



# Jazz et hasard : les jeux de l'improvisation et de la séduction

Charles Calamel

► **To cite this version:**

Charles Calamel. Jazz et hasard : les jeux de l'improvisation et de la séduction. 2011. <hal-00862038>

**HAL Id: hal-00862038**

**<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00862038>**

Submitted on 15 Sep 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## JAZZ ET HASARD :

### *LES JEUX DE L'IMPROVISATION ET DE LA SEDUCTION*

CHARLES CALAMEL

RELECTURE : ALAIN VULBEAU

La musique est fondamentalement liée à nos émotions. Ainsi, à l'écoute d'un morceau, certains d'entre nous tombent sous le charme ou bien se bouchent les oreilles. La musique provoque des effets bien différents, en fonction de ce qu'elle représente pour chacun. Elle est à la fois riche et mystérieuse, et c'est cette double caractéristique qui peut l'associer à la séduction. C'est quand on la conjugue à ses effets émotionnels, qu'elle apparaît pour ce qu'elle est : on se la représente, mais elle-même ne représente pas plus qu'une succession empirique de notes et de silences<sup>1</sup>.

Il n'est pas rare d'entendre chez les individus nés dans les années 50, des commentaires évoquant la musique de jazz accompagnant les jeux des enfants. Pour nombre d'entre eux, les disques de Parker, Monk, Powell, Mingus diffusaient un fond musical propice à invention quand ils jouaient par exemple aux petites voitures sous la table de la salle à manger. D'ailleurs, lorsqu'il n'y avait pas de musique, ils chantaient les airs des génériques de feuilletons télévisés composés par Lalo Schiffrin comme *Mannix* ou *Mission Impossible*, pour réinvestir leurs émotions. La musique habille nos terrains de jeu, jusqu'à devenir un terrain de jeu en soi : celui de la séduction.

Puisqu'il est question d'envisager ici le rapport entre la musique et la séduction, nous allons essayer de l'étudier par un angle épistémologique, en se plaçant délibérément du côté de l'auditeur et théoriser à partir des données de la réception. Nous allons procéder à une analyse factuelle, questionner les mécanismes qui pourraient être à l'œuvre dans le fait d'être séduit par la musique. Qu'est-ce qui nous séduit au fond : est-ce que ce sont les notes, les rythmes, les harmonies ? Ou plutôt les musiciens, leurs histoires, leurs relations à l'art ?

Toujours est-il qu'analyser la « musique de la séduction » ou la « séduction de la musique », est un jeu à la fois utile et dangereux : utile pour apprendre en nous attardant sur un moment de musique et comprendre ce qui s'y passe ; dangereux car l'on risque d'en perdre les ressorts

---

<sup>1</sup> On peut facilement se rapporter à l'article de Bernard Lortat-Jacob, *l'image musicale du souvenir*. L'Homme n°177-178 / 2006 p49.

même de la séduction<sup>2</sup>. D'un côté, il faut rendre explicite notre écoute pour mieux la partager et la faire comprendre ; de l'autre, perdre la magie de la musique en identifiant quelques clés supplémentaires à nos émotions. Expliquer passe nécessairement par l'acte de décortiquer un objet d'étude. Etudier au microscope un morceau de jazz, relève de ce travail d'approfondissement pour rendre explicite ce que nous savons de lui en l'écoutant tout simplement. Repérer l'ordre des étapes de son déroulement, son architecture, son interprétation, inscrit notre écoute dans une démarche de conscientisation, tant indexicale que réflexive, tout en accordant de l'importance aux gestes, aux règles de réactivité, aux phrases jouées, aux notes choisies par les musiciens, et aussi au sens des relations installées entre eux au moment précis de l'enregistrement, notamment les interactions symboliques de séduction qui s'opèrent et constituent le morceau final.

L'écoute répétée, ou disons, le retour en arrière sur un enregistrement crée un acte réflexif décisif pour la compréhension de l'élaboration d'un morceau de jazz, car celui-ci est improvisé pour une large part. Là réside déjà une part relativement séduisante des jazzmen : leur musique est le résultat de ce qui se passe ici et maintenant. C'est la condition, inaltérable, inévitable, des investigations artistiques et esthétiques du jazz. Cette musique s'improvise, et se construit au fur et à mesure des propositions instrumentales des jazzmen. En cela, la séduction, entendons la sensibilité à partir de laquelle le discours musical dialogué repose sur l'incidence de la musicalité de l'autre, s'entend comme le résultat d'une musique faite à la fois d'intuition et de négociation. Pour autant, on s'accordera à dire que si la séduction nous ravit<sup>3</sup>, c'est qu'elle fonctionne sur l'intuition, et non sur une négociation.

