

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 2 | 2010

La Reprise BIS

Reprendre un « thème » de jazz, entre interprétation et improvisation

Covering a Jazz “Theme”, Between Interpretation and Improvisation

Philippe Michel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/716>

DOI : [10.4000/volume.716](https://doi.org/10.4000/volume.716)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 83-113

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Philippe Michel, « Reprendre un « thème » de jazz, entre interprétation et improvisation », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/716> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.716>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Reprendre un « thème » de jazz, entre interprétation et improvisation

par

Philippe Michel

université de Paris 8

Résumé : Parmi les diverses formes que peut prendre le jazz, l'une, non-écrite et pratiquée généralement en petite formation, consiste à jouer des « thèmes » à partir desquels les solistes improvisent des *choruses*. Si jouer le « thème » consiste alors assurément à opérer, au moins partiellement, la *reprise* d'une entité déjà constituée, la question se pose de savoir *ce qui est repris*. Il apparaît alors que la *reprise* ne concerne dans ce cas pas un *original* devenu simple objet d'*interprétation*. L'objet de la *reprise* n'est pas pour autant limité aux seules caractéristiques mélodiques-rythmiques les plus grossières assurant la reconnaissance d'un « thème », pas plus que la matrice harmonique, l'arrangement, et l'instrumentation. Au contraire, la *reprise* d'un « thème » de jazz peut concerner un peu tous ces aspects à la fois, et d'autres encore, liés notamment à l'histoire des « versions » de ce « thème » faite d'ajouts multiples. Tenir compte de cette mixité des processus de conception permet de prendre conscience de la complexité que peut revêtir ici la notion de *reprise*, opérant entre interprétation de bouts de textes préexistants à la *performance* (des *pré-textes* de celle-ci) et *réalisation* instantanée à partir de cette matière préexistante (constituant un *prétexte* à la *performance*).

Mots-clés : *Improvisation – interprétation – jazz – reprise – thème*

Si la notion de « reprise » est utilisée couramment à propos des processus de création en vigueur dans les musiques populaires modernes, son usage s'avère complexe s'agissant du jazz¹. En effet, musique métisse d'un point de vue culturel, le jazz est (pour cette raison même) tout aussi métis du point de vue des techniques créatrices auxquelles il a recours. Parmi celles-ci, on pense généralement en premier lieu à l'improvisation. Encore faudrait-il aussi déterminer ce que recouvre ce terme et mesurer le vaste champ que représentent les techniques d'improvisation. L'écriture musicale dans sa dimension la plus traditionnelle (opérant *via* le trio papier-crayon-gomme) fait également partie de l'arsenal des techniques auxquelles le jazz(man) a recours. Encore faudrait-il là encore prendre en compte la manière dont celle-ci intervient, manière qui diffère assez radicalement de ce qui est en vigueur, le plus souvent, dans d'autres formes de musique occidentale, dans lesquelles est privilégiée l'idée de fixation d'un original². Cette manière s'approche, du reste, d'une troisième technique créatrice que je qualifierais (opérant moi-même une *reprise*) d'approche *audiotactile* (Caporaletti, 2008) de la création, une approche mêlant improvisation, fixation (par la mémoire ou l'enregistrement) et *reprises* successives de cet objet mémoriel. Depuis que les moyens le permettent, cette troisième technique créatrice s'est largement orientée vers une forme *phonogrammatique* (Stiegler, 1986) d'écriture, une écriture assistée par l'enregistrement.

Le jazz écrit (comme, par exemple, dans le style *West Coast* apparu dans les années 1950), ou le répertoire conçu pour grandes formations, est par nature davantage touché par les questions de conception préalable, de composition et, partant, de *reprise* et d'*interprétation* d'un texte déjà

1. Cet article *reprend* et développe une communication orale effectuée au « 6th European Music Analysis Conference / VII. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie » de Freiburg, 11-14 novembre 2007 (colloque sans actes), et dont la thématique générale était : *Interpretation*. Je remercie MM. Stefan Rohringer et Ludwig Holtmeier, Société allemande de Musicologie (GMTH), ainsi que M. Jean-Paul Olive, Equipe d'Accueil n° 1572 « Esthétique, musicologie et création musicale », Université Paris 8, pour l'aide qu'ils m'ont apportée à cette occasion.
2. Même l'un des plus grands compositeurs pour orchestre de jazz, Duke Ellington, a montré (et expliqué) combien l'écriture est pour lui au contraire une pratique vivante dans ce domaine, l'idée qu'elle pourrait conduire à fixer définitivement un modèle étant étrangère au « vrai jazz ». (Voir à ce sujet Welburn, 1986 : 111-122 et Ellington, 1938 : 14-18.)

Reprendre un « thème de jazz »...

*réalisé*³. Ceci réside essentiellement dans la nécessité qu'il y a pour le compositeur/arrangeur de prévoir suffisamment à l'avance ce que plusieurs musiciens ne pourraient pas réaliser sur l'instant par le seul biais de l'*interplay* et du *head-arrangement* (on peut considérer que l'orchestre est dans ce cas l'*instrument* du compositeur-arrangeur, mais un instrument difficilement contrôlable en temps réel avec un grand degré de précision⁴, d'où le recours au travail de conception hors-temps). Notons au passage que cette nécessité augmente parallèlement avec le nombre de musiciens constituant l'effectif orchestral (les regroupements, par « pupitres » ou petits ensembles, au sein de l'effectif orchestral favorisant cette nécessité); mais ce n'est évidemment pas une obligation. La communication instantanée, ou la direction instantanée, comme elle est pratiquée aujourd'hui dans le cas du *Sound Painting*⁵, et le « hasard » – ou ce qui s'y apparente (disons un niveau de contrôle qui échapperait à la pleine conscience des musiciens) –, peuvent fort bien assurer une certaine cohésion de tout l'orchestre, quoique nécessairement imparfaite et chargée d'inattendu(s)...

Assumant précisément un tel intérêt pour l'instantanéité, le risque et l'accident, le *free jazz* a le plus souvent fait de l'improvisation généralisée un principe identitaire, à tel point que le « prévu d'avance » (quand il y en a) y joue un rôle par principe secondaire ou, à tout le moins, différent⁶, et ce quel que soit le format envisagé, petit effectif ou grande formation.

Mises à part ces approches du jazz que l'on considèrera comme plus particulièrement centrées sur une technique ou une autre (cette assertion a au moins une valeur statistique), il existe de nombreuses façons de faire du jazz, dont le principe commun consiste à jouer des « thèmes » à partir desquels les solistes improvisent des *choruses*, moyennant l'abstraction de matrices de ces

3. L'usage de l'italique pour ce terme (*réalisé, réalisation*) vise ici, comme chaque fois qu'il y sera fait recours, à mettre l'accent sur le processus par lequel une idée musicale, des idées musicales, un *projet*, se confrontent à la réalité, se *réalisent*.

4. La technique singulière évoquée dans la note suivante vient démentir ce fait.

5. Cette technique de composition instantanée véhiculée par près de 800 signes codifiés fut mise au point par le musicien new yorkais Walter Thompson (voir le site www.soundpainting.com).

6. Concernant le rôle qu'a acquis le matériau thématique dans le *free jazz*, voir Jost, 1975.

thèmes, le plus souvent harmoniques (*i.e.* les « grilles d'accords »; mais il y a aussi des formes de jazz exploitant d'autres types de matrices, mélodiques par exemple).

Je me propose donc, dans les pages qui vont suivre, de questionner la notion de *reprise* à travers le prisme si particulier du jazz de petite formation non-écrit (ou, disons, non *pensé* comme *écrit*), car celui-ci me paraît constituer un cas limite intéressant, dans la mesure où il a recours à toutes les techniques précédemment évoquées, et ce bien davantage que ces autres formes de jazz décrites ici succinctement que sont le jazz orchestral (dans sa forme « traditionnelle », écrite) et le *free jazz*. Qui plus est, c'est le moment particulier de l'exposé thématique que je me propose d'observer, et non pas celui du solo d'improvisation, non seulement parce qu'il m'a déjà été donné d'aborder cette question (Michel, 2008b), mais aussi et surtout parce que le jazz de petite formation entretient le plus souvent un rapport pour ainsi dire assez lâche (décomplexé) avec l'idée de reproduction d'un tout constitué d'avance comme le « thème », entrecroisant comme on va le voir diverses techniques créatrices. L'improvisation se trouve donc également observable dans ce contexte.

