

Côté, Gérard. 2006. *Le jazz vu de l'intérieur*. Sherbrooke : Les Éditions Nota Bene. 214 p. ISBN 2-89518-239-6 (couverture souple)

Lee, David. 2006. *The Battle of the Five Spot—Ornette Coleman and the New York Jazz Field*. Toronto : The Mercury Press. 99 p. ISBN 1-55128-123-6 (couverture souple)

Marc Chénard

Volume 27, numéro 2, 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013118ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013118ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chénard, M. (2007). Compte rendu de [Côté, Gérard. 2006. *Le jazz vu de l'intérieur*. Sherbrooke : Les Éditions Nota Bene. 214 p. ISBN 2-89518-239-6 (couverture souple) / Lee, David. 2006. *The Battle of the Five Spot—Ornette Coleman and the New York Jazz Field*. Toronto : The Mercury Press. 99 p. ISBN 1-55128-123-6 (couverture souple)]. *Intersections*, 27(2), 99–104. <https://doi.org/10.7202/1013118ar>

Côté, Gérald. 2006. *Le jazz vu de l'intérieur*. Sherbrooke : Les Éditions Nota Bene. 214 p. ISBN 2-89518-239-6 (couverture souple).

Lee, David. 2006. *The Battle of the Five Spot—Ornette Coleman and the New York Jazz Field*. Toronto : The Mercury Press. 99 p. ISBN 1-55128-123-6 (couverture souple).

Après quelque 100 ans d'existence, peu de genres musicaux ont fait couler autant d'encre que le jazz. D'histoire récente, il a fait l'objet autant de polémiques que de malentendus. Impossible du reste de s'accorder sur une définition satisfaisante de cette musique, ni de remonter dans le temps jusqu'à son point alpha¹. Si on compare cette musique au septième art — dont les origines sont à peu près contemporaines de celles du jazz —, on peut descendre le fil de l'histoire jusqu'à la première représentation cinématographique et en identifier ses tout premiers créateurs ; mais rien de tel pour cet art de souche afro-américaine, puisque les musicologues et historiens sont impuissants à fixer son point zéro et ne peuvent s'entendre sur son premier praticien².

Il ne fait alors aucun doute que de telles considérations ont contribué à l'éclosion d'une véritable « industrie » du livre de jazz. Dès les années 1930, des pionniers comme le belge Robert Goffin, l'inénarrable apologiste du jazz classique (pré-be bop), le français Hugues Panassié, sans oublier son contemporain apostasié Charles Delaunay ont défendu la cause de cette musique sur le vieux continent qui, comme on le sait, offrit au jazz ses lettres de noblesse, longtemps niées dans sa mère patrie. De nos jours encore, les études sur le jazz sont pléthoriques, si bien qu'il serait difficile de trouver un angle nouveau sur le sujet.

En tête de liste, on retrouve maints ouvrages de vulgarisation, lesquels rendent plus ou moins justice au sujet, les meilleurs étant souvent noyés dans une mare de publications assez superficielles. Pourtant, tout auteur doit cibler ses intentions en fonction du public visé. Pour les néophytes, il y a, d'une part, ces introductions du type « pour nuls » (désignation affreuse s'il en est une...) et, d'autre part, des études plus fouillées, adressées davantage aux amateurs un peu plus ferrés en la matière. Dans les lignes qui suivent, il sera question de deux parutions récentes, la première se situant dans le premier camp, la seconde dans l'autre.

En un peu plus de deux cents pages, Gérald Côté, ethnomusicologue et chargé de cours à l'Université de Sherbrooke, offre ce qui s'apparente à un compte

¹ Pourtant, en 1939, durant un long entretien enregistré par le musicologue Alan Lomax à la Bibliothèque nationale du congrès aux États-Unis, le pianiste et compositeur Jelly Roll Morton eut la témérité d'affirmer qu'il avait inventé le jazz en 1902 ! Bien que ce propos soit dénué de toute crédibilité, Morton étant né en 1890, sa version des faits entourant la naissance du jazz étant biaisée en sa faveur, il n'en demeure pas moins que le témoignage est précieux. J'invite le lecteur intéressé à lire le compte rendu dans *Mr. Jelly Roll*, ouvrage que l'on peut retrouver dans un coffret anthologique de huit compacts, édité en 2005 : *Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings*.

