

Introduction

Jean-Michel Court et Ludovic Florin

Fruit du colloque *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine* qui s'est tenu à Toulouse en octobre 2013, grâce au soutien du laboratoire LLA-CREATIS, le livre que voici ambitionne d'interroger certains modes de relations que ces deux champs musicaux ont pu entretenir entre les années 1960 et le début de notre XXI^e siècle. En effet, les études réalisées sur ce sujet restent à ce jour plutôt clairsemées. L'Allemagne est sans doute le pays européen qui a le plus publié sur la question, proposant de ce fait plusieurs références d'importance¹ ; aux États-Unis, peuvent être rapportés à ce sujet la thèse de Ronald Michael Radano sur Anthony Braxton², mais aussi des ouvrages tels que *Experimentalism Otherwise* de Benjamin Piekut³ ou le *John Zorn. Tradition and Transgression* de John Brackett⁴, entre autres. En France, en dehors d'une journée d'études en 2007 à Strasbourg initiée par Pierre Michel (*Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*, objet d'une publication chez Delatour France⁵), et de plusieurs recherches menées à l'IRCAM⁶ (par exemple celles de George Lewis, Steve Coleman ou André Hodeir), mais n'ayant que rarement donné lieu à des publications, ce champ de prospection reste largement à examiner⁷. C'est l'une des raisons qui nous ont conduits à porter notre réflexion sur ces rencontres.

Utiliser le mot « jazz » soulève d'emblée un problème lorsque les artistes évoqués dans les pages qui suivent ont pour une bonne part marqué leur distance vis-à-vis d'une telle dénomination. L'usage qui en sera fait dans la suite de ce texte se rattache à une théorie élaborée par Vincenzo Caporaletti, sur laquelle il revient tout au long de son

1. Brinkmann, 1978 ; Kumpf, 1981 ; Arndt, Keil, 1998 ; Jost, 2012.

2. Radano, 1985.

3. Piekut, 2011.

4. Brackett, 2008.

5. Michel, 2008.

6. L'IRCAM, Institut de recherche et de coordination acoustique et musique, a été imaginé par Pierre Boulez, qui en a été le premier directeur en 1975.

7. Citons aussi l'article de Jacques Siron intitulé « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines » (cf. Siron, 2007), ainsi que, dans la mesure où il interroge des « jazzmen » et des compositeurs « contemporains », *L'Improvisation musicale* de Denis Levaillant (1996).

essai publié ici, et qu'il a plus amplement développée dans son ouvrage *La definizione dello swing. I fondamenti estetici e delle musiche audiotattile*⁸. Cette théorie avance des arguments selon lesquels le « jazz » ne peut être rattaché ni à la tradition orale, ni à celle de l'écrit. Procédant des deux, le « jazz » s'inscrit dans l'ensemble plus large des « musiques audiotactiles » régies en première instance par le concept unifiant du « principe audiotactile » (PAT). Ni définition stylistique, ni description de langages, la considération des musiques audiotactiles se situe dans une approche anthropologique cognitive. La théorie du médium de l'anthropologue canadien Marshall McLuhan constitue le soubassement du principe audiotactile. Selon ce chercheur, dans l'univers culturel d'un individu donné, le type de médium, c'est-à-dire le moyen par lequel les communications s'effectuent dans une culture, a des incidences sur son système cognitif. L'écriture est un bon exemple : celui qui connaît l'écriture alphabétique possède (a acquis) des modèles de compréhension qui influent sur sa manière de penser et d'organiser le monde. Appliquée à la musique, Caporaletti déduit de cette réflexion que toute personne ayant fait ses premiers pas dans la musique sans contact avec quelque notation musicale que ce soit pense son rapport aux sons de manière différente d'un autre qui en a eu d'abord la connaissance : le médium conditionne l'imagination musicale. Pour ce qui concerne les musiques audiotactiles, la médiation s'effectue *via* le corps⁹. D'autre part, à l'instar des musiques des cultures orales/traditionnelles, les musiciens audiotactiles n'ont pas nécessairement à respecter un texte fixe et intangible. Pourtant, il convient de ne pas confondre ces deux derniers champs musicaux, l'enregistrement se révélant d'emblée comme un élément d'importance pour les musiques audiotactiles. Relativement à ces dernières, en effet, une interprétation fixée sous la forme d'un enregistrement atteint au statut de référence, d'œuvre, parce que codifiée sous la forme d'un texte univoque, changement d'état que Vincenzo Caporaletti nomme « codification néo-auratique » (CNA). C'est ce qui a amené Laurent Cugny, par une autre voie, à avancer que le régime du « jazz » est phonographique¹⁰. Par la médiation phonographique, le *work-concept*¹¹ de la musique occidentale, absent des musiques orales/traditionnelles, peut caractériser pour une part les musiques audiotactiles : l'idée d'œuvre, l'intention d'innovation formelle, l'originalité du discours sont en effet des valeurs qui peuvent également être portées par les « jazzmen ». Or, en l'absence de règles langagières universellement reprises dans le champ des musiques audiotactiles – à chaque contexte ses règles adaptées, et à chacun sa forme d'adaptation –, on comprend comment et pourquoi à l'audition il n'est pas toujours possible de rattacher telle musique à tel ou tel champ : la différence se situe en effet

8. Caporaletti, 2000.

9. Précisons que le médium ne peut être perçu. Lieu de passage, il ne se confond pas avec le corps, autrement dit : le corps n'est pas le médium.