La question de la reprise

J'aimerais commencer par questionner la notion de reprise sans me limiter pour l'instant au contexte restreint de notre sujet. *Reprise* : s'agit-il de ce que l'on envisage sous la notion d'interprétation d'un *texte* préexistant (une composition) lorsqu'un interprète redonne en concert une œuvre naguère inscrite à son répertoire, ou, dans une variante de ce cas, lorsqu'un artiste de variétés, un chanteur, *reprend* un de ses succès enregistrés, en respectant le *texte* initial (l'enregistrement, devenu modèle, parfois même fétiche), ceci afin de ne pas déstabiliser son fidèle public? S'agit-il de la « reprise » au sens de *cover version*, telle que cette notion est envisagée dans la chanson *pop* anglo-saxonne et l'univers des musiques populaires modernes? S'agit-il encore de cette reconnaissance supposée de l'identique (mais quoi d'identique au juste?) à laquelle l'auditeur peut légitimement s'attendre à être confronté lorsqu'il reconnaît un titre annoncé, un début de thème, un motif d'introduction, ou une quelconque figure musicale, comme nous allons l'observer plus loin?

Reprendre un « thème de jazz »...

Prise dans un sens général confinant au truisme, la notion de *reprise* présuppose qu'il y ait quelque chose à *re-prendre*, une entité déjà constituée, et donc un état antérieur stable (ou stabilisé) de ce qui sera repris. Pour les musiques écrites, la partition est supposée consigner un tel état relativement stable de l'œuvre à reprendre (rejouer). Remarquons au passage que c'est la notion d'*œuvre* qui est employée dans ce cas pour qualifier ce qui a été conçu afin d'être repris ou, pour rester dans un champ sémantique adéquat, ce qui a été conçu en vue de son *interprétation*. C'est que l'écriture, qui a façonné hors-temps ce qui s'incarnera de manière audible par « l'interprétation », garantit une stabilité de l'objet d'interprétation (l'œuvre) par le degré de perfection que son processus créatif hors-temps autorise (Michel, 2008a). Dans le domaine des musiques conservées *via* un support de reproduction électroacoustique, le cylindre, le disque, la bande et, plus récemment, les supports informatiques, offrent, chacun à leur manière, une *trace* suffisamment stable pour pouvoir isoler, c'est-à-dire penser comme telle, cette entité à reprendre.

Petit retour en arrière, car le domaine musical a lui-même repris cette notion de *reprise* au domaine théâtral. Dans ce domaine, on parle de « reprise d'une pièce » pour désigner sa remise à l'affiche, ceci étant le plus souvent conditionné par l'intérêt que le public (ou un metteur en scène) aura porté à la pièce en question. Pour qu'il y ait « reprise », il faut donc qu'il y ait un intérêt porté à l'objet de cette reprise.

En musique, cette acception du terme (la reprise d'une pièce ou, ici, d'une *œuvre*) est une acception minoritaire, sinon absente, du moins dans le domaine culturel particulier (mais longtemps dominant) de la musique « classique » occidentale. La notion d'interprétation que je viens, du reste, de lui préférer à l'instant s'y est en quelque sorte substituée (et s'y substitue toujours), encore que les choses ne soient pas exactement comparables; mais ce n'est pas ici l'objet. On peut néanmoins souligner que la notion d'« interprétation » a pris dans ce contexte le pas sur celle de « reprise » dans la mesure où, à l'inverse de ce qui vaut pour le théâtre, ce n'est pas un ensemble de présentations successives de la pièce (de l'*œuvre*), soir après soir, qui constitue l'objet d'une éventuelle « reprise », mais bien au contraire (les conditions de production musicale étant ce qu'elles sont) une présentation isolée, parfois donnée une seconde fois d'affilée dans un même lieu, avec un même orchestre, un même chef, etc., rarement davantage;

d'une certaine manière, c'est l'isolement de chaque représentation d'une *œuvre* musicale qui mettrait ainsi l'accent sur la relative unicité de chacune de ses représentations.

On le sait, l'utilisation principale du terme « reprise » dans le domaine culturel de la musique « classique » occidentale concerne la répétition d'un thème, d'un mouvement, ou de toute autre entité pensée comme telle, et ce au sein d'une même œuvre. *Reprise* est dans ce cas synonyme de *duplication*. Dans la notation solfégique, un signe pourvoit d'ailleurs en quelque sorte à une fonction similaire à celle qui consisterait, dans l'univers moderne des technologies musicales (et/ou des musiques technologiques), à effectuer un *copier-coller* (cas du *software*) ou à appuyer sur le bouton *repeat* déclenchant tel ou tel *sample* (cas du *hardware* et des interfaces logicielles). Ce signe de notation solfégique, c'est évidemment la « barre de reprise ».

En élargissant maintenant un peu l'angle d'observation, on peut donc dire que la notion de *reprise* est indissociable de la fixation d'un *original* à reproduire/*re-produire*, quels que soient la longueur ou le degré d'entièreté de cet original (reprise d'un fragment aussi bien que reprise – *i.e.* « interprétation » – d'une œuvre entière).

De la même manière, c'est précisément cette opposition dialectique renvoyant face à face *original* et *reprise* qui est en jeu dans la notion anglo-saxonne de *cover version* telle qu'elle a cours dans le domaine des musiques populaires modernes, domaine parent du jazz, mais qui, comme nous le verrons, s'en distingue sur le plan du rapport à *ce qui* est repris.

Dans l'univers culturel des musiques populaires modernes, la reprise présuppose qu'un enregistrement (accessoirement la mémoire collective d'une *performance*⁷ non-enregistrée particulièrement réussie) ait préalablement fixé un *original*. *Reprendre*, c'est dans ce cas *interpréter* un texte préexistant, cette notion d'interprétation étant toutefois le plus souvent sans commune mesure avec celle qui a cours dans le domaine de la musique « classique » occidentale. En effet, à l'inverse de ce qui est admis dans ce dernier domaine⁸, dans le cas des musiques populaires

7. L'emploi de ce terme (en italique) renvoie systématiquement ici à son sens anglo-saxon, dénué donc de tout jugement de valeur.

8. Du moins pour les œuvres qui n'ont pas recours à des techniques de transformation instantanée (variation, ornementation, cadences de concert, etc.), c'est-à-dire *grosso modo* celles composées entre 1750 et 1950.

Reprendre un « thème de jazz »...

modernes, *interpréter* ne signifie pas systématiquement *reproduire* l'original en tentant de rendre compte au mieux de la volonté supposée d'un compositeur (disparu ou absent). Du reste, le plus souvent, et ceci est un point partiellement partagé avec le jazz (mais ce dernier peut aller beaucoup plus loin dans ce domaine), la dissociation compositeur/interprète est ténue, voire inexistante (et, qui plus est, doublée d'une approche collective de la composition). Cette spécificité favorise bien évidemment la recomposition permanente, encore qu'il y ait, comme dans le domaine de la chanson de variété précédemment évoqué, et sans doute pour des raisons similaires (entre autres commerciales), des cas de reprise idolâtre de tel ou tel enregistrement pris pour l'*œuvre* à *interpréter*, cas que l'on rangera plus volontiers dans la catégorie des *reproductions*, c'est-à-dire des imitations. Dans le jazz en général, et particulièrement dans le cas de figure pris ici comme objet d'étude, le rapport à un *original* ayant valeur de modèle à reproduire n'a pas grand sens, sauf peut être pédagogiquement – imiter pour apprendre – ou lorsque des jazzmen se retrouvent piégés par un détournement commercial de leur production⁹.

Jouer un « thème » de jazz

Dans le cas retenu du jazz de petite formation non entièrement soumis à une écriture préalable, et plus particulièrement (puisque c'est là le sujet précis de cet article) lorsqu'il s'agit de « jouer le thème », les musiciens l'annoncent soit expressément, procédant alors verbalement (par exemple en donnant un titre au public ou simplement en se le donnant entre eux), soit implicitement, au moyen d'un quelconque signal musical (il existe encore un troisième cas, le cas du disque, plus immédiat, qui inscrit le titre en toutes lettres dans le *paratexte* qui lui est associé). Ainsi, par exemple, le fait de jouer les premières notes d'un thème mélodique connu de tous les protagonistes de la *performance* suffit à mettre tout le monde d'accord sur le choix

9. On pourrait également évoquer le cas particulier du *vocalese*, un genre popularisé par le trio vocal Lambert-Hendricks-Ross dans les années 1950, dont le travail de... *vocalisation* (pris ici dans le sens de transcription vocale) des enregistrements de jazz instrumental ayant fait date, dépasse cependant largement le stade de l'imitation-contrefaçon.

du leader ou de celui qui aura déclenché un tel choix (dans le cas où le *leadership* serait partagé au sein du groupe). On peut dès lors supposer que ces musiciens *savent* ce qui va être joué, en tout cas pour ce qui concerne les phases de jeu qui ne relèvent pas à proprement parler de ce qu'on appelle le *chorus*, ce moment identifié de l'improvisation. Le public, de son côté, attendra alors sûrement de *reconnaître* ce qu'il associe au titre annoncé, ou bien au signal musical qu'il aura pu percevoir. Par exemple, si je reprends cette idée¹⁰...