### **Choix d'une métaphore**

Le morceau choisi ici pour l'analyse est « *Someday My Prince Will Come* ». Il a dû être enregistré plusieurs fois par un même musicien, et des centaines de fois par bien des orchestres. Ce morceau n'est donc pas unique, ni inédit ; cependant, chaque interprétation est par définition différente. Et pour cause, c'est le traitement du morceau au moment de l'enregistrement, la priorité donnée à l'improvisation, les contingences de la séance, qui en font une version chaque fois nouvelle.

---

<sup>2</sup> « Moins Charles comprenait ces élégances, plus il en subissait la séduction ». **Gustave Flaubert**, *Madame Bovary*

<sup>3</sup> « Un des profils qu'elle venait d'achever l'étonna, la ravit : il ressemblait à Julien d'une manière frappante ». **Stendhal**, *le Rouge et le Noir*.

*Someday My Prince Will Come* est la chanson principale de la bande originale du dessin animé Blanche Neige. Le thème principal fait partie des grands standards, chansons à succès que les jazzmen aiment reprendre pour s'entraîner à développer des doigtés virtuoses et s'en faire un support pour traduire leurs émotions. Ils jouent donc ce morceau tantôt soft, en *ballad*<sup>4</sup> langoureuse, ou tantôt hard, en version déchirée. Chaque interprétation veut décrire à sa manière une Blanche Neige et sa douceur angélique attendant patiemment un Prince qui tarde à venir ou qui ne viendra jamais.

En étudiant une de ces versions enregistrées, on peut développer deux types d'analyses : synchronique (qui se produit dans le même temps : l'écoute de la version enregistrée permet de se plonger dans l'enregistrement même, comme si on y était) ; diachronique (qui permet de replacer le morceau lui-même dans une période donnée) du morceau qui fait son historicité.

Le terme de synchronique s'entend ici, comme ce qui se produit dans un même temps. On étudie des faits et des phénomènes, en l'occurrence ceux de l'enregistrement du morceau.

Mais parce que le jazz est improvisé et se construit dans les contingences de l'espace/temps, par les présences et les conditions d'exécution, on peut écouter le morceau dans un mode diachronique et écouter le contenu musical comme une langue parlée à un moment donné en tenant compte de l'évolution des propos de chaque interprète.

---

<sup>4</sup> *Ballad* : terme donné aux morceaux musicaux qui se jouent sur des tempos lents et véhicule un certain romantisme dans l'expressivité.

## SOMEDAY MY PRINCE WILL COME

Tableau n° 1

La grille harmonique du morceau, c'est-à-dire les changements d'accords symbolisés par les chiffres notés au dessus de la portée de la partition (comme BbMaj7, D7, etc) épouse la ligne mélodique. Le chiffrage d'accords codés permet aux musiciens d'improviser sur cette suite d'accords en la faisant « tourner » un nombre de fois déterminé à l'avance ou pas. On retrouve cette même progression d'accord dans la chanson d'Edith Piaf, *l'Hymne à l'Amour*. On peut superposer les harmonies et les rapports (intervalles) qu'elles entretiennent entre elles ; ces deux grilles harmoniques sont rigoureusement identiques, et souvent les compositeurs de chansons on recourt à ce type d'emprunt.

Une rapide analyse de la grille harmonique permet d'assimiler comment techniquement les solistes vont tour à tour l'interpréter : pour jouer le premier accord de Bbmaj7 les solistes vont utiliser la gamme de Si bémol majeur<sup>5</sup>. C'est la tonalité générale du morceau, comme on dirait le concerto en Fa majeur chez Mozart. Mais dès le second accord on observe que D7#5

<sup>5</sup> Le chiffrage américain des notes et/ou des accords correspond à des lettres. Ainsi : A correspond à La, B à Si, C à Do, D à Ré, E à Mi, F à Fa, G à Sol.

peut être considéré comme le 5e degré de la tonalité de Sol majeur, cette dernière se substituant à la gamme relative mineure du troisième accord Ebmaj7. En d'autres termes, ce second accord est un accord de passage permettant à l'oreille de l'auditeur d'attendre, voire d'espérer une résolution dans l'accord suivant (son rôle étant justement de créer une tension momentanée).

Pour essayer de simplifier notre propos, dès les premières mesures de la grille harmonique, les musiciens donnent aux accords des fonctions qui créent des tensions sonores (dissonances ou consonances) plus ou moins fortes, allant volontairement vers une ambiguïté tonale et un flou musical admis et voulu par ces jeux subtils des rapports harmoniques. Les 4 mesures suivantes ont aussi des fonctions harmoniques. Le G7#5 est le 5e degré de l'accord suivant, qui lui-même n'est qu'un accord de 2<sup>nd</sup> degré suivi d'un 5e degré, etc. La grille procède selon l'Anatole traditionnel où les harmonies avancent par suite d'accords substitués.