10. Cugny, 2009, p.69.

11. L'intentionnalité créatrice individuelle de l'auteur s'incarne dans cette volonté de forme que l'on nomme « œuvre musicale », la musique se définissant ainsi au travers d'un objet plutôt qu'une action ou un flux.

moins dans le résultat audible que dans l'action du producteur. Ainsi, la conception avancée par Vincenzo Caporaletti possède-t-elle la propriété de ne pas verser dans la critériologie musicale tout en permettant de cerner plus précisément les objets musicaux évoqués. Il évite de ce fait le double écueil signalé par Alexandre Pierrepont : celui « de l'identification (le jazz, c'est...) et de l'incompatibilité (le jazz, ce n'est pas...) », ce qui ouvre « la possibilité d'agencements et de réagencements théoriquement illimités¹² ». Dès lors, une fois ces précisions faites, le recours au mot « jazz » dans cette introduction sera utilisé *par commodité*, et entre guillemets afin de manifester la prise en compte des raisons pour lesquelles de nombreux artistes ne sauraient admettre que leurs productions se trouvent enfermées dans ce vocable.

Bien entendu, il convient de mener une réflexion du même ordre vis-à-vis de l'expression « musique contemporaine », dans l'optique de poser une définition du genre, si elle existe. Sur ce sujet, les idées reçues voire les caricatures ne manquent pas, par exemple au sein d'un ouvrage qui a connu un certain retentissement : *Requiem pour une avant-garde* (1995) de Benoît Duteurtre¹³. Dans les premières pages, cet auteur indique en effet vouloir « raconter l'histoire de la musique dite "contemporaine"¹⁴ », ce dernier mot étant mis entre guillemets, étant entendu que si tout un chacun sait ce que « musique » veut dire, la signification de l'adjectif « contemporain » elle, ne va pas de soi. Or, une lecture attentive révèle que la « musique contemporaine » se résume pour Benoît Duteurtre à un chaos sériel ou, à tout le moins atonal, ce qui signifie, sous la plume de l'auteur, inintelligible¹⁵. On comprend que ce tableau de la « musique contemporaine », cliché hérité d'une courte période de l'histoire (les années 1950 environ) qui lui reste accroché encore aujourd'hui, demeure inadéquat pour définir les parcours multiples qu'emprunte la musique depuis plus d'un demi-siècle. Si nous laissons de côté ces lieux communs, il suffit de s'arrêter sur une acception commune du mot « contemporain », qui signifie simplement : du même temps, de la même époque, indiquant par là – ce qui est essentiel – que la musique est *en phase avec son temps*. Ainsi apparaît une dimension poétique qui permet de proposer une ébauche de définition, dans laquelle la musique profite des outils et des supports qui sont à sa disposition, comme par exemple la bande magnétique à partir des années 1950, ou aujourd'hui, l'enregistrement numérique, tout autant que des modalités spécifiques que ces outils lui offrent, la bande magnétique, pour reprendre cet exemple historique, permettant de composer de la musique à l'envers, de manipuler les sons d'une manière inenvisageable avec les instruments habituels du musicien.

12. Pierrepont, 2011, p. 399.

13. Duteurtre, 1995.

14. Duteurtre, 1995, p. 21.

15. Ainsi, ne trouve-t-on nulle part de définition explicite de ces deux mots. En revanche, Duteurtre évoque le « flou atonal, l'extrême fragmentation rythmique et mélodique – qui caractérisent le sérialisme généralisé – [qui] désagrègent tout discours musical » (Duteurtre, 1995, p. 32), ou encore « une esthétique atonale [...] chaotique » (Duteurtre, 1995, p. 46).

Une mise en regard du « jazz » et de la « musique contemporaine » paraît effective grâce à une réflexion menée par Herbert Hellhund¹⁶. Dans l'un de ses articles, il mesure l'écart entre « jazz du présent », « jazz contemporain » et « jazz d'avant-garde¹⁷ », une différenciation que l'on pourrait reprendre à propos de la musique de tradition écrite occidentale dite « contemporaine » des cinq dernières décennies. Le « jazz du présent » correspond à la somme de tout ce qui est présentement joué et composé ; présent, en ce sens, se réfère non pas à un point ponctuel dans le temps, mais à un intervalle déterminé selon le rythme des changements dans ce domaine (selon Hellhund, une période entre cinq et quinze années). Partie de ce « jazz du présent », le « jazz contemporain » se distingue par la confluence de ses développements les plus récents en styles aux matériaux, vocabulaires et grammaires éprouvés et assurés ; les plus connus sont en cours de reconnaissance par les historiens du « jazz ». Le « jazz d'avant-garde » correspond enfin à un sous-ensemble du « jazz contemporain » ; plus expérimental, une partie de son langage radicalement nouveau est en phase d'essai (avec des éléments souvent ressentis comme perturbants), ces développements étant à considérer comme des buts hypothétiques plutôt que comme nouveaux points de départ. On l'aura saisi, les tentatives de cadrage auquel se réfère cet article positionnent davantage des panneaux indicateurs qu'elles ne stipulent des zones frontalières. Ces trois catégories participent en effet à un mouvement cinétique plus général, en un continuum non étanche où une pièce donnée peut, par exemple, relever simultanément, en proportions variables, de deux catégories.

C'est dans ce cadre à la fois précis et souple des mots « musique contemporaine » et « jazz » qu'il faudra comprendre les réflexions ici menées autour des rencontres entre ces deux champs.

Même si, dès ses origines, le « jazz » a tissé des liens étroits avec la musique de tradition écrite occidentale dite « savante », le rapprochement de ces deux modes d'expressions musicales a notablement évolué après la Seconde Guerre mondiale, désigner le genre auquel certaines œuvres peuvent appartenir relevant ainsi parfois de la gageure¹⁸. Les nombreux exemples que nous fournit l'histoire de notre musique récente confirment bien leur attirance réciproque, en particulier depuis les années 1960. Des *Soldaten* de Zimmermann (créé en 1965) en passant par *Laborintus II* de Berio (enregistré en 1969) ou les pièces pour piano mécanique de Conlon Nancarrow, il apparaît que les compositeurs de l'après Seconde Guerre mondiale ont été attirés par le domaine jazzistique, soit pour s'en approprier certains codes, soit pour s'inspirer des modalités de jeu qui lui sont propres, comme l'improvisation, par exemple. Si l'emprunt au free jazz peut aujourd'hui sembler artificiel à l'auditeur

16. Hellhund, 1998, p.47-53.

17. Hellhund, 1998, « *Jazz der Gegenwart* », « *Zeitgenössischer Jazz* », « *Avant-garde* », p.47.

18. Voir, pour ne citer qu'un seul exemple, les versions de compositions d'Anthony Braxton par l'Ensemble Montaigne sous la direction de Roland Dahinden (Anthony Braxton, *Ensemble Montaigne*, (bau 4) 2013, Leo Records, 2013).