Fig. 1

...et si mon auditoire est relativement connaisseur du répertoire du jazz, il attendra ensuite très vraisemblablement, dans un réflexe, somme toute, assez pavlovien :

SWING FEEL ♩ = 140

Fm17 Bbm17 Eb7 AbMA7

D2MA7 Dm17 G7 CMA7

Fig. 2

Reprendre un « thème de jazz »...

À ceci près que ce que reproduit la figure 2 est une représentation très abstraite de *All The Things You Are* (musique de Jerome Kern). Si je devais réellement jouer ce « thème », je me l'approprierais, ce qui signifie que je lui imprimerais *ma* vision (*mon* écoute). Cela pourrait prendre l'apparence de ce qui est transcrit sommairement dans la figure 3¹¹ (toute question de limite de la notation employée ici mise à part, notamment en matière de *son*, timbre instrumental et modes de jeu) :

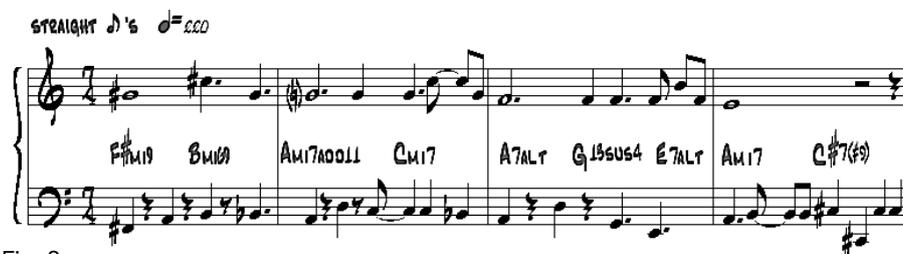


Fig. 3

Si maintenant j'annonçais verbalement mon intention de jouer *Autumn Leaves* (*Les feuilles mortes* dans la langue de Prévert – musique de Joseph Kosma), le public s'attendrait probablement à reconnaître au moins ce qui est représenté dans la figure 4 :



Fig. 4

10. La figure 2 transcrit en notation solfégique le début de la prise n° G556 (titrée *All The Things You Are*) de la séance d'enregistrement réalisée le 28 février 1945 par le sextette de Dizzy Gillespie (avec Charlie Parker) pour le label Guild.
11. Cette « version » constitue une forme de clin d'œil à une autre « version » du même titre, celle de Brad Mehldau (Album « *The Art of the Trio IV - Back At The Vanguard* », Warner, 1999), également en 7/4, mais en

À ceci près que, là non plus, je ne jouerais pas cela de manière aussi aride. Comme précédemment, je réaliserais *ma* « version » (ou en tout cas *une* version) de ce « thème ».

Maintenant, si c'est Ahmad Jamal qui annonce *Autumn Leaves* (ou si ce titre figure sur la *tracklist* d'un de ses albums¹²), les connaisseurs de la musique de Jamal attendront à coup sûr autre chose que la seule tête du thème mélodique-rythmique de Kosma. Ils attendront probablement quelque chose qui s'apparente à ce qui est transcrit sommairement dans la figure 5 :

The image shows a musical score for a bass line. At the top, it says 'STRAIGHT 160' with a quarter note symbol and a tempo marking of 160. Below that, there are two staves. The top staff is labeled 'RIMSHOT' and contains a melodic line in 4/4 time. The bottom staff is labeled 'BASS' and contains a bass line in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb), indicating a minor key. The bass line consists of a series of eighth notes and quarter notes, starting with a quarter rest followed by an eighth note, then a quarter note, and so on.

Fig. 5

Dans la mesure où, depuis au moins la première version enregistrée par Jamal d'un morceau répondant au titre d'*Autumn Leaves* (25 octobre 1955, mais peut-être avant cela, hors trace enregistrée), c'est ce motif de basse, « trouvé par [son] bassiste de l'époque, Israël Crosby¹³ » qui identifie « *Autumn-Leaves-par-Ahmad-Jamal* » (et non pas simplement *Autumn Leaves*). Ce qui est transcrit ci-dessus (figure 5) consigne les caractéristiques mélodiques-rythmiques de ce motif (fondé sur un arpège d'accord « mineur 6 », lui-même lointainement issu de l'accord principal harmonisant le couplet introductif de la chanson de Prévert et Kosma) ; un motif que

¹¹ Fa # mineur (les notes du thème ne sont donc pas identiques chez Mehldau, mais transposées au demi-ton supérieur).

¹² Ahmad Jamal a enregistré six fois *Autumn Leaves* sous son nom (en 1955, 1958, 1961, puis 1995, 1996 et 2000).

¹³ Communication personnelle d'Ahmad Jamal, 11 septembre 2000.

Reprendre un « thème de jazz »...

les connaisseurs de la musique de Jamal sont donc en droit d'attendre en guise d'introduction à l'annonce par le pianiste de Pittsburgh du titre *Autumn Leaves*. Pour prolonger cette remarque, on peut dire que ces mêmes auditeurs sont donc aussi en droit d'attendre que la chanson composée par Joseph Kosma (ou, disons, des caractéristiques identificatrices de cette chanson) succède à l'audition de ce motif introductif, et ce même sans aucune annonce du titre. Mais Jamal est suffisamment espiègle – et sûr de la notoriété de sa musique – pour se contenter bien souvent, depuis les années 1990, de ce motif pour tout élément d'identification d'*Autumn Leaves*, avant de passer directement au solo d'improvisation sur la matrice harmonique tirée de la chanson de Kosma¹⁴. Les auditeurs les plus assidus de la musique récente de Jamal seront donc confrontés au suspens de différentes options possibles quant à la « reprise » d'« *Autumn-Leaves-par-Ahmad-Jamal* » : soit une entrée directe dans le solo d'improvisation à l'issue de l'audition d'une « version » de cette introduction en guise de thème-signal, soit un passage par l'exposition du « thème » originel (de Kosma) qui, s'agissant de « l'architecte », comme le surnomme la presse, peut se trouver renvoyé au rang de citations de bribes éparses entre du *texte* nouveau, l'elliptique étant, comme j'ai tenté de le montrer (Michel, 2004), une valeur centrale de la musique de Jamal.

On peut quand même se demander si, dans tous les exemples imaginés ou cités à l'instant, ce qui aura été reconnu par un public comme ressemblant à ce qu'il attendait, suite à l'annonce verbale ou au signal musical, est pour autant assimilable à l'interprétation d'un morceau dont l'existence antérieure serait en quelque sorte référencée par son titre (un titre faisant office de signal, pour signaler l'identité, la ressemblance musicale à venir). Évidemment non, à moins de reconsidérer totalement la notion d'interprétation pour en étendre considérablement le champ

14. Écouter un exemple de ce procédé sur la plage enregistrée portant le titre *Autumn Leaves* sur l'album Ahmad Jamal Trio, « The Essence, part 1 », Birdology, 1994. Jamal va même parfois plus loin dans ce procédé, comme lorsqu'il ajoute une introduction à son introduction. Ce fut par exemple le cas lors du concert du 26 octobre 1996 à Paris, Salle Pleyel, le public ayant manifesté par des applaudissements sa (probable) reconnaissance du « thème » (notion ici ambiguë), lorsque l'introduction « historique » succéda à l'ajout préalable d'un soir (concert édité sur le CD « Ahmad Jamal à Paris », Birdology). Et le « vrai » thème fut ajouté à cette succession d'introductions, sans aucun frémissement du public...

d'action dans le domaine du jazz. La distance qui peut séparer ce que, par commodité de langage, on appelle des « versions » (des versions d'un même « thème »), ne peut pas être simplement considérée comme une question d'interprétation d'un *texte*. D'abord parce que tous ceux qui s'intéressent ne serait-ce qu'un peu au jazz se doutent bien, ou *ressentent*, que le *texte* dont ils écoutent la *réalisation* ne préexiste pas – ou pas totalement, pas consciemment – au moment de cette *réalisation*; qu'il y a donc là-dedans quelque chose qui s'apparente à l'idée d'improvisation. Ils *savent* d'ailleurs que c'est cette dimension-là, l'improvisation, qui fait toute l'originalité du jazz (du moins le *croient-ils*).