Sur la 9e mesure on peut lire D-7 qui n'a d'autre fonction que celle de remplacer l'accord de Si bémol de la tonalité d'origine, le Db7°5 est la substitution de G7 (le 5<sup>e</sup> degré de l'accord suivant) qui s'enchaîne à un C-7 et un F7 pour créer un cycle de quintes parfait (III-VI-II-V-).

Cependant, la grille peut être analysée de manière différente : chaque accord renvoyant à une échelle sonore (gamme ou mode) que chaque jazzman développe au fur et à mesure de son improvisation. Par exemple, sur le Cmi7, les musiciens peuvent emprunter le mode dorien de Bb (Si bémol maj) ou encore le C blues (la gamme pentatonique de Do).

Cette analyse n'a pour but que de montrer la multitude de choix des jazzmen pour improviser sur une grille d'accords sont à la fois multiples, et qu'ils renvoient à une autonomie d'exécution de la musique. Le langage alors développé par chaque musicien devient sa marque personnelle, son charisme parfois irrésistible

### **Les cadres séduisants du jazz**

La musique de jazz, parce qu'elle est improvisée à un taux très élevé (environ 90% de l'exécution d'un morceau), est le résultat de négociations entre les musiciens, et les fonctions dont ils affublent les accords de la grille harmonique. Ils s'accompagnent mutuellement, et prennent chacun leur tour les « commandes » de l'orchestre, comprennent orientations ponctuelles mélodiques et rythmiques. Ils échangent leur tour de parole, comme on échange des discussions basiques, mais ils répondent à des formes convenues rendues explicites parfois, mais qui bien souvent restent implicites. La connaissance de l'histoire du jazz, de son évolution et de ses transgressions est alors nécessaire.

Les formats du jazz deviennent alors un outillage théorique intéressant et subtil, pour appréhender les relations de la vie quotidienne et la manière dont les individus puisent dans leurs propres ressources les moyens pour séduire l'Autre.

La situation de jeu musical du jazz affiche le cadre, selon la définition qu'en donne Goffman, où se passe la rencontre des individus, et où s'opèrent les jeux de séduction. Ces conditions permettent aux musiciens de s'accorder au sens propre et au sens figuré, c'est-à-dire, de donner du sens à tel ou tel aspect de ce qui se joue musicalement. Chaque cadre, induit par le ton donné au morceau, est associé à des règles de jeu spécifique. La métaphore du morceau *Someday My Prince Will Come*, de par sa grille harmonique, les musiciens présents et les conditions de la séance d'enregistrement, nous offre une lecture de l'impact sur le résultat musical, sur l'inventivité et l'implication des musiciens. Les cadres sont vulnérables à l'activité des musiciens, et l'identité narrative dans la musique de jazz fait apparaître la personne dans la mise en récit de son propos musical.

En déshabillant le morceau, un peu comme on appuierait sur la touche « rewind » d'un magnétoscope pour remonter la séquence d'un film, l'enregistrement nous raconte un enchaînement construit de plusieurs imprévus auxquels les musiciens ont été confrontés pour réaliser cette version. Le jazz évolue dans le temps de sa durée d'exécution, et son enregistrement permet ce retour en arrière pour étudier les éléments qui le composent.

### **La boîte a outils du séducteur**

Alfred Schütz<sup>6</sup>, sociologue étudiant le sens commun des relations, précurseur de l'ethnométhodologie, parle de stock *de connaissances disponibles*, et conceptualise la notion de *répertoires* repérable chez tout individu. Cependant, chez les jazzmen, cette notion prend une dimension considérable, tant ils doivent, pour élaborer leurs improvisations se référer à un répertoire mémorisé et puiser dans des ressources (intériorisées ou extériorisées) variées voire contradictoires entre elles pour faire face aux situations de jeu dans lesquelles ils se trouvent. Chaque individu a donc accès à son propre répertoire composé d'outils disparates et singuliers qui contribue à donner une vision moins homogénéisante, mais plutôt composite des individus.

Mettant en cause le concept traditionnel de culture, comme ensemble homogène et intégré de valeurs et de normes déterminant les comportements des individus, Ann Swilder (1986) a cherché les formes culturelles dans l'action, qu'elle décrit comme semblable à une boîte à

---

<sup>6</sup> A. Schutz (1899-1959) : philosophe en sciences sociales et sociologue.

outils de symboles, d'histoires, de rituels, de représentations du monde, que les individus peuvent utiliser dans des configurations variées pour résoudre différentes sortes de problèmes qui leur sont posées. Un ensemble culturel fournit alors également aux acteurs un répertoire de compétences, qui en même temps limitent les espaces des stratégies disponibles. Ainsi l'acte de séduction fait partie des « problèmes » que nous rencontrons et chacun de nous va pouvoir mobiliser les outils de son répertoire personnel pour accomplir ses vœux de séduction.