19. La partition de Berio indique explicitement : « *Free jazz* » style of the sixties is recommended. (Lettre V de la partition, Universal Edition).

de *Laborintus II*¹⁹, il est symptomatique de l'intérêt de Berio pour des mondes musicaux qui, s'ils ne lui sont pas totalement familiers, apportent à son langage des éléments qui viennent enrichir sa palette de compositeur au même titre que les expressions théâtralisées donnent son matériau à sa *Sequenza III* pour voix (créée en 1966). Touche à tout, Berio (comme Stockhausen d'ailleurs) élargit le domaine vocal à d'autres formes d'expression que celles du beau chant, pour intégrer dans le matériel qu'il utilise des particularités du timbre jusque-là négligées ou refusées par les compositeurs. Du borborygme au cri ou au scat, Berio prend le timbre de la voix pour un objet à la fois dans sa forme acoustique, mais aussi dans sa forme identifiée, en ce sens qu'elle renvoie à un genre ou un style défini. Berio va, de fait, encore plus loin, comme Vinko Globokar ou André Hodeir, puisque les musiciens qui ont créé *Laborintus II* sont des professionnels du « jazz » (Bernard Lubat et Jean-François Jenny-Clark notamment). Il y a donc une volonté de s'appropriier non seulement une technique, un savoir-faire, mais aussi un esprit particulier. Dans son ouvrage *Jazzgeschichte aus Europa*, Ekkehard Jost décrit la création de *Ausstrahlung*, une pièce pour soliste et vingt instruments de Vinko Globokar (1971) :

Exceptionnel toutefois était l'ensemble que Globokar rassemblait pour l'exécution de *Ausstrahlung*. C'étaient pour une part les participants réguliers du groupe Musique Vivante, un ensemble spécialisé dans la nouvelle musique qui la plupart du temps travaillait sous la direction de son chef Diego Masson. Mais, parmi ces 20 + 1 participants il y en avait au moins sept qui s'étaient déjà faits un nom sur la scène jazzistique française. Le chef et soliste n'était autre que Michel Portal ; on pouvait également entendre des jazzmen renommés comme Jean-Louis Chautemps, Jacques di Donato, Christian Guizien, Jean-François Jenny-Clark et Jean-Pierre Drouet. [...] Ce qu'on peut cependant constater, c'est que les *Ausstrahlung* de Globokar n'auraient jamais sonné comme ils ont finalement sonné, si tous ces musiciens de jazz « transfrontaliers » de grande valeur n'y avaient apporté leur participation²⁰.

Cet intérêt pour le monde du « jazz » perdure aujourd'hui, dans des relations plus intimes et plus subtiles, sans doute. L'idiome jazzistique est tout à fait familier à une génération de compositeurs comme Pascal Dusapin, lui-même organiste de « jazz » à l'occasion, ou Philippe Hurel, dont la pièce *Kits*²¹ utilise une basse électrique servant de support au contrepoint des percussionnistes, et l'on ne doit pas s'étonner que l'Ensemble intercontemporain ait commandé au « jazzman » Christophe Dal Sasso une pièce, *Couleur*, qui a été créée à Paris en mars 2009 sous la direction de Susanna Malkki avec Dave Liebman en soliste. Lorsque l'on connaît les positions – pour le moins tranchées – vis-à-vis de la musique de « jazz » de Pierre Boulez, fondateur de

20. Jost, 2012, p. 268-269 (notre traduction).

21. « *Kits* est donc un travail de développement rythmique et harmonique à partir de cellules fortement influencées par le jazz (*Kits 1*) et la musique funk (*Kits 4*). Il s'agissait d'homogénéiser des éléments disparates : les harmonies sont issues de calculs (compressions de spectres, interpolations...) alors que les rythmes font référence au jazz et sont souvent librement traités. L'apport de la basse électrique enregistrée sous forme d'une séquence permet de faire cohabiter des mondes qui, naturellement, seraient de nature hétérogène. » (Hurel, Philippe, *Note de programme du Festival Musica 96*, disponible dans la base de données Brahms de l'IRCAM [<http://www.brahms.ircam.fr/works/work/9368/>], consulté en octobre 2014).

cet ensemble spécialisé dans l'exécution de la « musique contemporaine », on mesure combien, de façon symbolique, un tel concert consacre, en quelque sorte, la disparition de frontières, plus institutionnelles que réelles. Au point que certains compositeurs ou interprètes, comme Joëlle Léandre, ne sauraient aujourd'hui se placer dans l'une ou l'autre catégorie²².

En prenant en considération cette appétence mutuelle des deux mondes, on comprend immédiatement que l'intérêt ne se situe pas dans la simple adaptation des données d'un monde dans l'autre. La polyvalence de certains interprètes, aussi à l'aise dans le « jazz » que dans la « musique contemporaine », montre que les deux domaines non seulement ne s'opposent pas ou plus, mais ont en commun certaines conceptions musicales, ce qui nous conduit à nous interroger sur la pertinence de la distinction entre les deux « genres », voire poser la question d'une redéfinition générique pour certaines musiques inclassables où les processus mis en œuvre dans l'un et l'autre monde ne conviennent plus en tant que critère de différenciation stylistique. Dans ces œuvres qu'on pourrait dire hybrides, mais qui, de toute évidence, possèdent des spécificités qui fondent leur identité, la musique d'aujourd'hui trouve sans doute une forme de renouvellement originale, une forme de synthèse qui lui permet effectivement d'appartenir « à son temps ». Franz Koglmann, étudié ici par Pierre Fargeton, avance d'ailleurs l'hypothèse que le Third Stream, né un demi-siècle plus tôt, prendrait enfin consistance au XXI^e siècle.