² Bien que le nom du cornettiste néo-orléanais Buddy Bolden (1877–1931) soit le plus souvent mentionné, le doute persiste en raison d'une absence d'enregistrements, voire de compositions attribuables à cette figure devenue mythique.

rendu de lectures. À ce titre, la bibliographie de neuf pages permet d'apprécier la portée de son travail de recherches, certes pas totalement encyclopédique, mais tout de même respectable.

Avant d'aborder le contenu de cet ouvrage publié en 2006, un mot sur le titre s'impose. L'idée du « jazz vu de l'intérieur » laisse supposer plusieurs choses, tout dépendant des acquis du lecteur. Bien sûr, il y a les multiples significations que peut évoquer le mot « jazz », car le jazz des uns n'est pas nécessairement celui des autres. Compte tenu aussi de l'organisation des chapitres selon une progression historique linéaire, l'auteur circonscrit le phénomène à une réalité exclusivement américaine, en conformité avec la majorité des études qui abordent cette musique à l'aune du contexte sociohistorique et non de l'analyse musicologique. D'où la possibilité d'un autre malentendu concernant le second terme-clef du titre : intérieur. Dans le cadre d'une publication comme celle-ci, ce mot induirait le lecteur à penser à un examen de la théorie musicale jazzistique, ce qui n'est pas le cas. À vrai dire, l'auteur se permet trois petites incursions sur ce terrain, l'une concernant les rapports harmoniques des accords du blues (p. 56), la seconde portant sur la notion des *blue notes* (p. 55) et la dernière étant une transcription d'une phrase musicale (dont la source n'est pas identifiée) pour souligner le concept de la syncope héritée de l'Afrique (p. 45). L'« intérieur » du titre relève d'une réalité sociologique, ou anthropologique, ce dernier terme étant utilisé dans le texte de mise en situation imprimé à l'endos du livre : « Le jazz vu de l'intérieur offre donc une vision anthropologique et esthétique plutôt qu'historique de la musique afro-américaine, dont le jazz constitue l'une des formes les plus achevées. »

Nul ne pourrait escamoter ladite composante anthropologique et, par extension, la dimension sociologique et ethnoculturelle de cette musique syncrétique. Pourtant, lorsqu'il s'agit de la question esthétique, le lecteur se trouve laissé pour compte dans ces pages. Ainsi, les questions plus philosophiques sont mises au ban ici et l'incontournable Adorno³, pour ne citer que l'exemple le plus patent, brille par son absence, autant dans le texte que dans la bibliographie. Mais comme l'intention première est de vulgariser un sujet déjà survulgarisé, l'auteur ne cherche pas à diriger le lecteur vers des sujets plus pointus.

En dépit de la notice à l'endos du livre, laquelle prétend que cet ouvrage n'est pas une histoire linéaire du jazz, les douze chapitres qui le constituent sont tout à fait conformes à sa chronologie. Dans le premier chapitre, tout juste après la préface, celle qui définit l'approche, l'auteur passe en revue la préhistoire (en l'occurrence les musiques de souches africaines et européennes, tant profanes que sacrées) ; par la suite, il est question des deux courants soutenant l'idéologie musicale américaine (chapitre 2), puis du rêve américain dans la perspective des peuples immigrant au pays (chapitre 3). Se succèdent alors les styles à travers leurs époques respectives : le ragtime et la Nouvelle-Orléans 1890–1910 (chapitre 4), le jazz entre l'exotisme et l'identité noire 1920–1930 (chapitre 5), les *big bands* et le swing 1930–1940 (chapitre 6), le be-bop 1940–1950 (chapitre 7), la modernisation du blues 1940–1950 (chapitre 8), le cool et le third stream

³ Sur Adorno et le jazz, voir Christian Béthune 2003.