Plus largement, l'idée d'un réservoir de pratiques que les acteurs utilisent pour renégocier en permanence leur identité est intéressante précisément dans la manière d'appréhender l'art de la séduction. C'est en fonction de telles ou telles conjonctures que des composants de ce réservoir de pratiques sont mobilisés par les acteurs. L'identité d'un acteur est conçue comme le résultat provisoire d'une négociation entre les éléments disparates et la notion de logiques métisses postule un syncrétisme originaire, un mélange d'influences, un rassemblement systémique ; le séducteur est celui qui joue et « se » joue de l'ensemble de ces composantes.

### **Le concept d'observation sonore : un portrait acoustique**

Le Prince de Blanche Neige qui viendra un jour la réveiller, prend la figure d'un être cher, et la musique devient sa description et le symbole de son charme de séducteur à qui on ne résiste pas. Mais de fait, on ne peut faire avec la musique comme on fait avec un portrait, un tableau, une photo. Là on peut par exemple mesurer la taille des yeux, du nez, on peut compter le nombre de doigts et dire comment est coiffé le portait au centre de la toile. Si l'on prend le tableau-portrait de la Joconde, on peut faire tout ça facilement, mais, c'est à partir de son sourire flou qu'elle nous séduit et nous attire. Si le spectateur tombe sous le charme de l'œuvre, c'est pour dire ce qu'il a éprouvé en la regardant. Ainsi, lorsqu'elle est belle, et conserve un peu de flou, elle active la « tombée sous le charme ». La séduction opérerait alors parce que le flou joue le rôle de l'élément masqué, indéfinissable qui est responsable de l'état dans lequel on se retrouve en la regardant. Celui qui écoute ne procède pas différemment de celui qui contemple nous dit Lortat-Jacob (2006).

Ainsi, l'organisation du morceau se veut rassurante par son côté classique (Introduction, entrée progressive des instruments, exposé du thème, et improvisation des différents solistes), mais son déroulement exprime au contraire toute l'incertitude des éléments imprévus qui



peuvent s'enchaîner dont notamment l'arrivée inopinée de John Coltrane (Bergerot 1996) en pleine séance d'enregistrement.

### **Définir les liens entre musique et séduction**

Tel un chiasme, la musique de la séduction, et la séduction de la musique : les deux se croisent éternellement et permettent de sentir l'itération entre ces deux notions. La séduction (conduire à soi) désigne en fait un sens actif : je séduis ; et un sens passif : je suis séduit. Il est question de susciter l'admiration, l'attirance ou l'amour de l'autre, et un état de soi éprouvant ce type d'attirance.

La plupart du temps, l'acte de séduction se traduit comme un jeu, un défi entre deux ou plusieurs personnes, où l'une d'elles s'efforce de susciter de l'attirance ou des sentiments chez l'autre par diverses conduites. D'ailleurs, le personnage séducteur mythique par excellence qu'incarne Don Juan se retrouve explicitement chez Mozart, Molière, Baudelaire, etc.

La séduction repose sur plusieurs buts simples ou complexes et détournés : reconnaissance, estime de soi, manipulations, narcissisme ou satisfaction du désir de gagner, ou bien encore le désir de sauver l'autre de l'ennui, du tourment, de l'isolement...

De nombreuses études scientifiques montrent notamment le pouvoir du parfum féminin qui associé à des phéromones ont une prépondérance dans le processus de séduction et une efficacité redoutable pour attirer les hommes (Vidal, 2007). Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la séduction qui s'illustrerait dans le langage musical. Il se trouve que la séduction s'exerce ici dans ce morceau à plusieurs niveaux : une volonté de traduire la séduction en musique ; les musiciens se séduisent entre eux ; la musique cherche à séduire l'auditeur.

En d'autres termes, en choisissant d'enregistrer ce morceau cible, et de donner le titre à l'album même, Miles Davis propose une représentation mentale du prince charmant de Blanche Neige. Elle renverse l'habituel portrait du séducteur, mais dans le même temps, met en musique la séduction que Coltrane exerce sur lui et sur les autres membres de l'orchestre (Thomas, 1975). Pour une oreille attentive, c'est ce que nous allons essayer de proposer au lecteur, cette séduction s'entend. Au fond, Blanche-Neige attend-elle le prince Miles, tandis que Miles attend le prince Coltrane. L'histoire que nous livre cet enregistrement est encore plus complexe qu'il n'y paraît.

Dans le règne animal, le biologiste Thierry Lodé (2010) insiste sur le rôle des caractères extravagants dans la séduction, comme le déploiement de la queue du paon, qui résulteraient

d'une tendance évolutive à l'exubérance et provoqueraient un emballement du désir. D'après ce chercheur, cette même tendance qu'illustrent certains artistes comme le sculpteur Botero<sup>7</sup> mettant en évidence les éléments d'identité entre le beau, l'esthétique et la séduction.