Pourtant, il suffit d'examiner la toute dernière encyclopédie de la musique publiée entre 2003 et 2007 en France, par exemple, pour s'apercevoir qu'une telle appréciation reste peu répandue. Dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, placée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez²³, il n'existe notamment que trois articles dont les sujets se rapportent au « jazz » sur l'ensemble des cinq volumes qu'elle comprend²⁴, et un seul article dans le premier volume intitulé « Musiques du XX^e siècle²⁵ ». Dans l'ouvrage de

-
22. Peut-être faut-il y voir, sur le plan de l'autorité théorique, un déclin de « l'adornisme », et un symptôme de réfutation définitive de la polarité mise en place dans *Philosophie de la nouvelle musique* (Adorno, 1962). Voir à cet égard l'ouvrage *Adorno et le jazz* (Béthune, 2003).
 23. Nattiez, 2003 (vol. I), 2004 (vol. II), 2005 (vol. III), 2006 (vol. IV), 2007 (vol. V) pour les versions en français.
 24. Dont aucune ligne sur les confrères « jazzmen » des musiciens dits « contemporains », ou peu s'en faut, au cours des 7 600 pages qui composent cette encyclopédie.
 25. Cet article de Patrick Villanueva de trente pages (Villanueva, 2004) est, par ailleurs, l'un des seuls sur l'ensemble des volumes de l'*Encyclopédie* à ne pas avoir été rédigé par un chercheur reconnu à une échelle internationale, alors même que, l'ouvrage ayant été initialement publié en Italie, un théoricien tel que Vincenzo Caporaletti aurait pu offrir un regard ô combien nourri et enrichissant. Interrogé sur le peu de place accordé au jazz dans cette encyclopédie, Jean-Jacques Nattiez répond : « L'idée [dans le volume I] était de consacrer un (ou deux ou trois) articles à chacun des grands genres des "autres musiques" [que la musique occidentale, N.D.L.R.]. Et pour le jazz, nous avons privilégié la dimension de l'écriture et de l'harmonie car le sujet a été très souvent abordé sous l'angle social et politique. Il n'était pas possible, dans un volume de 1 400 pages, de faire davantage, car cette encyclopédie n'a pas été conçue comme une histoire de la musique, mais comme une "boîte à idées", diverses et parfois contradictoires, à propos du fait musical. Beaucoup ne l'ont pas compris. » (message personnel du 14 février 2015).

langue française le plus récent consacré aux théories de la composition musicale²⁶, cette fois les créateurs audiotactiles d'orientation jazzique ne sont pas du tout représentés. Les jazzs, avec un « s », pour reprendre une partie du titre de l'ouvrage de Pierre Sauvanet et Colas Duflo²⁷, les musiques audiotactiles telles que les définit Vincenzo Caporaletti, ou celles du champ jazzistique chères à Alexandre Pierrepont²⁸ ont pourtant sans conteste possible bouleversé le paysage musical mondial.

Il est un fait avéré que depuis 1960, et l'enregistrement du *Free Jazz* d'Ornette Coleman notamment, la conception communément admise du « jazz » se trouve mise à mal. « C'est au niveau symbolique que tout se joue : en proclamant la libération du jazz, les musiciens free mirent à mort l'idée d'une essence immuable de cette musique²⁹ ». Dès lors, poursuit Jedediah Sklower : « L'histoire du jazz devient à partir de ces années [1960] celle des expérimentations, des mélanges, de l'éclectisme et des syncrétismes, qui puisent dans de nouvelles sources d'inspiration³⁰ », y compris pour la musique de tradition occidentale écrite dite « contemporaine ». Des artistes tels que John Zorn, Elliott Sharp, Marc Ducret, Giorgio Gaslini, Andy Emler et tant d'autres n'ont, depuis, guère favorisé une délimitation aisée de ces territoires... Dès lors, dans la perspective de la méthode des transferts culturels – ici rappelée dans l'écrit de Martin Guerpin – développée par Michel Espagne et Michael Werner à partir de la fin des années 1980³¹ qui insiste sur les contextes d'accueil et de départ des transferts, ainsi que sur ses vecteurs, il convient d'envisager les emprunts à la « musique contemporaine » par les musiciens de la nébuleuse « jazz », et vice versa, comme une inspiration-interprétation

26. Donin, Feneyrou, 2013. À la même question que celle posée à Jean-Jacques Nattiez, Nicolas Donin explique : « On s'est beaucoup interrogé sur cette question au cours de la gestation du livre. Au départ je pouvais pour avoir un chapitre sur George Russell [...] mais nous n'arrivions pas à trouver quelqu'un pour l'écrire et cela nous posait d'emblée un problème beaucoup plus général : de quelle façon représenter la composition en jazz ? Cela posait un problème de définition, tout comme d'ailleurs la notion d'improvisation dans son rapport à la théorie. Rester dans des définitions assez proches de celles de "théorie" et "composition" dans la musique occidentale classique savante nous aurait contraint à limiter la présence du jazz d'une façon exagérée par rapport à son amplitude esthétique et historique : autant le sous-ensemble "théories compositionnelles" de la musique classique générerait des absences significatives par rapport à l'historiographie habituelle (rien sur Debussy, Prokofiev, Scelsi, etc., comme nous le justifions dans notre introduction), autant avec le jazz on se serait retrouvé carrément dans l'absurde (rien sur la plupart des plus grands solistes du XX^e siècle parce qu'ils n'avaient pas produit de théorie compositionnelle repérable par un « radar » académique ?). *In fine*, c'est assez empirique : nous avons eu l'impression qu'il n'y avait aucune solution satisfaisante dans l'état de nos connaissances et de nos forces, et qu'il valait mieux ne rien faire plutôt que faire quelque chose de dérisoire et partial. Ainsi nous laissons toute la place à d'autres qui le feront mille fois mieux que nous. » (communication personnelle du 19 février 2015).