1950–1955 (chapitre 9), le hard bop, le soul et le funk 1955–1960 (chapitre 10), le free jazz 1960–1970 (chapitre 11), de la rébellion au fusion (chapitre 12) et, en fin de parcours, une conclusion qui contient les éléments les plus personnels de cet ouvrage. Dans ces quelques pages, l'auteur s'en prend à la fameuse série télévisuelle *Jazz* de Ken Burns, cette vaste fresque documentaire de l'an 2000 qui n'a pas manqué d'amener plus d'un critique aux barricades. De cette vaste entreprise, pilotée par le mouvement jazzistique néo-conservateur et ses deux principaux protagonistes Wynton Marsalis et Stanley Crouch (sans oublier leur mentor Albert Murray en arrière-plan), Côté est on ne peut plus catégorique : « *Jazz* nous apparaît à la limite de l'incompréhension historique lorsque l'on considère le chemin miné par le pouvoir économique et culturel qu'ont dû traverser les musiciens noirs marginalisés pour en arriver à la reconnaissance actuelle » (p. 220). Et, quelques lignes plus bas, il dresse son constat en termes sévères mais justes : « En fait, le film reflète l'ensemble des médiations édulcorées autour de cette musique "américaine", médiations qui illustrent parfaitement le rapport qu'entretient l'Amérique avec le jazz et qui cherchent souvent à amoindrir son caractère marginal et contestataire par la voie de récupération idéologique et commerciale » (Ibid).

En dépit de ce constat, l'auteur ne désespère pas pour autant et il laisse le lecteur sur une note d'espoir : « Mais au début du XXI^e siècle, on a l'impression que ce rêve est en servile convergence avec celui des commerçants. Heureusement, toujours dans les marges des mouvements de masse, existe la créativité qui s'oppose inlassablement à la complaisance et à la sclérose sociale » (Ibid).

* * *

À l'opposé de ce premier livre, dont la démarche pourrait être qualifiée de macro-historique, le second s'inscrit dans une logique dite micro-historique. Dans cette étude récente de près de cent pages, publiée en 2006 par David Lee — contre-bassiste de jazz et de musique improvisée —, la fenêtre temporelle est réduite à une période de quelques semaines, soit de la mi-novembre 1959 au tout début de l'année 1960. L'auteur circonscrit son champ d'étude à la Mecque du jazz, New York, fixant surtout son regard sur un de ses clubs désormais légendaires, le Five Spot Café. Ce local, fréquenté par une partie de l'intelligentsia artistique américaine (de Leonard Bernstein à Norman Mailer et à James Baldwin), a été le théâtre de ce que de nombreux observateurs considèrent être l'un des grands bouleversements dans l'histoire du jazz, et peut-être le dernier. En effet, dans la soirée du 17 novembre 1959, un saxophoniste noir monte sur les planches de cette salle à la tête d'une formation un tant soit peu inusitée pour l'époque, soit un quartette sans piano avec trompette, contrebasse et batterie. Le *leader*, Ornette Coleman, se sert d'un curieux saxophone alto dont le corps est fait de plastique blanc, alors que son trompettiste, Don Cherry, souffle dans un modèle dit « de poche », celui-ci ressemblant plutôt à un jouet qu'à un instrument légitime.

Selon les témoignages, la faune médiatique locale était présente ce soir-là en compagnie de plusieurs jazzmen de renom et d'autres personnalités bien branchées du milieu, autant de personnes qui attendaient avec fébrilité l'entrée en

scène des quatre nouveaux venus. Jusqu'alors, aucun autre groupe n'avait suscité autant d'émoi, si bien que le public s'entassait à chaque soir, les retardataires étant obligés de faire la file à l'entrée. Mais cette arrivée remarquée n'avait pourtant rien de fortuit. Compte tenu de cette ville et surtout de son public qui prétend sans cesse avoir « tout vu et tout entendu », il fallait avoir une bonne raison pour mousser de la sorte l'intérêt de ces musiciens. Bien malgré eux, ils avaient initié une grande controverse pendant leur séjour au légendaire Hillcrest Club de Los Angeles dans les deux années précédant leur atterrissage à New York. Les lignes étaient aussi bien tracées, les uns décrivant la formation comme simple regroupement de fumistes, les autres comme les émissaires de la forme du jazz à venir⁴.