Enfin, toujours selon le même auteur, la séduction, définie à partir de caractères biologiques est liée à une attirance pour les traits symétriques. Dans le choris de Coltrane, chaque phrase musicale répond à une phrase musicale, pour composer une symétrie bilatérale fondamentale qui aurait un effet mécanique de séduction tout d'abord sur ses partenaires d'enregistrement puis sur l'auditeur.

D'une façon générale, les études réalisées par David Buss (1994) de par le monde montrent que les hommes se focalisent quant à eux sur l'âge et la beauté physique, indicateurs de fertilité, tandis que les femmes accordent beaucoup d'importance aux perspectives financières de l'homme et à son statut social. Le séducteur doit néanmoins s'affranchir d'un équilibre symétrique pour construire son jeu de séduction.

### **L'art de la séduction**

Selon Sara Danièle Bélanger<sup>8</sup>, la séduction implique une reconnaissance partielle et un détournement. Elle guide en dehors du chemin sans pour autant manifester clairement l'ailleurs qu'elle promet. Ce morceau de jazz permet de penser les gestes de la séduction, les étapes de sa construction.

Dans le jeu de Miles ou de Coltrane, les formes de séduction, n'ont pas pour vocation d'établir un paradigme pour comprendre les manifestations de ce phénomène, mais pour esquisser la silhouette des séducteurs et penser ainsi la puissance de la séduction par la musique. Quel dialogue, quelle complicité, quels affrontements sont à l'œuvre entre les séduits, les séducteurs qui foisonnent dans les œuvres qu'elles soient littéraires, artistiques, philosophiques, musicales ? La séduction est-elle un art ? Quels espaces d'interaction s'ouvrent pour libérer un art de la séduction ?

En posant le séducteur comme un personnage conceptuel et le jazzman comme figure esthétique de la séduction, on peut appréhender la violence qui est à l'œuvre dans l'acte de séduction. Gilles Deleuze dans ses cours sur le cinéma en 1985 aborde déjà cette tension, que l'on retrouve aussi dans les films comme « Bird » de Clint Eastwood (1988) ou « Autour de

---

<sup>7</sup> Fernando Botero, sculpteur colombien né en 1932.

<sup>8</sup> Sara Danièle Bélanger : Professeure à l'Université de Montréal, Canada. De la séduction à la reprise : La quête d'absolu dans l'œuvre de Kierkegaard, Université de Montréal).

Minuit » de Bertrand Tavernier (1986). Ils ouvrent un champ de réflexions sur les extrêmes de l'acte séducteur et permettent ainsi d'envisager une nouvelle approche, hors des modèles habituels de la séduction.

Quant à Jason d'Aoust<sup>9</sup> (2009), il pense la séduction comme une réponse à l'angoisse. On peut imaginer alors que Coltrane, pour calmer ses propres angoisses qui le conduiront d'ailleurs à se rapprocher de Dieu dans une quête mystique, séduit sans s'en rendre compte ou tout bonnement n'en joue pas parce que ce n'est pas principalement ce qu'il recherche.

### **Une image de séducteur**

Depuis les années 50 jusqu'à maintenant, le romantisme hollywoodien a établi les paradigmes de la séduction idéale (Deleuze 1985). Dans les films de cette période, les dialogues, comme dans le jazz, fusent de partout, et l'étude des interactions entre les acteurs apporte une nouvelle compréhension de la situation observée de l'enregistrement.

Il est important de préciser que ce sont les interactions et les excitations propres à l'interaction qui vont décider si on tombe amoureux, et non l'inverse. Dans d'autres albums, certains thèmes comme « *When I Fall In Love* » (1956 et 1961) ou encore « *I Fall In Love Too Easily* » (1963 et 1965), Miles ose aborder une fois encore le thème de la séduction par le langage musique. Il réitère ses prestations pour nous séduire une nouvelle fois. Si toutefois, son intention n'était pas là, mais juste celle de nous donner une nouvelle version de ces deux thèmes, il faut reconnaître qu'une fois de plus, il fait mouche. Nous sommes séduits dès l'exposition des thèmes. Ainsi, Miles nous met à distance, comme s'il voulait nous signifier que ce n'est pas parce qu'on est amoureux qu'on entre en conversation avec l'autre. Tous les séducteurs le savent bien : ce sont en réalité les jeux de l'interaction et son exaspération, l'intensification des interactions, qui vont décider si on tombe amoureux ou pas.

Pour revenir à la séance studio qui nous occupe, c'est la recherche insatisfaite de Miles Davis à trouver un nouveau saxophoniste qui crée la comparaison et l'ambivalence entre Mobley et Coltrane. Même si le résultat est couru d'avance, car en termes de technique et de conception de la musique, Coltrane recueillera toutes les préférences.