27. Duflo, Sauvanet, 2008.

28. Pierrepont, 2002.

29. Sklower, 2006, p. 245.

30. Sklower, 2006, p. 247.

31. Voir également : Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 2013, [<http://rsl.revues.org/219#ftn1>], (consulté le 30 septembre 2014).

plutôt que comme une tentative d'imitation et/ou d'assimilation-aspiration, à travers laquelle se jouerait, d'un même mouvement, une participation commune aux problématiques musicales propres à leur temps.

À présent que les barrières institutionnelles sont tombées³², du moins que le plafond de verre qui existait entre les musiciens dits « classiques » et ceux qu'on appelle « jazzmen » s'est fissuré – voir le texte de Joëlle Léandre – (même si certaines réticences/résistances restent fortes...), le temps est venu de traiter les deux champs traversés par ces musiques sur un pied d'égalité, et que la musicologie, notamment, prenne en compte leurs riches modalités de fonctionnement³³ dans toute leur diversité.

Au carrefour des musiques nouvelles³⁴

Si aller découvrir au concert une œuvre nouvelle était chose communément appréciée jusqu'au milieu du xx^e siècle environ, la période de l'après Seconde Guerre mondiale a modifié le rapport à la création des mélomanes. Jusqu'en 1950, la création s'inscrivait dans une perspective qu'on pourrait qualifier, *mutatis mutandis*, de référentielle, c'est-à-dire que l'œuvre nouvelle devait reprendre, d'une façon plus ou moins déclarée, des codes connus, même si elle pouvait les abandonner temporairement pour aborder de nouveaux territoires. Ainsi les grands scandales de notre histoire récente (*Le Sacre du printemps* de Stravinsky, les *Altenberg-Lieder* de Berg, *Déserts* de Varèse, *Orphée 53* de Pierre Henry et Pierre Schaeffer) ne représentent-ils finalement qu'un écart relatif par rapport aux normes d'écriture, sans jamais rompre totalement avec elles. *Orphée 53* s'aventurant peut-être le plus loin dans l'expérimentation esthétique à travers la confrontation abrupte de deux mondes sonores irréductibles que sont la musique électroacoustique et la musique instrumentale, avec leurs modalités compositionnelles afférentes. Les choses changent d'une façon radicale après le milieu du xx^e siècle, lorsqu'un nouveau type de discours musical déstabilise les amateurs, souvent éclairés, pour lesquels tout programme de concert permet de retrouver, grâce à la présence vivante des interprètes, un répertoire bien connu, alors que les compositeurs d'avant-garde font le choix radical d'une direction esthétique qui remet en cause les habitudes d'écoute conventionnelles.

On voit immédiatement le parallèle qui s'établit avec le free jazz qui apparaît aux États-Unis, à peu près à la même époque : la liberté, revendiquée comme un manifeste

32. Après la création en France d'un Orchestre National de Jazz en 1986, le « jazz » est devenu une discipline enseignée au CNSMDP à partir de 1991. En Allemagne, les stations de radio régionales possèdent presque toutes un orchestre de jazz professionnel, comme dans certaines radios des pays nordiques.

33. De par cette constatation même de la richesse et de la variété des échanges nombreux et fertiles entre « jazz » et « musique contemporaine », c'est donc bien l'urgente nécessité d'une reconsidération de la place du « jazz » dans l'histoire de la musique de l'après Seconde Guerre mondiale (et pas seulement !) telle qu'elle a été (est) accordée par la plupart des musicologues attachés à l'étude de la musique de tradition écrite occidentale qui se dessine par ailleurs ici.

34. Pour reprendre un terme de Pierre-Michel Menger, qui permet de rassembler les musiques d'aujourd'hui plutôt que les classer sous des étiquettes exclusives (Menger, 2004, p. 1173).

dans l'album éponyme d'Ornette Coleman, n'est d'abord qu'une prise de distance vis-à-vis d'un modèle – celles des pratiques communes³⁵ – que respectent la plupart des pièces de « jazz ». En s'affranchissant de conventions d'écoute communément admises, la musique free rejoint le domaine de la « musique contemporaine » : les œuvres de musique nouvelle de la décennie 1960 et des décennies suivantes partagent un vocabulaire, des techniques, des modes de jeu communs. Intégrer aux partitions de « musique contemporaine » des éléments improvisés non idiomatiques associés à une conception sonore qui s'éloigne des références stylistiques standardisées, utiliser dans le free jazz des harmonies qui poussent le soliste à s'émanciper de la pratique commune, refuser des formes musicales prédéterminées, tout cela s'inscrit naturellement dans une démarche de redéfinition du langage caractéristique de l'époque. Il semble bien que nous soyons aujourd'hui arrivés à un carrefour où les échanges entre le « jazz » d'aujourd'hui et la « musique contemporaine » ont fécondé un genre commun, avec des spécificités esthétiques qui lui sont propres. Ce sont les tendances de cette musique nouvelle que les articles ici rassemblés tentent d'approcher, au travers de points de vue divers de compositeurs, d'interprètes, de musicologues, de philosophes, pour prendre la mesure de la dynamique étonnante qui l'anime.

Entrer de plain-pied dans cet univers sonore constitue une expérience singulière. Lorsqu'il impose à l'auditeur, de façon parfois violente, de perdre tous ses repères, de rompre avec ses modes habituels de perception pour entrer dans un monde sonore qui lui est presque inconnu, le musicien prend un risque. Sa musique peut rapidement se voir taxée, au mieux de cérébrale³⁶, plus ordinairement de chaotique. Toutefois, les années d'expérimentation, qui trouvent écho dans les débuts du free jazz, ne représentent qu'une petite partie, presque une parenthèse, pourrions-nous avancer, dans l'histoire de notre musique récente, quand bien même les orientations esthétiques de certaines œuvres ont profondément marqué toute la musique du second XX^e siècle jusqu'à nos jours. En fait, les musiques nouvelles des soixante dernières années proposent des visages extrêmement variés et il serait totalement erroné de les réduire à quelques images d'Épinal sonores malheureusement toujours répétées *ad nauseam* par quelques plumes aussi réactionnaires que les œuvres qu'elles prennent pour cible étaient, en leur temps, provocatrices. Il a résulté de cette mauvaise image de la musique, qu'elle partage d'ailleurs avec certaines autres expressions artistiques de notre histoire récente, que la « musique créative », pour reprendre la formule de l'AACM³⁷, n'a plus la place qu'elle devrait avoir dans nos sociétés contemporaines.