Mais je m'empresse de retourner le problème : *a contrario*, s'il n'était question que d'improvisation dans cette distance qui sépare de l'identité absolue chacune des « versions » d'un même « thème », la question que j'ai choisie d'aborder ici ne se poserait même pas. Si j'ai choisi d'aborder la question de « la reprise » à travers ces deux principes que sont l'interprétation et l'improvisation, c'est bien qu'il y a dans la démarche de reprise d'un « thème » dans le jazz dont il est question ici, non seulement de l'interprétation (notamment d'un *texte* préexistant), mais aussi de l'improvisation (de bouts de *textes* supposés nouveaux). Ces deux techniques mises en œuvre dans la reprise d'un « thème » de jazz constituent ce que l'on peut appeler des techniques d'*appropriation* de ce « thème ». C'est ce que je vais tenter de mettre en évidence, en commençant par apporter brièvement quelques précisions sur la méthodologie de recherche employée.

Analyse des reprises, remarques méthodologiques

On va voir que ces deux techniques d'appropriation que constituent l'interprétation et l'improvisation coexistent en jazz, mais surtout, on va voir *comment* elles coexistent. Il y a là en effet deux façons d'envisager le rapport du musicien de jazz à ce qu'il joue, deux façons qui, en coexistant l'une avec l'autre, s'entremêlent en permanence. Tout l'enjeu des recherches musicologiques qu'on peut mener sur ce genre de problématique consiste donc à parvenir à cerner la frontière qui sépare l'interprétation du « prévu d'avance », de l'improvisation qui s'immiscerait

Reprendre un « thème de jazz »...

dans sa *réalisation*¹⁵. Et, sans dévoiler une nuance que j'introduirai plus loin, je peux ajouter d'emblée que la difficulté, s'agissant de l'improvisation, est de déterminer le degré d'instantanéité créatrice de ce qui *semble* être improvisé...

S'il est un outil fort utile pour ce genre de recherches, c'est bien l'enregistrement, ou plutôt la manipulation de l'enregistrement – l'enregistrement, lui, n'est évidemment ici qu'une *trace* de ce qui a été *réalisé* (ou de ce que l'on a sélectionné parmi ce qui a été réellement joué). La manipulation de ces *traces*, donc, à l'image de ce que permet la lecture de partitions, permet de prendre le temps d'analyser, mieux que dans le temps éphémère d'une *performance* créatrice, la *réalisation* audible d'un *projet*¹⁶.

Le principal intérêt de la manipulation d'enregistrements est de pouvoir opérer des analyses comparatives de différentes « versions » d'un même « thème » (continuons d'appeler cela « thème » et « version(s) », même si l'on commence à sentir la relativité de ces dénominations), un même « thème » joué aussi bien par un même artiste (ou un même groupe) que par des artistes (ou groupes) différents. Et cette technique d'analyse démontre que certaines caractéristiques musicales d'un « thème », qui se révèlent relativement fixes ou *fixées* dans le temps, peuvent être considérées comme relevant du schéma d'interprétation préalablement évoqué, tandis que d'autres sont suffisamment variables ou *variées* d'une « version » à l'autre pour être considérées comme relevant d'un principe d'« improvisation ». Encore que je serai amené à nuancer cela.

La question qui peut se poser maintenant est de savoir ce qu'il faut donc entendre par « thème » de jazz lorsque l'on évoque l'idée de « jouer un thème de jazz ».

15. Il s'agit là d'une forme d'analyse que l'on peut qualifier de *généalogique* (étude des filiations artistiques) ou *généti-que* (étude des sources créatrices), consistant à retrouver la trace originelle et/ou antérieure du matériau que s'approprie un musicien de jazz au cours d'une *performance* donnée, et le traitement qu'il fait subir aux *pré-textes* de sa performance (l'analyse dépasse donc le cadre d'une *œuvre* tel que l'envisagent la génétique textuelle et la critique génétique dans le domaine des études littéraires pour tenter de remonter à des *traces* antérieures au *projet*).

16. La notion de *projet*, ou *projet de réalisation*, se substitue ici à la notion d'œuvre pour en élargir le sens. Cette substitution vise à ne pas confondre avec une *œuvre*, au sens moderne littéral, un *projet* (que peuvent imaginer, se transmettre oralement, ou même noter les jazzmen) voire, pire, une *réalisation* particulière de ce projet, qui en donne à entendre *réellement* certains aspects seulement.

Que faut-il entendre par « thème » de jazz ?

La notion de « thème de jazz » fait référence à ce que des jazzmen prennent pour objet d'un travail d'appropriation, travail dans lequel réside la démarche créatrice essentielle de cette musique vis-à-vis de l'environnement culturel dans lequel elle se déploie. Nous n'allons pas passer ici en revue les conditions historiques d'émergence du jazz. Mais gardons cependant bien présent à l'esprit que cette musique est née, d'une part, de la manière dont les Africains-Américains se sont appropriés ce que la culture musicale des groupes socialement dominants des États-Unis d'Amérique laissa passer à leur portée (ce que l'on pourrait regrouper aujourd'hui sous l'appellation de « culture euro-américaine de masse ») et, d'autre part, de l'héritage des genres musicaux afro-américains procédant, comme le jazz, d'une appropriation de leur environnement culturel immédiat; à quoi il faut également ajouter les apports en provenance d'autres communautés (hispaniques, notamment). Ceci permet de comprendre en quoi cette musique se soucie finalement davantage du « comment » que du « quoi ». Ce n'est pas tant *ce que* le jazz(man) s'approprie (révélé notamment par le titre annoncé) qui prime, mais *comment* il se l'approprie.

N'importe quelle musique peut donc *a priori* constituer un « thème » de jazz, et ceci sous deux conditions :

- fournir un *prétexte* intéressant au solo d'improvisation (visée centrale du jazz dont il est question ici) ;
- fournir un *pré-texte* à partir duquel les jazzmen opèreront un certain nombre d'aménagements en vue de *réaliser* un *texte* nouveau (enregistré ou non), en grande partie personnel (nous verrons au fur et à mesure des pages qui suivent le degré d'*originalité* que l'on peut reconnaître à ces « reprises » qu'opèrent ainsi les jazzmen).

Si un morceau de la *pop* anglo-saxonne peut ainsi fournir un très bon « thème » à un jazzman (l'album d'André Ceccarelli, « 3 Around The 4 », Polygram, 1994, entièrement consacré à la musique des « Fab' Four », en est un bon exemple¹⁷), il ne devient un « thème de jazz » qu'une fois adopté par la communauté musicale des jazzmen.

17. *Yesterday* (à ne pas confondre avec *Yesterdays* de Jerome Kern), l'un des dix titres repris sur cet album, a ainsi fait l'objet de près de 200 enregistrements par des jazzmen depuis 1965. On peut donc légitimement le

Reprendre un « thème de jazz »...

En observant statistiquement l'évolution du répertoire du jazz, on remarque en effet qu'un morceau ne devient « thème de jazz » qu'une fois repris suffisamment pour pouvoir être considéré comme faisant partie du répertoire commun à *tous* les jazzmen. Néanmoins, si n'importe quelle pièce musicale peut constituer un « thème » de jazz, ou plutôt en fournir un – nous verrons que c'est un travail d'abstraction qui fait de cette pièce un « thème » –, il faut remarquer que ce sont les musiques appartenant à l'univers culturel américain (ou à l'univers local pour ce qui concerne l'exportation de cette musique hors de son berceau originel) qui, pendant longtemps (et encore aujourd'hui), étaient les plus représentées dans le vaste répertoire du jazz – ce sont les musiques qui ont eu le plus de chances de passer à portée des jazzmen. Ce répertoire s'appuie en grande partie sur ce qu'on appelle les « standards » du jazz, c'est-à-dire principalement des chansons (initialement de comédies musicales) et des bandes originales de films réduites à leurs principaux traits distinctifs, et ce pour autant que les critères statistiques énoncés ci-dessus les légitiment. De la même façon, les compositions originales de jazzmen alimentent ce répertoire, dès lors qu'elles subissent à leur tour un processus similaire d'abstraction (abstraction-extraction de matériau musical) et d'appropriation statistiquement significatif.

Bien que ce procédé d'abstraction puisse fonctionner pour une première « reprise » *en jazz* d'un « thème » emprunté à un autre champ culturel, lorsqu'on parle d'un « thème de jazz », on fait donc référence à une entité qui n'est pas le décalque d'un *original*. Mais on va voir que cette « reprise » n'est pas davantage le décalque d'une *réalisation* particulière. Ce qui fait l'objet d'une appropriation est un ensemble de *réalisations*, voire l'*histoire* des *réalisations* successives de ce « thème ». Et c'est là que se joue toute la singularité du jazz vis-à-vis de la question de la « reprise ». Nous allons ainsi observer maintenant ce qui peut être « repris » dans un « thème de jazz » et assimilé de ce fait à du texte *interprétable*.

considérer comme un « thème de jazz », au même titre que plusieurs autres morceaux des Beatles également repris par le trio d'André Ceccarelli, à commencer par *Norwegian Wood* et *Eleanor Rigby*, entre 80 et 90 enregistrements chacun.

