev dans *Le Langage musical*, Fayard, 1993, p. 9.



Benvéniste – selon sa distinction fondatrice entre le « sémiotique » (ordre des signes articulés dont chacun a un sens, tel le langage humain) et le « sémantique » (ordre d'un discours dont aucune unité n'est en soi signifiante, bien que l'ensemble porte signification) – la musique relève du sémantique, puisque, les sons n'étant pas des signes, aucun d'eux n'a de sens en lui-même. De sorte qu'elle s'entend comme une langue qui posséderait une syntaxe mais pas de sémiotique.

Ce dont Roland Barthes a exprimé toutes les conséquences :

La sémiologie classique ne s'est guère intéressée au référent; c'était possible (et sans doute nécessaire) puisque dans le texte articulé il y a toujours l'écran du signifié. Mais dans la musique, champ de signification et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. Ce passage – cette transgression – fait de la musique une folie : non seulement la musique de Schumann, mais toute musique. Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)<sup>1</sup>.

*Folie et altérité* que, plus que tout autre art musical né de l'Occident, le jazz accentue diversement. Soit, donc, différents motifs propres à cette musique...

1. Roland Barthes, « Rasch », dans *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques*, t. III, Le Seuil, 1982, p. 273, et *Œuvres complètes*, t. III, Le Seuil, 1995, p. 301.



## Force de disruption

Le jazz fut très tôt appelé « musique syncopée » (comme l'indique le nom de l'une de ses premières formations : The Dixie Syncopators).

*Sugkoptein* signifie « briser, frapper, battre » en grec ancien. Et voici la double définition de la syncope selon *Le Robert* : *a*) sens médical : « arrêt ou ralentissement marqué des battements du cœur accompagné de la suspension de la respiration et de la perte de conscience » ; *b*) sens musical : « prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible ».

Soit ainsi, à travers toutes les scansions rythmiques, le bond et le rebond du swing, en ses multiples rapports de tension et de détente, de ralenti et d'accélééré, dont l'effectuation peut aller de la régularité métronomique du middle jazz à la secousse, l'ébranlement, voire le séisme du corps et du discours – du bop au free.

Vient ici la brillante souplesse de *Sleepy Time Gal*, morceau enregistré en mai 1935 par le grand orchestre de Jimmie Lunceford (CD Classics 505), où, dans le premier chorus qui suit l'exposé du thème, tous les saxophonistes jouent à l'unisson, comme pour mieux assurer la régularité dansante du swing classique qui se poursuit jusqu'au bout.

Avec quoi contrastent vivement les différents combos de l'époque du hard bop. Tels ceux menés par le bassiste Charles Mingus, musicien remarquable dont on voit mieux aujourd'hui qu'il fut l'un des rares annonceurs du free jazz (et pas unique-



ment pour avoir propulsé au premier plan le saxophoniste Eric Dolphy). On peut ainsi l'écouter dans son thème *Better Git it in your Soul*, fortement emporté sur un tempo rapide, en compagnie de John Handy et Shafi Hadi (as), Booker Ervin (ts), Jimmy Knepper et Will Dennis (tb), Horace Parlan (p), et Dannie Richmond (d); extrait du disque *Mingus ab Hum* (5 mai 1959), CD Columbia 054151.

Si bien que toujours, en son origine estompée, une « Afrique fantôme<sup>1</sup> », noir bleuté, danse et résonne, tour à tour gémissant et riant, dans le tréfonds du jazz que j'entends. Lequel, aussi, réalise souvent le rêve de beauté « convulsive » d'André Breton. Temps du spasme : de son éclipse et de son retour.

Tout ce qu'a tenté de retrouver quelque peu, en une convaincante mise en scène phonographique, le drummer Art Blakey, accompagné d'instrumentistes et d'autres batteurs ou percussionnistes proches de l'Afrique, dans une série d'enregistrements, dont *Holidays for Skin* (9 novembre 1958), Blue Note 2 vol. BN CDP 7. 80700-2 et 7. 80701-2, puis *The African Beat (Art Blakey and the Afro-Drum Ensemble)* (24 janvier 1962), Blue Note CD BN 300 058.

---

1. J'emprunte ici le titre du premier essai ethnologique de Michel Leiris, sous forme de journal, publié chez Gallimard en 1934.