-
35. Cf. Cugny, 2009, p.25 : « [Pour le jazz, on peut définir une pratique commune] dans laquelle un corps de langage s'est formé, fonctionnant pendant un temps de façon consensuelle et stable [et] dans laquelle les éléments [caractéristiques pour ce qui concerne l'harmonie, la forme, le rythme, les codes de jeu et l'instrumentation "acoustique"] sont, sauf exception, tous présents, ou présents dans leur majorité, en même temps. »
36. Pierre Boulez lui-même fait allusion à des « productions abstraites » qu'il qualifie même « d'encéphalite de somnambules pour tremplins élevés » dans son article « Recherches maintenant » (Boulez, 1968, p.28).
37. Association for the Advancement of Creative Musicians, fondée à Chicago en 1965 à l'initiative de Richard Muhal Abrams.

Alors qu'elle est totalement immergée dans son temps, la musique d'avant-garde a été évincée ou presque des salles de concert, là où elle pourrait au moins toucher un public averti. Les médias d'ailleurs ne lui laissent qu'une place congrue, repoussant sa diffusion à des heures tardives, après que les enfants sont couchés, pour ne pas qu'ils encourent le risque d'être confrontés à des sons qui pourraient troubler leur quiétude. Ne parlons pas des critiques qui ne remplissent guère les colonnes des journaux ou des magazines spécialisés. Bref, tout est fait pour que les musiques nouvelles restent dans une sorte de ghetto, ou de tour d'ivoire, c'est selon. Leur mauvaise réputation leur nuit encore, alors qu'il ne viendrait pas à l'esprit du *spectateur* d'aujourd'hui, enthousiasmé par *2001, l'odyssée de l'espace*, de remettre en cause l'intégration d'extraits d'*Atmosphères* de Ligeti, œuvre pourtant aussi présente dans le film que *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss ; et encore s'agit-il dans cet exemple d'une œuvre de 1960. D'autres musiques, qui jouent un rôle déterminant dans l'atmosphère d'un film, comme celle composée par Harrison Birtwistle pour *The Offence* (1972) de Sidney Lumet, pourraient encore désorienter n'importe quel auditeur d'aujourd'hui, si elles étaient proposées sans les images qui les accompagnent. De même, la musique de Pierre Boulez (*Pli selon Pli*) diffusée dans la salle Gehry ne suscite-t-elle aucune réprobation des visiteurs de la Fondation Louis Vuitton.

Dans le combat inégal qu'elles livrent avec les musiques dites de consommation courante, les musiques nouvelles ont dû, pour ce qui les concerne, se construire un espace propre. Ce sont souvent les institutions qui ont pris en charge la formation des musiciens et, par une politique de commandes, encouragé la création et la diffusion³⁸ du répertoire contemporain. Comme le rappelle Henry Fourès, l'enseignement dans les établissements spécialisés s'est ouvert à de nouvelles approches et propose aujourd'hui des cursus qui intègrent l'improvisation dans des cadres non tonals. C'est à la fois avec et contre l'institution que les interprètes engagés dans la création ont dû se forger une identité, ainsi que le rappelle Joëlle Léandre :

D'un côté, le classique, von Dittersdorf et Dragonetti, de l'autre le jazz, le Riverbop dirigé par Jacqueline Ferrari, avec Aldo Romano, François Jeanneau, Jean-Louis Chaupemps, Jean-François Jenny-Clark. Oui, je suis musicienne classique, et je vais au Riverbop, écouter du jazz, mais aussi au Centre américain écouter Anthony Braxton, Bill Dixon, Frank Wright, Frank Lowe et Alan Silva³⁹.

Ces musiciens, qui s'intéressent à toutes les formes d'expression de leur temps cristallisent, en quelque sorte, la rencontre du « jazz » et de la « musique contemporaine ». Ces pionniers, qui possèdent la double culture, sont les porte-drapeaux d'une génération suffisamment affranchie de ses modèles pour être à l'aise avec un idiome qui dépasse toute classification. Les interprètes comme les compositeurs jouent là une

38. Comme l'explique Pierre-Michel Menger (Menger, 2004, p. 1173) : « La musique nouvelle affronte le même paradoxe que les autres arts, puisque ses audaces subversives, souvent dressées contre les institutions, sont désormais largement subventionnées par les pouvoirs publics, et diffusées par des institutions publiques, après avoir été défendues d'abord par des organismes indépendants essentiellement soutenus par le mécénat privé [...] »

39. Léandre, 2013, p. 18.

partition majeure car, en s'appropriant tous les éléments d'un langage qui transcende le « jazz » autant que la « musique contemporaine », ils contribuent à définir une esthétique originale.

Passé le tourbillon des expérimentations et de leurs outrances, les musiciens ont formalisé leur démarche compositionnelle ou improvisationnelle, inventé des formes de langage qui correspondaient à leurs attentes esthétiques du moment. La poétique sérielle s'est considérablement assouplie, délaissant l'austérité des combinatoires du sérialisme intégral pour des espaces moins contraints, où l'interprète prend une part active à la structuration de l'œuvre comme jamais auparavant⁴⁰. L'indétermination, voire l'improvisation, sont des éléments récurrents des partitions des décennies 1960 et 1970. Les dernières décennies du XX^e siècle ont fini de briser les frontières entre ce qui est écrit et ce qui ne l'est pas, certains musiciens brouillant totalement les pistes, comme André Hodeir (improvisation simulée) ou John Zorn, qui, dans son trio avec piano *Illuminations*⁴¹, mêle parties écrites et parties improvisées, au point qu'il est impossible de distinguer ce qui appartient à l'un ou l'autre domaine. La limite entre ce qui est improvisé et ce qui ne l'est pas apparaît aujourd'hui véritablement artificielle, comme le fait apparaître Anne Chefson dans son article « Retrouver le geste de l'improvisateur : *Cassandra's Dream Song*⁴² ». Alors que Brian Ferneyhough écrit sa partition avec une précision extrême, les principes qui président à son écriture renvoient à des concepts générateurs dans les musiques improvisées.