Reprise / objet d'interprétation

Si l'on considère un *projet de réalisation* particulier, ce qui est *interprétable*, dépend de la présence ou non d'un arrangement préalable précisant les conditions de *réalisation* du « thème » à reprendre (j'écarte d'emblée le cas d'un arrangement trop prescriptif, qui rejoint le principe de la musique écrite, dont j'ai précisé d'emblée en quoi elle n'entre pas dans la problématique retenue). Dans le cas du jazz visé par cette réflexion, un arrangement consiste le plus souvent à mélanger indications d'interprétation d'un *texte* antérieur connu de tous les musiciens participants, ajout de *texte* nouveau préparé en répétition ou déterminé par des signaux instantanés ou conventions orales de dernière minute (on parlera alors de *head-arrangement*). L'arrangement peut prévoir enfin des moments d'interpolation de *texte* non-écrit par un arrangeur (ce qui entre dans le cadre général/générique de l'*improvisation*), ceci donc sans aller jusqu'à déterminer dans le détail *quoi* jouer.

Au-delà du cas de l'arrangement conçu plus ou moins sur l'instant pour déterminer la manière de *réaliser* un « thème » (*texte* ajouté et manière d'interpréter), l'arrangement peut lui-même faire l'objet de *reprises* et, partant, d'interprétations. Prenons à titre d'exemple ce motif fréquemment associé au « thème » d'*Autumn Leaves* (voir figure 6). Quoique sommaire, le principe d'appel-réponse qu'il applique au thème de Kosma constitue un arrangement évoquant des thèmes d'inspiration *churchy* comme *Moanin'* (Bobby Timmons) ou *So What* (Miles Davis), et probablement issu également de la manière dont Bill Evans jouait ce thème à la toute fin des années 1950¹⁸, avec un accompagnement de main gauche très syncopé répondant aux phrases mélodiques de main droite, durant les espaces de tenue/respiration ménagés par ces dernières. Il s'agit d'un motif rythmique déterminant le *placement* de deux notes (ou deux accords) faisant réponse au motif mélodique principal constitué pour sa part de quatre notes. La figure 6 propose un relevé mélodique-rythmique (plus chiffrage harmonique) du début de cet arrangement :

18. Écouter par exemple l'enregistrement d'*Autumn Leaves*, réalisé le 28 décembre 1959 à New York par le Bill Evans Trio, Album « Portrait In Jazz », Riverside.

Reprendre un « thème de jazz »...

99

SWING FEEL

Chords: Cm11, F13, Bbm9, Ebm9, Am9(b5), D13(b9), Gm9, (N.C.)

Fig. 6

On peut entendre ce jeu en appel-réponse, dans de nombreuses « versions » jazz parmi les près de mille enregistrées portant ce titre. J'en retiens trois, distantes chacune de moins de six ans : tout d'abord, celle, façon *jam-session*, de Stan Getz au Midem, en 1980 (Album « Midem Live '80 », RCA), la réponse rythmique-type se faisant fort logiquement insistante dans ce contexte impromptu ; celle du Keith Jarrett Trio (Album « Still Live », ECM, 1986), qui explore les possibilités de décalage métrique de la « réponse » ; enfin, celle de Chet Baker et Paul Desmond (Album « She Was Too Good To Me », Epic, 1974), dans laquelle Desmond change le motif mélodique (dans le ton de Fa mineur, mais avec des notes de fins de motifs presque systématiquement identiques à celles du ton usuel de Sol mineur – voir mesure 1, puis *levées* des mesures 3, 5 et 7 ; écouter à partir de 5:44 dans la réédition en CD) tandis qu'est sensiblement maintenue la réponse rythmique, comme dans la transcription simplifiée de la figure 7 :

SWING FEEL $\text{♩} = 107$

SAX ALTO

S.R.

8^bM₁₉ E^b13 A^b6

4 5 7

B^bM7(11) Gm13(9) C7^{#11} Fm13

Fig. 7

Passons maintenant au cas, très (le plus?) fréquent, de l'absence d'un arrangement préalable. Ce qui est alors *interprétable*, c'est au moins ce qui est suffisamment permanent d'une « version » à l'autre pour être reconnu en tant que caractéristique attachée à l'identité du thème en question. Le *minimum interprétable* dépend donc de la sauvegarde des caractéristiques les plus grossières d'un morceau de musique que le jazz s'approprierait, caractéristiques principalement liées aux contours mélodiques et aux proportions temporelles qui en séparent les notes constitutives, ainsi d'ailleurs qu'aux fonctions harmoniques dans une moindre mesure (la réharmonisation d'un thème n'est pas supposée menacer l'identité de celui-ci; voir le paragraphe suivant). Le *minimum interprétable*, c'est donc ce qui permet que la pièce musicale originelle que le jazz s'est appropriée soit encore suffisamment reconnaissable et que l'on continue à l'identifier par son titre.

J'ouvre une brève parenthèse sur ce sujet : en réalité, la question du titre, par lequel s'opère la référence maintenue à un *original*, mériterait d'être traitée en tant que telle, car elle suppose d'investir des terrains que nous, musicologues, n'avons pas la place de fréquenter ici, notam-

Reprendre un « thème de jazz »...

ment le terrain juridique. En deux mots cependant : on sait bien que, lorsque la mélodie originelle d'un morceau (ayant valeur d'*original*) n'est plus identifiable, le titre – et donc l'auteur – initial n'a plus légalement à être mentionné; c'est le principe du *démarquage* qui consiste à composer une nouvelle mélodie sur la matrice harmonique d'un morceau existant. Les jazzmen ont beaucoup pratiqué le démarquage, notamment dans les années 1940, à l'époque du *be-bop*, où l'on contourna ainsi les questions de droits d'auteur, en même temps qu'on renonçait à satisfaire le goût du public non-initié pour ce qu'il croit reconnaître, c'est-à-dire pour ce qui le rassure le plus dans l'écoute du jazz. En rendant ainsi l'origine d'un objet d'appropriation plus difficilement décelable, le démarquage a au moins le mérite d'illustrer radicalement l'idée que la manière dont le jazz pratique l'appropriation vaut davantage que ce qu'il s'approprie.

Je reviens maintenant à la question du *minimum interprétable* : compte tenu de la faible proportion que représentent en définitive ces caractéristiques les plus grossières garantissant la reconnaissance de l'origine d'un « thème » faisant l'objet d'une « version » jazz, on pourrait presque considérer que ce qui subsiste de l'*original* en tant qu'élément d'identification le plus immédiat (le plus souvent les caractéristiques mélodiques-rythmiques principales) dans une « version » jazz, agit ni plus ni moins comme une citation de cette origine; à ceci près que cette citation est obligatoire (sauf à vouloir bien sûr masquer l'origine de ce « thème », comme dans le cas du *démarquage*, ou parce que cette citation est inutile, comme c'est par exemple le cas avec *Autumn-Leaves-par-Ahmad-Jamal*¹⁹).

Indépendamment de ce que je viens d'appeler le *minimum interprétable*, il y a d'autres éléments à prendre en considération pour cerner ce qui, en tant que *texte* préexistant à sa *réalisation*, peut également être objet d'interprétation en l'absence d'un arrangement préalable.

19. La raison pour laquelle, alors qu'il se contente maintenant le plus souvent de s'approprier la « grille d'accords » de ce « thème » en guise de *prétexte* à l'improvisation, lui adjoignant *son* introduction pour tout élément d'identification, Ahmad Jamal maintient néanmoins le titre d'*Autumn Leaves*, me semble évidente : sans la mention « *Autumn Leaves* » dans le paratexte du disque (en concert, la question de se pose pas, Jamal n'annonçant quasiment jamais de titre, et surtout pas *Autumn Leaves*), le suspens qu'il ménage grâce à *son* introduction (« Le "thème" va-t-il suivre ou pas? ») ne fonctionnerait tout simplement pas.