Mais pourquoi tout ce tollé? Tout simplement parce que ce groupe rompait définitivement les amarres avec le précepte formel irrécusable au fondement du jazz d'alors, soit le lien nécessaire entre la forme (le thème et ses harmonies sous-jacentes) et son développement (les variations improvisées). Pourtant, Coleman ne liquide pas la notion d'une thématique — le free jazz des années 1960, dans une certaine mesure, et les musiques improvisées européennes qui en découleront, d'une manière plus décisive, franchiront ce pas. En revanche, ce que ce jeune révolutionnaire propose fut la disjonction entre la forme de départ et son élaboration. Ce faisant, il relativisa la notion de l'improvisation en ouvrant la voie à une création non assujettie aux postulats régissant jusqu'alors la formulation du discours jazzistique.

Ainsi sont présentés les principaux faits et enjeux à travers une vision des choses qui ne pouvait être qu'inouïe à cette époque, voire révolutionnaire. Mais le temps a fait son œuvre et un tel mode de jeu plus « libre » fait désormais partie intégrante de l'ensemble des pratiques musicales actuelles (autant en jazz que dans d'autres domaines). L'auteur de cette étude, qui a récemment complété une maîtrise en critique musicale à l'Université McMaster de Hamilton — ce livre étant une adaptation de son mémoire de maîtrise —, tente d'aller au-delà de ces données pour s'interroger sur la controverse et les motivations réelles qui ont alimenté l'événement historique.

Près d'un demi-siècle plus tard, l'auteur qui a trempé dans des musiques ouvertes reste tout aussi perplexe que bon nombre d'amateurs de notre temps sur l'effet choc de cet événement. Mais quel coup d'éclat d'hier ne finit pas par être récupéré ou, à la limite, se faire consigner à la poubelle de l'histoire?

En vertu de son pedigree musical et journalistique (il a travaillé pendant de nombreuses années comme assistant à la rédaction du magazine de jazz canadien *Coda*), Lee est donc habilité à parler d'une musique qu'il connaît non seulement, mais qui l'a aussi profondément influencé.

Dans l'introduction et les quatre premiers chapitres, il campe l'histoire selon les données esquissées dans les paragraphes précédents. Mais ce n'est qu'au chapitre cinq (p. 36–45) qu'il nous dévoile son entreprise en glanant quelques

⁴ Cette tournure de phrase est une allusion à l'un des titres de disque de cet ensemble, *The Shape of Jazz to Come*. L'un des éléments clés qui n'a pas manqué de saisir l'attention des médias se situe à même les titres donnés à ses premiers enregistrements, *Something Else* et *Change of the Century* étant deux autres exemples révélateurs.

notions formulées par Bourdieu⁵. Aussi confiant se montre-t-il dans ses exposés jazzistiques, aussi prudent se fait-il dans le chapitre qui aborde les concepts de goût, de capital (symbolique et culturel), puis la notion même de champ artistique (*artistic field*), tel que proposée par le penseur français⁶.

Partant de ces données, il porte son regard sur la « culture du club de jazz » (chapitre 6), les musiciens et critiques (chapitre 7), avec des sous-sections sur l'opposition entre le vieux et le nouveau, les réactions de musiciens et les médiateurs du champ (les critiques). Suivent alors le huitième chapitre, dont l'objectif principal est d'éclairer les processus de légitimation et de consécration de l'artiste, et une conclusion qui évalue l'impact de cet événement sur le cours de l'histoire.

Quels sont alors les principaux arguments avancés dans ces pages? Quatre ont retenu notre attention :

1) que le processus de légitimation de Coleman et sa consécration n'étaient possibles que par son entrée dans le champ jazzistique new-yorkais ;

2) qu'il lui fallait l'appui de personnalités influentes dans ce champ, ses deux principaux alliés étant le compositeur-éducateur Gunther Schuller et, plus encore pour l'auteur, le pianiste et âme dirigeante du Modern Jazz Quartet, John Lewis ;

3) que Coleman a été propulsé à l'avant-scène sans avoir à gravir l'échelle du jazz new-yorkais, prérequis nécessaire pour être accepté de ses pairs et assurer sa place dans le champ jazzistique ;

4) que les musiciens les plus critiques à son égard (Miles Davis tout particulièrement) se sentirent menacés, craignant de perdre leur position et, conséquemment, de voir décliner le prestige dont ils jouissaient.