Des films des années 50 on peut dégager un idéal type de séducteur. L'homme est toujours beau bien entendu, charmeur et machiste. Au fond, c'est une brute épaisse, un salaud lumineux qui se sert des femmes comme des objets. Le séducteur de toujours tombe *peu à peu*

---

<sup>9</sup> Jason Aoust : Professeur à l'université de Western Otario, Canada : *Seduction and the Subject of the Unconscious : Kierkegaard and the Anxious Question of Desire*.

sous le charme de la jolie demoiselle. Le happy end dans ce type de cinéma repose sur la transformation de l'homme, séducteur invétéré, en un monogame accompli. Dans la musique, et principalement dans le jazz, c'est l'art de la négativité<sup>10</sup> qui prime et il en va autrement ; Coltrane ne tombe pas amoureux de Blanche Neige. La musicalité de Coltrane reflète certes cette beauté sauvage du séducteur idéal, brute, mais sa virtuosité le fait passer au rang de l'élégance pure. Si le film se termine sur le baiser de fin, pour la musique la fin n'est jamais dite. L'imagination ne se tarit pas, libre de déborder les cadres de factuel enregistrement. En d'autres termes, ce dernier nous fait grâce de ce qui se passe *après*, et qu'on imagine : les maîtresses, les amants, les déchirements d'une vie maritale banale...

On peut s'interroger sur la place qu'occupe la femme en général et Blanche Neige en particulier dans la mentalité des séducteurs. Mais si c'est toujours la femme qui choisit, c'est parce qu'elle a le *choix* entre deux types d'hommes. Ce dernier n'a pas le choix entre *deux* types de femmes, car elle est unidimensionnelle.

### **Y a-t-il un Prince ?**

On raconte que la séance d'enregistrement de l'album a eu lieu en mars 1961. Miles avait toujours été passionné par son apparence et voulait avoir l'air hip, en « se sapant à la mode, à passer beaucoup de temps à acheter des vêtements et à choisir ses tenues ». Alain Gerber dans son livre sur Miles (2003) raconte que le trompettiste aimait beaucoup les séducteurs de la classe de Fred Astaire ou Cary Grant.



Tableau n°2

Après sa sortie, le disque a obtenu beaucoup de succès critique, avec les commentateurs louant la précision du jeu de Miles Davis et son lyrisme expansif. La pochette est assez intéressante tient au fait que c'est avec ce disque que Miles a commencé à imposer à Columbia que la marque utilise des photos de femmes noires. Ici, on reconnaît Francès, la propre femme de Miles Davis. Dans son attitude physique légendaire, buste légèrement

---

<sup>10</sup> L'art de la négativité : allusion à Gaston Bachelard. Calamel, C. (2010). *Le jazz comme science d'éducation : Vers un modèle explicatif de la formation des avoires du jazzman*. Nanterre Paris 10.

cambré en arrière, on distingue que Miles Davis est naturellement en vedette accompagné de six musiciens-acteurs. Dans une interview de Gary Peacock<sup>11</sup>, un contrebassiste qui joua avec lui quelque temps, raconte qu'un soir Miles s'est approché de Peacock pendant qu'ils étaient en train de jouer et lui dit : Je peux te prouver que ce soir on tient le public au creux de notre main. Tous les spectateurs sont sous le charme. Tu veux que je te le prouve ? Et Miles se mit à jouer une note tenue glissando vers l'aigu en cambrant son buste en arrière. Et à ce moment-là, Peacock vit alors les spectateurs des trois premiers rangs se renverser sur leur fauteuil. Indéniablement, Miles faisait de l'effet au public.

L'enregistrement de la chanson éponyme de l'album démarre ainsi : la contrebasse et la batterie jouent des noires en guise d'introduction, Paul Chambers joue en pizzicato (cordes pincées), tandis que Jimmy Cobb frappe sur la cloche de sa cymbale. Au bout de 8 mesures, le piano fait à son tour son entrée, et va jouer les 32 mesures soit la carrure du morceau. Au bout de 16 mesures, le batteur ajoute à sa cymbale le son produit par des balais métalliques (instruments faits de petits fils métalliques très fins que les batteurs utilisent pour remplacer les baguettes) sur la caisse claire. Ce démarrage dure exactement 42 secondes avant que le Prince Miles émet la première note de trompette.

Miles se met à jouer le thème soit 32 mesures puis commence son improvisation. Il prend exactement trois tours de chorus soit effectivement 3 fois 32 mesures. Son intervention dure en tout et pour tout 2 min 20 s. Toute la musique de Miles est là dans ces quelques accords. Sa trompette équipée d'une sourdine Harmon chante de façon acide des notes parfois très éloignées de l'harmonie. Et lors des huit dernières mesures de son improvisation notamment, Miles « sort » littéralement des accords pour créer une tension extrême.