Nous sommes donc, en ce début du XXI^e siècle, dans un moment où les techniques, le vocabulaire, les instruments sont communs aux deux musiques. Si l'on adopte l'acceptation de l'improvisation comme une composition de l'instant, comme le font de nombreux musiciens⁴³, on voit aussitôt que cette définition réunit « jazz » et « musique contemporaine » dans un même parcours créateur, puisqu'ils procèdent tous deux de l'agencement d'objets musicaux⁴⁴ en vue de produire du sens. Qu'un chercheur

40. Le public lui-même y participe parfois, comme dans l'opéra *Votre Faust* (1961-1968) d'Henri Pousseur, où il est invité à choisir la musique du second acte.

41. Enregistré sur l'album *Rimbaud* (Tzadik, 2012).

42. « On constate ici une affinité certaine avec le processus d'improvisation au cours duquel les multiples dérapages de l'interprète – les “sons sales” du jazz – ne seront pas camouflés mais au contraire réitérés, amplifiés et commentés dans la suite du discours musical. » Chefson, 2002, p. 19.

43. Voir par exemple la seconde partie du titre donné (et accepté) au livre d'entretiens entre Martial Solal et Xavier Prévost : *Compositeur de l'instant* (Prevost, 2005). Dans son livre sur l'improvisation, Jean-François de Raymond note par ailleurs : « On peut définir l'improvisation comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure : le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de l'acte. » (De Raymond, 1980, p. 5).

44. Le terme « composition » est constitué des mots latins *cum ponere*, ce qui signifie « poser avec », c'est-à-dire assembler. Si l'on postule que l'improvisation peut être considérée comme une composition de l'instant, improviser et composer sont des démarches parallèles, improvisation renvoyant à l'imprévu, racine latine d'improviser, signifiant un choix instantané, un mode d'assemblage qui se fait dans le moment.

comme Joshua B. Mailman préfère le terme de comprovisation à celui d'improvisation⁴⁵ montre bien que les deux musiques sont à ce point interpénétrées jusque dans leurs présupposés que seule l'étiquette qu'on leur affecte permet, arbitrairement, de les distinguer. Qu'on utilise des réservoirs de notes comme matière d'une composition écrite, comme le font par exemple André Boucourechliev ou Witold Lutoslavski, ou qu'on se borne à improviser sur des échelles, quelle est la différence ?

Sur le plan esthétique, on ne s'étonnera pas non plus que le « jazz » d'aujourd'hui emprunte par exemple aux modèles de la musique spectrale, comme le fait Frédéric Maurin dans sa pièce *Trona*. Si la démarche des compositeurs de musique spectrale ne semble pas directement transposable dans le domaine jazzistique, on comprend toutefois que la réinterprétation des principes utilisés dans cette musique réunisse les musiques nouvelles dans une même recherche de couleurs harmoniques. D'une façon plus large, d'ailleurs, « jazz » et « musique contemporaine » se retrouvent aujourd'hui autour de références communes, autour de deux axes forts que sont la construction formelle et le matériau sonore. On peut admettre en effet qu'une des caractéristiques des musiques qui nous occupent est le rapport particulier qu'elles entretiennent avec la forme musicale, au sens où celle-ci est considérée comme un contenant normé. Depuis les années 1950, toutes les musiques d'avant-garde ont pris leurs distances avec des modèles conventionnels tels que la forme sonate, la forme tripartite, etc., comme avec les genres conventionnels (symphonie, opéra). Alors que le contenant définit un ordre, avec des retours obligatoires d'éléments thématiques, par exemple, la forme telle qu'elle est envisagée dans ces musiques s'émancipe de ses modèles pour se construire à mesure que la pièce se déploie dans le temps. Les contraintes formelles, au service d'une intelligibilité bien comprise de l'auditeur, laissent place à l'invention d'un nouvel ordre événementiel, qui peut, ou non, jouer des récurrences pour inventer sa propre architecture. Il ne s'agit aucunement d'une entropie, mais d'une organisation temporelle de type rhapsodique qui n'exclut pas des enchaînements causals, dans laquelle les propositions sonores peuvent ou non se déduire logiquement l'une de l'autre tout autant que s'opposer de façon quasi frontale ou passer de l'une à l'autre, par glissements presque imperceptibles. La liberté formelle, revendiquée dans ces musiques, constitue sans doute un élément fondateur d'une démarche qui vise à inventer de nouvelles formes d'écoute, à solliciter une nouvelle forme d'attention de l'auditeur. Dans cette même perspective, le projet opératique *Trillium*, d'Anthony Braxton, s'inscrit tout à fait dans une démarche qui tend à abolir le distinguo entre les genres et les musiques, puisque chaque opéra du cycle en construction ne renvoie pas à une histoire linéaire, mais à un ensemble d'événements qui donnent au public des perceptions multiples de ce qu'il voit et ce qu'il entend, comme l'explique le musicien : « *Events in this sound world attempt to act out a given central concept from many different points of view. There is no single story line in Trillium because there is no point of focus being generated. Instead the audience is given a multi-level event state that fulfills vertical and horizontal strategies (objectives)*⁴⁶. »

45. Mailman, 2013.

46. [<http://www.tricentricfoundation.org/projets>], consulté le 20 octobre 2014.