Dans l'exemple cité à l'instant de la version, façon *jam-session*, de Stan Getz au Midem, en 1980, la réponse rythmique-type se trouve jouée sans recherche particulière, précisément sans doute parce qu'il s'agit d'une « version » conçue sur le vif et de surcroît pour un public non-spécialiste (on sait que les galas du Midem s'inscrivent dans le cadre de ce marché de l'édition musicale, tous genres confondus). Délicat, dans ces conditions, de s'écarter des clichés attachés à tel ou tel « thème ». Cet exemple illustre au moins le fait qu'en tant que musique procédant par appropriation, le jazz s'approprie non seulement des « thèmes », mais également ce que les *réalisations* successives des différentes « versions » ont pu faire de ces « thèmes ». Et cela est rendu possible, précisément par le fait qu'une mémoire *phonogrammatique* conserve la *trace* de ces *réalisations* successives et en autorise ainsi la transmission dans le temps. Autrement dit, ce qui préexiste dans la conscience d'un jazzman confronté à la *réalisation* d'un « thème », c'est non seulement bien sûr l'archétype de ce thème (le *minimum interprétable* évoqué à l'instant), mais aussi la culture correspondant à la connaissance des « versions » antérieures de ce même thème.

Par conséquent, ce qu'il faut considérer comme objet de « reprise », *interprétable*, ce n'est pas seulement un « thème » donné, dans sa configuration originelle, ou même une abstraction archétypique de celui-ci, c'est aussi ce qui se sera sédimenté au fil des « versions », au point de pouvoir être attaché à ce thème dans la mémoire aussi bien collective qu'individuelle des jazzmen. Ainsi, dans les premiers exemples musicaux reproduits ici, l'introduction d'*All The Things You Are* (voir figure 1) doit être considérée comme attachée à ce « thème » depuis que Dizzy Gillespie et Charlie Parker ont pris l'habitude de procéder ainsi, suivis dans cette manière de faire par nombre d'autres jazzmen après eux; de même pour l'introduction d'*Autumn Leaves* jouée par Ahmad Jamal depuis 1955 (voir figure 5) et *reprise* aussi par d'autres (à commencer par le groupe emmené en studio le 9 mars 1958 par l'altiste Julian « Cannonball » Adderley – avec notamment Miles Davis); ou encore cet effet d'appel-réponse affectant ce même « thème » d'*Autumn Leaves* dans de nombreuses « versions » (voir figure 6). Tous ces bouts de *textes*, tous ces *pré-textes* attachés à l'identité de tel ou tel « thème », sont même parfois affectés de transformations suffisamment importantes pour remettre en cause les limites de la notion d'interprétation.

Reprendre un « thème de jazz »...

La notion d'interprétation en jazz

Commençons par reconsidérer la notion d'interprétation en fonction de ce qui vient d'être dit. Interpréter consisterait ainsi à mettre en œuvre des variables permettant l'ajustement des conditions de *réalisation* des différentes caractéristiques de détail d'un texte musical reconnu comme identique à son origine. Le tout est de déterminer l'objet et l'amplitude de ces variables. On peut d'ores et déjà souligner le fait que l'objet recoupe pour une bonne part ce qui vaut pour la musique « classique » occidentale (il s'agit notamment des variables relatives au toucher ou au mode d'émission des sons – comme par exemple la relativité de l'intensité, les modes d'attaque, etc.).

En revanche, pour ce qui concerne l'amplitude de ces variables, il est évident que la latitude du musicien de jazz est bien plus grande que celle de l'interprète de musique (entièrement) écrite dans la mesure où, *a priori*, aucun compositeur n'a prédéfini pour lui un ordre de grandeur pour ce qui concerne, par exemple, les nuances, l'accentuation, le placement des respirations et autres césures, ou encore ce qu'on appelle l'agogique (*i.e.* les variations de tempo absolues, ou relatives à un tempo entretenu, comme c'est précisément le cas dans le jazz). Encore qu'il faudrait là aussi nuancer cela, notamment en fonction de la présence ou non d'un arrangement (essentiellement *head-arrangement* dans le type de jazz envisagé dans cet article) prévoyant des conditions de *réalisation*.

Pour l'instant, retenons que ce qui singularise le jazz en matière d'objets de variation interprétative c'est d'une part le *swing* (et le *groove*), et d'autre part une mise en œuvre très particulière de ce qu'il faut également définir par la notion d'agogique.

Qu'est-ce que le *swing*? Vaste question qui a fait couler beaucoup d'encre sans qu'on parvienne jamais réellement à trancher. Retenons qu'il n'y a pas une manière de *swinguer* mais qu'au contraire, la façon dont un musicien *swingue*, contribue (avec d'autres variables interprétatives, bien sûr) à imprimer sa personnalité musicale à n'importe quel bout de *texte* musical déjà joué par d'autres jazzmen avant lui.

La définition la plus courante du *swing* concerne la façon de jouer les valeurs brèves de manière inégale, selon un cycle régulier allongeant la première de chaque paire et raccourcissant la

seconde (longue-brève-longue-brève-longue, etc.). La difficulté, que ne sont jamais parvenues à solutionner les recherches sur le sujet, c'est de savoir *combien*. De combien faut-il rallonger ou raccourcir ? À cette question, les jazzmen répondent invariablement que « c'est une question de *feeling* », ce qui ne satisfait évidemment pas un esprit scientifique.

Je propose ici de manière résumée²⁰ une définition basée à la fois sur une observation du phénomène *de l'intérieur* (disons un point de vue de praticien pratiquant l'introspection...), et aussi sur une observation musicologique, extérieure, fondée sur une écoute statistique du *swing* : le *swing* (c'est-à-dire la *manière* de *swinguer*) serait fonction, de ce double point de vue, du maintien d'un état de tension rythmique entre une partie de l'orchestre (le plus souvent la section rythmique) entretenant un tempo régulier matérialisé par la pulsation principale, et un soliste qui, tout en se conformant globalement à ce tempo régulier, oscillerait entre la synchronisation parfaite avec cette régularité de la pulsation principale et un *jeu* autour de celle-ci (ce *jeu* prend la forme d'un travail de régulation du débit et s'apparente, de fait, au principe expressif de l'agogique – voir ci-après). On comprend dès lors qu'il puisse être difficile de déterminer ce qu'est le *swing* uniquement à partir de la seule étude de la durée relative des valeurs brèves inégales caractérisant le jeu d'un soliste (le rallongement de l'une et le raccourcissement de l'autre dans chaque paire).

Sans la prise en compte du contexte dans lequel le soliste intervient, définir le *swing* n'a pas de sens. Ici encore, ce n'est pas tant la question du « quoi » qui importe, mais celle du « comment ». Le *swing*, compris comme principe d'inégalité des valeurs brèves, ne constitue qu'un trait stylistique possible du jazz (plus ou moins présupposé selon les époques et/ou les styles). En revanche, la façon dont le soliste va adapter, en temps réel, cette différence de durée entre les valeurs brèves, au mouvement inflexible entretenu par la section rythmique (ou à tout le moins sous-entendue par tous au sein de l'orchestre et dans le public), c'est cela (cette adaptation permanente) qui peut être considéré comme constituant un facteur d'interprétation relevant de la notion de *swing*.

20. Version développée : Michel, 2009

Reprendre un « thème de jazz »...

L'agogique constitue le degré suivant de cette variable interprétative. En jazz, cette notion concerne l'effet de micro-variation du tempo individuel des musiciens sans changement du tempo global du groupe. Cela s'obtient par une savante dissociation de la conscience temporelle de la section rythmique et de la section mélodique ou du soliste (*i.e.* la voix principale). Dans l'exemple déjà cité de la version d'*Autumn Leaves* enregistrée le 9 mars 1958 sous le nom de Cannonball Adderley, il faut remarquer la façon dont la tête du thème est interprétée par Miles Davis, avec une sorte de ralenti expressif qui n'altère en rien le maintien implicite du tempo (*Autumn Leaves* par C. Adderley 5^{et}, Album « Somethin' Else », Blue Note, 1958, écouter à 0:51 en réédition CD).

Afin d'alimenter à nouveau la question précédemment traitée concernant ce qui est objet de *reprise*, on peut noter que la manière dont Miles Davis *interprète* rythmiquement cette entrée du thème constitue le modèle, l'*original*, de la *reprise* qu'en effectue une trentaine d'années plus tard (16 décembre 1989) la vocaliste Rachelle Ferrell avec le groupe « *All Stars* », Manhattan Project (*Autumn Leaves* par R. Ferrell, avec Manhattan Project, présentation TV, *live*, reproduite sur l'Album « First Instrument », Blue Note, 1989, écouter à 1:07).

Ces variables interprétatives que sont le *swing*, le traitement spécifique de l'agogique, mais aussi l'accentuation, les nuances, l'articulation, etc., alimentent ce que la terminologie du jazz envisage derrière la notion de *phrasé* (*jazz phrasing*), qui est pour le jazzman une manière d'exercer un contrôle sur ce qu'il joue, et contribue à y imprimer sa personnalité propre.