Les enjeux étaient considérables à l'époque, autant pour Coleman, qui aurait pu rater son coup et sombrer dans l'oubli, que pour le jazz qui, que les amateurs acceptent ce musicien ou non, en est sorti changé à tout jamais. Même si l'histoire de la libre improvisation a eu des précédents en jazz⁷, la percée de Coleman n'aurait pu aboutir sans ce microcosme culturel américain et un climat idéologique en quête d'une nouvelle modernité⁸.

⁵ Voir la liste des références pour les ouvrages consultés par Lee.

⁶ Tant au début qu'à la fin de son étude, l'auteur souligne le fait qu'il est un novice par rapport aux écrits de Bourdieu et que son application de ses thèses est une œuvre en devenir (« work in progress », p. 99). Notons aussi qu'en tant qu'unilingue anglophone, Lee ne s'est servi que de traductions. Comme celles-ci sont sujettes à débat, il serait bien avisé, du moins pour les sociologues rompus en la matière, de lire son exposé avec circonspection.

⁷ Mentionnons ici les deux célèbres enregistrements de studio du sextette de Lennie Tristano de 1949, « Intuition » et « Digression », expériences que l'ensemble tenta également sur scène (cette dernière information est rapportée par la musicologue Eunmi Shimm dans sa toute nouvelle biographie de ce génial pianiste aveugle, *Lennie Tristano, his Life and Times*). Plus obscurs sont les enregistrements privés effectués dans un appartement de New York en 1944 entre le violoniste noir Stuff Smith et le pianiste classique Robert Crum.

⁸ Nul ne peut passer sous silence ici l'émergence de cette école américaine de musiques contemporaines, la New York School, avec Cage, Feldman et Brown comme principaux représentants. À ce titre, le témoignage de Feldman, « Give my Regards to Eighth Street » est on ne peut plus fascinant (ce texte fait l'objet d'une lecture sur le disque *The New York School 3*).

Bien que les livres de Côté et Lee ne constituent qu'une infime partie de la littérature musicale consacrée au jazz, ils sont tout à fait représentatifs de démarches analytiques fondées sur des motivations différentes. Conçu comme ouvrage de vulgarisation, le livre de Côté se veut une introduction et doit, par nécessité, passer par des lieux communs pour embrasser le sujet dans sa portée macro-historique ; le second livre, en revanche, par son approche micro-historique, circonscrit le champ d'étude pour mieux en saisir ses enjeux par l'entremise d'un argument théorique tout aussi original que plausible. Certes, on aura beau dire que Lee a voulu s'adresser aux spécialistes alors que Côté visait un public néophyte, ce dernier n'avait d'autre choix que de repasser par des sentiers maintes fois battus avant lui tandis que son vis-à-vis anglophone a comblé un vide en suivant une piste à peine défrichée.

RÉFÉRENCES

- Béthune, Christian. 2003. *Adorno et le Jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris : Klincksieck.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Méditations pascalienues*. Paris : Seuil.
- . 1984. *Distinction : A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translation by Richard Nice. Cambridge : Harvard University Press.
- . 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art Literature*. Ed. by Randal Johnson. New York : Columbia University Press.
- Marquis, Donald M. 1978. *In Search of Buddy Bolden. The First Man in Jazz*. Lousiane : Baton Rouge.
- Shim, Eunmi. 2007. *Lennie Tristano, his life and times*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

DISCOGRAPHIE

- Coleman, Ornette. 1995. *Beauty is a Rare Thing*. Atlantic Records (coffret anthologique de six disques compacts de tous ces enregistrements effectués pour l'étiquette Atlantic entre 1959 et 1962, incluant ceux mentionnés dans cet article).
- Morton, « Jelly Roll » (nom d'origine Ferdinand de la Menthe). 2005. *The Complete Library of Congress Recordings*. RDR 1888.
- The New York School* 3. 1995. HatArt Now Series 6179.
- Smith, Hezekiah « Stuff » et Robert Crum. 2002. *The Complete 1944 C.W. French and Rosenkrantz Apartment Transcription Duets. The Jazz Violinist and the Classical Pianist*. AB Fabio Records.
- Tristano, Lennie. 2003. *Coffret anthologique de quatre disques*. Proper Records.

MARC CHÉNARD