L'autre dénominateur commun, pourrait-on dire, aux musiques « jazz » et « contemporaines » est l'intérêt porté à la matière sonore. Dans ce domaine, la musique électroacoustique a joué un rôle prépondérant, libérant l'oreille des sonorités convenues et convenables attachées aux timbres vocaux et instrumentaux. Le son, considéré comme paramètre compositionnel en propre, est devenu une dimension essentielle de la musique, du fait qu'il s'abstrait absolument de toute valeur, positive ou négative. La notion de « beau son », si présente dans les études instrumentales, laisse place à une notion plus large, qui renvoie seulement à des propriétés acoustiques. La variété des sonorités qu'il est possible d'obtenir avec des instruments, qu'ils soient ou non en usage dans les orchestres conventionnels, est devenue une donnée première du langage musical contemporain. Qu'il s'agisse de sonorités controuvées, comme celles de la musique spectrale, de sons bruts – plus proches de bruits que de sons instrumentaux – obtenus grâce à des modes de jeu inhabituels ou de celles d'objets choisis pour leurs spécificités acoustiques, l'intérêt des musiques d'aujourd'hui pour le « grain » du son est manifeste. De même qu'elles renouvellent les structures formelles, ces musiques se libèrent aussi des conventions liées au jeu instrumental ou vocal pour traiter la matière sonore comme un objet plastique, qui se transforme dans le temps et joue un rôle organique dans une élaboration formelle rhizomique. Matière et forme liées pourraient alors esquisser une définition du musical contemporain, dans un cheminement poétique qui fait fi des classifications pour nous conduire dans un univers sonore en permanente invention.

Références bibliographiques

- ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg (trad.), Gallimard, Paris, 1962 [1^{re} éd. 1948].
- ARNDT Jürgen, KEIL Werner (dir.), *Jazz und Avantgarde*, vol. V, Georg Olms Verlag, coll. « Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten », Hildesheim-Zürich-New York, 1998.
- BETHUNE Christian, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », Paris, 2003.
- BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1968.
- BRACKETT John, *John Zorn. Tradition and Transgression*, Indiana University Press, Bloomington, 2008.
- BRINKMANN Reinhold (dir.), *Avant-garde, Jazz, Pop, Tendenzen zwischen Tonalität and Atonalität*, Schott, Mainz, 1978.
- CAPORALETTI Vincenzo, *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Edizioni Ideasoni, Teramo, 2000.
- CHEFSON Anne, « Retrouver le geste de l'improvisateur: Cassandra's Dream Song », *Improvisation et composition : une conciliation impensable? Réciprocités entre écriture et improvisation au XX^e siècle*, Eric DENUT, Nicolas DONIN, Jean-Luc HERVÉ (dir.), université Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, série « Conférences et séminaires », n° 12, 2002, p. 17-28.
- CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Outre-Mesure, Paris, 2009.
- DE RAYMOND Jean-François, *L'Improvisation*, Librairie philosophique J. Vrin, collection « Problèmes et controverses », Paris, 1980.

- DONIN Nicolas, FENEYROU Laurent (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, série 20-21, vol. I et II, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », Lyon, 2013.
- DUFLO Colas, SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Musica Falsa, [Paris], 2008.
- DUTEURTRE Benoît, *Requiem pour une avant-garde*, Robert Laffont, Paris, 1995.
- HELLHUND Herbert, « Gibt es eine Avantgarde im zeitgenössischer Jazz? », *Jazz und Avantgarde*, Jürgen ARNDT, Werner KEIL (dir.), Georg Olms Verlag, coll. « Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten », vol. V, Hildesheim-Zürich-New York, 1998, p. 47-53.
- JOST Ekkehard, *Jazzgeschichten aus Europa*, Wolke Verlag, Hofheim, 2012.
- KUMPF Hans, *Postseriell Musik und Free-Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen. Berichte, Analysen*, Rohrdorfer Musikverlag, Rohrdorf, 1981.
- LÉANDRE Joëlle, *À voix basse*, Éditions MF, coll. « Paroles », Paris, 2013.
- LEVAILLANT Denis, *L'Improvisation musicale*, Actes Sud, Arles, 1996 [1^{re} éd. 1981].
- MAILMAN Joshua B., « Improvising Synesthesia: Composition of Generative Graphics and Music », *Leonardo Electronic Almanach*, Sabanci University, vol. XIX, n° 3, juillet 2013, 2013, p. 353-385.
- MENGER Pierre-Michel, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), vol. I « Musiques du XX^e siècle », Actes Sud, Arles, 2003 p. 1169-1186.
- MICHEL Pierre (dir.), « Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines », *Filigrane*, n° 8, Éditions Delatour France, Sampzon, 2008.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I « Musiques du XX^e siècle », Actes Sud, Arles, 2003.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II « Les savoirs musicaux », Actes Sud, Arles, 2004.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III « Musiques et cultures », Actes Sud, Arles, 2005.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. IV « Histoires des musiques européennes », Actes Sud, Arles, 2006.
- NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V « L'unité de la musique », Actes Sud, Arles, 2007.
- PIEKUT Benjamin, *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, University of California Press, Berkely-Los Angeles-Londres, 2011.
- PIERREPONT Alexandre, *Le Champ jazzistique*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2002.
- PIERREPONT Alexandre, « Musique domaine du possible : New Yorubas dans les nouveaux mondes », *L'art du jazz*, Francis HOFSTEIN (dir.), Éditions du félin, La Seyne-sur-Mer, 2011.
- PREVOST Xavier, *Martial Solal. Compositeur de l'instant. Entretien*, Éditions Michel de Maule / Institut national de l'audiovisuel, Paris, 2005.
- RADANO Ronald Michael, *Anthony Braxton and his two Musical Traditions, the Meeting Concert Music and Jazz* (Ph. D.), University of Michigan, Michigan, 1985.
- SIRON Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), vol. V « L'unité de la musique », Actes Sud, Arles, 2007, p. 690-711.
- SKLOWER Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales – Musique et champ social », Paris, 2006.
- VILLANUEVA Patrick, « Le jazz », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), vol. I « Musiques du XX^e siècle », Actes Sud, Arles, 2003, p. 719-749.