Une autre spécificité liée à la manière dont le jazz envisage la *réalisation* d'un texte reconnu comme préexistant (*i.e. pré-texte*), concerne le traitement du timbre, qui est une variable interprétative extrêmement importante pour cette musique. Le timbre participe à son tour, avec la manière de phraser, à ce qu'on appelle le *son* dans le jargon du jazz (repris de l'anglais *sound* qui a un sens plus large). La connaissance préalable du *son* d'un musicien de jazz, plus encore que celle de la personnalité musicale d'un interprète de musique écrite, permet d'ailleurs d'identifier celui qui donne vie à un texte musical. À *texte* identique (ou supposé tel), c'est évidemment cette extrême personnalisation de la *réalisation*, consubstantielle du jazz, qui permet à coup sûr d'identifier l'auteur de la « reprise » d'un

« thème ». Et c'est ce même besoin de personnalisation, de singularité, qui explique pourquoi, en jazz, aucun *texte* ou *pré-texte* n'est jamais tout à fait le même d'une de ses « reprises » à une autre.

Avant de conclure, reste maintenant à déterminer ce qu'est l'improvisation, et plus précisément ici à tenter de cerner la relation de cette notion avec celle de « reprise ».

Qu'est-ce qu'improviser ?

Du point de vue de l'auditeur (ou, plus largement, du point de vue de la réception), on peut dire qu'il y a improvisation chaque fois que le musicien *semble* introduire du *texte* nouveau par rapport à ce qu'on s'attend à reconnaître comme trait distinctif du « thème » joué. Ainsi en est-il par exemple avec la phrase en doubles notes que ne manquerait pas de remarquer un auditeur découvrant, via le « Live At Montreux » de 1968, *Someday My Prince Will Come* (musique de Frank Churchill²¹) tel que joué par Bill Evans. La figure 8 propose un relevé mélodique-rythmique (plus chiffrage harmonique) de cette phrase singulière qu'Evans substitue aux notes du « thème » originel aux mesures 13 à 17, et y superpose de la même manière, à titre de comparaison, les mesures correspondantes de la version d'origine, transposées ici dans la tonalité de Si b Majeur adoptée par Bill Evans²². La phrase en question débute à la mesure 14 (écouter à 0:18 de la réédition en CD, label Verve) :

Fig. 8

21. Chanson tirée de la bande originale du film d'animation *Snow White* (Blanche Neige), 1937.

22. Dans le film *Snow White*, trois « versions », ou ici plutôt *variantes*, d'ailleurs assez... variées l'une par rapport à l'autre (notamment sur le plan du tempo et de l'instrumentation) en sont données dans la tonalité principale de La b Majeur, puis Mi b Majeur, Ré b Majeur, et furtivement Sol b Majeur avant de revenir à La b Majeur pour le « final ».

Reprendre un « thème de jazz »...

Du point de vue du musicien cette fois-ci, il y a improvisation chaque fois que celui-ci *décide* dans le temps même du jeu d'ajouter du *texte* nouveau par rapport au *projet* initial et le fait réellement. Ceci introduit une première nuance qui tient compte du fait que le musicien est toujours en avance sur le public en ce qui concerne la connaissance préalable de ce qui *peut* être ajouté, et de ce qu'il *va* finalement jouer.

Comme nous l'avons vu, cette connaissance préalable du musicien peut bien sûr être fonction de l'élaboration d'un *arrangement* susceptible, dans le cas du jazz non-écrit qui nous intéresse ici, de déterminer, préalablement à la *performance*, une forme à donner à ce qui va être joué, autant que les grandes lignes du *texte* qui sera joué et la manière de le jouer, c'est-à-dire dans une certaine mesure de l'*interpréter*. Mais si l'*arrangement* peut être « prévu d'avance » (moyennant quoi, il rend davantage possible la préparation véritable d'un *texte*, *interprétable*), il peut aussi être aménagé au dernier moment (le *head-arrangement*), voire être conçu en temps réel, ce qui l'assimile alors de fait à de l'improvisation.

Quoi qu'il en soit, aucun enregistrement (et moins encore de partition) ne permet à un auditoire suffisamment averti pour en avoir connaissance, de vraiment mesurer, en situation d'écoute, la distance qui sépare la *réalisation* effective, de ce qui *aurait pu* advenir. Du moins cet auditoire peut-il le faire, mais il y a des chances qu'il se méprenne sur ce qui lui apparaît comme du *texte* improvisé *in situ* alors que, si ce *texte* qui lui semble nouveau a effectivement pu être improvisé, l'acte véritable d'improvisation qui le généra a peut-être déjà eu lieu depuis un certain temps lorsque la situation d'écoute que je suis en train de décrire se présente²³.

Pour le sujet qui nous occupe ici, on peut avoir une illustration de ce principe lorsqu'en comparant plusieurs enregistrements de morceaux portant le même titre et faisant référence à un « thème » connu, on décèle la réapparition, en un même moment du déroulement formel, d'une interpolation qui pourrait sembler improvisée si l'écoute comparative ne nous en révélait la préexistence.

23. Cette idée de *précomposition* prenant sa source dans l'improvisation est notamment défendue par Paul Berliner : Berliner, 1994. Voir notamment le chapitre 9 : « Improvisation and Precomposition, The Eternal Cycle ».

Reprenons à titre d'exemple celui pris à l'instant de *Someday My Prince Will Come* par Bill Evans car, en réalité, ce que l'auditeur d'un disque comme le « Live At Montreux » évoqué alors pourrait tenir pour improvisation (la phrase en doubles notes substituée aux notes du « thème ») est en réalité audible dans plusieurs enregistrements de *Someday My Prince Will Come* réalisés par Bill Evans. Cette gamme descendante en doubles notes fut d'ailleurs peut-être improvisée par Bill Evans lors du premier enregistrement qu'il fit de ce « thème », le 28 décembre 1959 (Album « Portrait In Jazz », Riverside), dans lequel elle est audible pour la première fois, ou lors d'une *performance* préalable non enregistrée. (Il est à noter que, au cours de la prise en question, Bill Evans joue cette gamme descendante deux fois différemment au même endroit du « thème », une fois en doubles notes durant l'exposé introductif en solo, et une autre fois, en *single notes*, dans l'exposé thématique final; voir figure 9.) Mais le systématisme de cette interpolation à cet endroit de l'exposé du « thème » dans la plupart des « versions » enregistrées connues de Bill Evans lui ôte alors tout caractère d'improvisation. Cette interpolation est de ce fait attachée au « thème » de *Someday-My-Prince-Will-Come-par-Bill-Evans*, comme peuvent l'être, dans les exemples initiaux (voir respectivement figures 1 et 5), l'introduction de Gillespie et Parker pour le « thème » d'*All The Things You Are*, ou celle d'Ahmad Jamal pour celui d'*Autumn Leaves*.

En revanche, c'est la substitution d'autres phrases à cette gamme descendante, telle que l'effectua parfois Bill Evans, qui peut faire figure d'interpolation de matériau réellement improvisé à ce même moment de l'exposé thématique. La figure 9 reprend le relevé de la figure 8 qu'elle complète de quelques exemples d'interpolations probablement davantage improvisées. On y trouve successivement (par ordre de haut en bas), outre la « version originale » de 1937 et l'interpolation-type *alla Evans*, ce que joue le pianiste à ce même endroit du « thème » lors de l'exposé thématique final puis au premier exposé de « la version de 1959 », au premier exposé de « la version de 1976 » (Album « Paris Concert ») et enfin au premier exposé d'une des « versions de 1980 » (le 2 Septembre, *live* au Keystone Korner, San Francisco, Album « Consecration », Fantasy) :

The musical score is written in 3/4 time and consists of six staves. The first staff, labeled "V.O.", shows a melodic line with chords above it: Me6, Bb, Bb/D, Db/DIM, Cm, F7, and Bb. The second staff, "Interpolation typique (issue Intro 1959)", shows a harmonic progression with chords: DbM7, Db/DIM, Cm7, F7(9), and BbM7. The third staff, "Exposé Final 1959", is labeled "SWING FEEL (Harmonies similaires)". The fourth staff, "1er Exposé 1959", is also labeled "SWING FEEL (Harmonies similaires)". The fifth staff, "1er Exposé 1976", is labeled "SWING FEEL (Harmonies similaires)". The sixth staff, "1er Exposé 1980", is labeled "SWING FEEL (Harmonies similaires)".

Fig. 9

Cet exemple est une petite illustration de ce vaste champ de recherche qui consiste, d'une part, à déterminer l'origine du matériau musical participant au travail de création instantanée qu'opère la musique de jazz et, d'autre part, à tenter de cerner les moments d'improvisation véritable et les techniques mises en œuvre dans ce cas. Inutile de préciser qu'une telle recherche n'a pas de fin. (Je renvoie de nouveau le lecteur à la partie de cet article concernant la méthodologie de la recherche dans ce domaine).