L'improvisateur suivant est le saxophoniste Hank Mobley. Il va prendre 2 tours de chorus soit 2 fois 32 mesures. Il est difficile de ne pas qualifier son jeu au saxophone ténor. Il ne semble pas très à l'aise dans la découverte du morceau et ses idées phrasées paraissent limitées. Il utilise des triolets pour aborder les accords de tonique et les mesures paires, ce qui lui permet d'asseoir son improvisation dans le défilement des harmonies. Mais de fait, son jeu est lourd, peu inventif et marqué par un charme discret. Il faut noter que le batteur Jimmy Cobb a pris les baguettes dès le démarrage de l'intervention de H. Mobley, ce qui a pour incidence de renforcer la dynamique du chorus de saxophone et qui s'avère nécessaire.

L'improvisateur suivant est le pianiste Winton Kelly qui intervient à partir de 4 min 25 s depuis le début du morceau. Les phrases du pianiste sont des croches qui se succèdent en

---

<sup>11</sup> Gary Peacock, contrebassiste de jazz, partenaire de Miles Davis pendant une courte période

phrase plutôt courte. Mais, il semble qu'il se passe quelque chose d'imprévu en ce sens que Kelly lorsqu'il arrive sur la seconde partie de la grille, se met à jouer en doubles croches. Son jeu semble tout à coup joyeux, dynamique. Ce qu'on devine et que la légende raconte, c'est que la porte du studio s'ouvre soudain sur John Coltrane avec son saxophone sous le bras. Miles va alors écrire rapidement, pendant la fin de l'improvisation de piano la grille harmonique et la donner à Coltrane.

La fin de l'improvisation de Winton Kelly est dynamique comme s'il savait qu'un nouveau prince venait d'arriver à l'improvisiste.

Finalement, le pianiste n'aura improvisé qu'une grille et demie, car Miles reprend le thème mélodique sur les dernières 16 mesures du chorus de piano. Il laisse ensuite 8 mesures semblables à celles qui ont servi d'introduction comme pour laisser à Coltrane le temps de prendre son sax, régler le bec dans l'embouchure, vérifier la qualité de l'anche, la mouiller de salive, tirer sur la sangle passée autour de son cou, et y fixer l'instrument. Tous ces petits gestes sont des automatismes acquis par une pratique ancrée profondément. Des heures de travail ont eu raison de ces réflexes qui distinguent le professionnel de l'amateur, que John réalise pendant les 8 petites mesures de piano avant de se lancer dans son tour d'improvisation.

On entend à la fin du chorus de trompette que Miles joue des notes extérieures à l'harmonie. Elles sont particulières à notre oreille, en ce sens qu'elles sortent du contexte harmonique du morceau. Ce n'est pas la première fois que Miles s'engage dans ce genre de pirouette sonore. Il vient en quelque sorte parodier les notes de la mélodie en articulant une série de notes dissonantes. On s'interroge alors sur sa capacité soudaine à jouer « les notes qu'il faut » et se dire qu'il joue « faux ». Erreur technique sur la trompette même ? C'est possible. Erreur harmonique par une tentative abusive et risquée de la modification de la ligne mélodique ? C'est plausible. Erreur comportementale due aux troubles émotionnels occasionnés par l'arrivée soudaine de Coltrane dans le studio ? C'est probable.

Puis, il faut se rendre à l'évidence, le chorus de John Coltrane est conséquent. Tant en puissance du souffle qu'en densité de ces phrases chargées de notes toutes plus acrobatiques les unes que les autres. Ses phrases sont longues, à cheval sur les barres de mesure, à tel point que l'on entend plus leur passage. Il rend floue et dense tout à coup la musique du quintet. Le studio s'emplit de sonorités épaisses, palpables. Les musiciens qui assurent la rythmique font

tout pour mettre Coltrane en valeur, mais l'auditeur va se rendre compte que c'est Coltrane qui fait briller les autres.

Sa partie arrive après 5 min 52 s et se termine à 7 min 10 s. Son improvisation aura duré en tout et pour tout 1 min 20 s. Il découvre la grille, mais improvise comme s'il la connaissait déjà par cœur. Des volutes de notes comme des volutes de fumée. Est-ce ça la magie dont parle Marcel Mauss (1968). On veut tellement y croire que tout à coup elle existe ?

### **Les interprètes séducteurs**

Miles aimait Coltrane, parce qu'il stimulait son imagination. C'est en tout cas ce que dit Miles dans sa biographie. Mobley au contraire ne lui fournissait pas le socle à partir duquel Miles pouvait proposer une musique inédite. Pourtant, la réunion avec Coltrane s'arrêtera là après cet enregistrement ; leur musique devait se séparer après ce disque<sup>12</sup>. Le morceau est un signe d'adieu plutôt romantique.