On comprend qu'il puisse être difficile de déterminer *ce qui est* improvisé dans la *réalisation* d'un « thème » de jazz. En revanche, on peut s'en faire une idée en partant de *ce qu'est* l'improvisation et de sa mise en œuvre possible dans la *réalisation* d'un « thème ». Pour terminer, je parlerai donc maintenant davantage en musicien qu'en observateur extérieur.

Qu'est-ce qu'improviser? Là encore, il s'agit d'une question complexe. Pour résumer, disons qu'improviser c'est choisir. C'est d'abord choisir *quoi* jouer, c'est-à-dire dans le cas qui nous occupe (« *Reprendre* un «thème» de jazz »), choisir ce qui va être *ajouté*, en tant que matière musicale non essentielle à l'identification du « thème » envisagé, et le faire dans le temps même de la *performance*.

Improviser, c'est donc choisir parmi l'ensemble des possibilités que l'expérience du jeu aura accumulées, et choisir aussi de puiser çà et là dans une mémoire plus collective (notamment *phonogrammatique*) issue des *performances* passées. Et c'est choisir de manière d'autant plus rapide, d'autant plus automatique, des unités d'autant plus grandes, que le tempo et/ou le débit, la densité, etc., augmentent (on peut improviser « à la note » dans une ballade, mais on improvise par blocs entiers, préformés, dans un *up tempo*, ce qui suppose d'avoir mémorisé ces *pré-textes* au cours de séances de travail plus ou moins institutionnalisées et/ou simplement au cours de *performances* successives, offrant autant de *remises sur le métier* possibles du même *ouvrage*). C'est bien sûr aussi choisir ce qui répond le mieux au contexte de ce qui est en train de se *réaliser* (je fais de nouveau référence à la notion d'*interplay* précédemment évoquée). Et c'est enfin choisir *comment* le jouer, ceci nous rapprochant de la notion d'interprétation.

Quelques indications enfin concernant ce qui est improvisé dans la *réalisation* d'un « thème » de jazz :

- La *réalisation* de la matrice harmonique (la « grille ») attachée à un « thème » donné (ajout d'accords de passage, modification des *voicings*, notamment en ce qui concerne l'ajout de *notes de couleur*) relève le plus souvent du principe d'improvisation ; mais ce travail créatif peut lui aussi être affecté d'une certaine forme de sédimentation (la routine des *reprises* successives d'un même « thème » par un même artiste a tendance à fixer des *routines*, *i.e.* des clichés). Notons tout de même que ce travail de *réalisation* relève d'autant plus de l'improvisation que le contexte de jeu se renouvelle, notamment en ce qui concerne les partenaires de jeu (Bailey, 1999 : 142-143).
- La première occurrence d'une interpolation de texte dans une *réalisation* de « thème » relève également de l'improvisation. Mais on a bien compris qu'il n'est pas aisé, pour un observateur extérieur, d'isoler cette « première fois » (sans compter qu'une interpolation

Reprendre un « thème de jazz »...

puisse être jugée nouvelle pour un thème donné, mais constituer un emprunt à telle ou telle *réalisation* d'un autre « thème » ; cela relève de la pratique de la citation, fréquente dans le jazz).

- Enfin, s'il est possible qu'un arrangement (bien sûr non-écrit dans le cas de figure retenu ici) détermine dans les grandes lignes la manière dont ce qui est joué devra être interprété, il faut également considérer comme relevant d'une décision en temps réel, la façon dont les musiciens vont répondre à cette orientation générale, et plus encore pour ce qui concerne la manière dont il vont *se* répondre (à nouveau la notion d'*interplay*).

En résumé²⁴, l'improvisation n'est rien d'autre que la coexistence dans un même temps (temps de la *performance*) de la *décision* de ce qui *pourrait* être joué et de l'interprétation instantanée de ce *texte* à *réaliser*.

Conclusion

Nous avons vu que la « reprise » suppose qu'il y ait une entité déjà constituée à *reprendre*, un *original*. Si l'idée peut paraître assez simple, voire simpliste, le jazz s'avère être un révélateur de la complexité que peut aussi revêtir cette notion, pour autant qu'on tienne compte, comme j'ai tenté de le faire dans ces pages, de la mixité des processus de conception envisagés par cette forme de musique.

Concernant tout particulièrement le jazz non-écrit de petite formation pris ici comme cadre de réflexion, nous avons pu remarquer combien la notion de *reprise*, telle qu'envisagée derrière l'idée de « *reprendre* un "thème" de jazz », concerne une entité non clairement déterminée, comme peut l'être plus volontiers la partition vis-à-vis du principe d'interprétation, notamment dans le domaine de la musique « classique » occidentale²⁵. L'idée même de « *reprendre* un

24. Pour un développement : Michel, 2008b.

25. Notons que l'*interprétation* d'une *œuvre* est elle-même sujette, mais dans une moindre mesure, à l'accumulation de traditions interprétatives potentiellement attachées à cette *œuvre*.

“thème” de jazz » s’avère en effet renvoyer à un tel réseau de références/renvois multiples, qu’il devient bien difficile de cerner ce qui est repris (c’est du reste un des grands enjeux de l’analyse des musiques de jazz / des *reprises*, dont j’ai présenté succinctement au passage quelques aspects méthodologiques).

Pour déterminer *ce qui est repris* lorsqu’on parle – en définitive par commodité de langage – de « reprendre un “thème” de jazz », il faut donc prendre en considération de manières distinctes, les caractéristiques mélodiques-rythmiques saillantes du « thème » qu’un jazzman (cas d’une première *reprise* par exemple) ou que le répertoire du jazz (avec l’accession d’un thème au rang de « standard » par exemple) aura retenu comme objet de reprise, la matrice harmonique, l’arrangement, et l’instrumentation qui, de la même façon, peuvent être (ou pas) conservés lors d’une telle *reprise*, sans parler de tous ces « bouts de texte » (*i.e. pré-textes*), progressivement attachés à un « thème » au cours de l’histoire de ses « versions » successives.

Reprendre un « thème » de jazz, c’est donc à la fois rendre compte d’une maturation de la matière musicale qui est attachée à *l’idée* de ce « thème », et réagir dans l’instant même du jeu aux conditions de *réalisation* de cette idée. Il s’agit ainsi, pour le musicien, de revisiter l’univers historique entourant ce « thème », en recourant à des procédés d’interprétation élargis touchant à l’improvisation, tout en mettant spécifiquement en œuvre des techniques associées à cette seconde notion afin de personnaliser au maximum *sa* « version ».

Reprendre un « thème de jazz »...

Bibliographie

- BAILEY D. (1999), *L'improvisation Sa nature et sa pratique dans la musique* [1980], trad. fr. I. Leymarie, Paris, Outre-Mesure.
- BERLINER P. (1994), *Thinking In Jazz : The Infinite Art of Improvisation*, Chicago/Londres, Chicago University Press.
- CAPORALETTI V. (2008), « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Filigrane* n°8, *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*, 2008.
- ELLINGTON E. (1938), « Music is "Tops" to You and Me... and Swing Is a Part of It », *Tops*, p. 14-18.
- JOST E. (1975), *Free Jazz* [1974], New York, Da Capo Press.
- MICHEL Ph. (2004), « Fragments d'idées, idées fragmentées; l'elliptique chez Ahmad Jamal » [2002], dans Amey (C.) et Olive (J-P), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?*, Paris, L'Harmattan, p. 187-201.
- MICHEL Ph. (2008a), « La question des temporalités dans le processus créateur d'une musique contemporaine : le jazz », *Cahiers Thématiques*, n° 7, *Contemporanéité et temporalités*, Paris, Jean-Michel Place, 2008, p. 128-139.
- MICHEL Ph. (2008b), « Que signifie improviser en jazz? » dans TOULOUSE (I.) et DANÉTIS (D.), *Eurêka, le moment de l'invention*, Paris, L'Harmattan, p. 265-280.
- MICHEL Ph. (2009), « Quelques aspects d'une conception africaine-américaine du rythme dans le jazz "moderne" d'après-guerre », *Filigrane*, n° 10, *Musique et Rythme*.
- STIEGLER B. (1986), « Programmes de l'improbable, court-circuits de l'inouï », *Inharmoniques*, n°1, Paris, Bourgois, 1986, p. 126-159.
- WELBURN R. (1986), « Duke Ellington's Music: the Catalyst for a True Jazz Criticism », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 17, n° 1.