Mais pourquoi Coltrane nous apparaît-il séducteur ? Etienne Rolin<sup>13</sup> dans ses cours d'harmonie nous dit : *peut-être parce qu'avec lui on ne voit pas le temps passer. Son jeu est à la fois vertical (quand il joue les arpèges des accords de manière précipitée sur le dernier temps de la mesure, tandis que Mobley arpège l'accord sur les 4 temps de la mesure), et horizontal, lorsqu'il saute les barres de mesure et enchaîne les phrases.*

*Coltrane semble léger, comme en apesanteur. Tandis que Mobley joue comme il parle, avec un débit, un respect des noires et des croches bien égales, bien appuyées sur la mélodie du thème, Coltrane procède et joue comme il pense. C'est-à-dire dans la fulgurance de sa pensée. Il commence doucement, avec des notes répétées, et tout à coup, comme s'il restait peu de temps pour caser les notes de l'harmonie dans la mesure, il précipite les arpèges comme un Geyser explosif. Il glisse sur le tempo tenu par la rythmique, suspend le temps et ne touche la Terre que pour mieux rebondir.*

L'analyse comparative des deux saxophonistes pourrait nous conduire à considérer le jeu de Mobley relativement statique, voire endormant, tandis que celui de Coltrane serait plutôt réveillant. Est-ce parce qu'il nous réveille que Coltrane nous séduit davantage ? Où est-ce la comparaison des deux figures de héros qui nous pousse à tomber sous le charme de l'un ou de l'autre. Le parti pris selon lequel, Coltrane est le Prince n'est jamais démontré clairement. Après tout, peut-être que la belle se réveillera aux accents de Mobley.

---

<sup>12</sup> Il est intéressant d'écouter parallèlement le jeu de Coltrane dans le disque Africa brass enregistré la même année chez Impulse. Il semble que le jeu de Coltrane à cette époque devient presque trop nerveux pour la musique de Miles, ce qui justifie d'autant plus leur divorce, et le fait qu'il se consacre désormais chacun à leur propre musique.

<sup>13</sup> Etienne Rolin : Parkerian Composer Compositeur SYMPHONIE POUR SAX 300 performers. Nasa soundpainting

Quoi qu'il en soit, Coltrane se place délibérément du côté de l'éveilleur, du côté du Prince qui viendra sortir Blanche Neige de sa léthargie. A la manière du docteur Oliver Sacks qui inoculait par piqûre une hormone pour tirer du sommeil les patients enfouis dans un coma profond, Coltrane veut agir sur le réveil de la belle. C'est probablement son pari intérieur. Son souffle n'aura de cesse que de séduire Blanche Neige. Le morceau choisi et la façon de le traiter sur le mode du jazz, indiquent la mise en éveil des acteurs, si toutefois on accepte l'idée que Blanche Neige une fois sortie de sa torpeur, tombera sous le charme du Prince. Mais nous connaissons tous la fin de cette histoire. Elle et lui succomberont au charme de l'un et de l'autre.

Néanmoins, on peut affirmer en terme d'approche, que notre analyse se situe du côté de la réception et lorsqu'on interprète l'enregistrement, c'est à partir de ce que l'on en comprend. Autrement dit nous fondons notre point de vue sur des données où la « réception » a de l'importance, qu'elles que soient les intentions préméditées des musiciens ; nous percevons leur musique de cette manière-là, et tentons de lui donner du sens afin qu'elle concorde avec les éléments écoutés, entendus et qu'elle fonctionne, c'est-à-dire qu'elle donne une explication plausible à notre observation sonore.

### **Une musique visuelle**

Rendre la musique visible est du même ordre que jouer aux échecs à l'aveugle, c'est-à-dire sans voir l'échiquier. Certains joueurs sont capables de mémoriser chaque déplacement des pions et posséder, au fur et à mesure que la partie avance, une vision intérieure du positionnement de chacun d'entre eux sur les cases du plateau.

Certains joueurs sont capables de remonter une partie à partir d'une situation posée devant eux. Ils savent rejouer rétrospectivement les coups. En d'autres termes, l'enregistrement nous donne la situation d'arrivée et nous essayons de comprendre en faisant l'hypothèse que la pensée des musiciens a précédé les notes jouées. Ils ont prémédité leurs interventions musicales.

En utilisant les moyens techniques pour voir la musique, il nous est alors donné des informations qui seraient restées subjectives et arbitraires. Rendre visible la musique est possible grâce aux sonagrammes. Les deux images suivantes nous apprennent qu'il y a deux canaux séparés : le canal droit marqué d'un « R » pour Right, et le canal gauche marqué d'un « L » pour Left.



Lorsqu'on compare la « Wave form » de chaque saxophoniste (Hank Mobley, 1<sup>ère</sup> image ligne du bas ; John Coltrane, 2<sup>nde</sup> image ligne du haut) on prend la mesure de la différence dans l'épaisseur du trait. Le jeu de Coltrane envahit pratiquement tout l'espace de la piste enregistrée, et si on le compare au jeu de Mobley, celui-ci est ponctué, haché et beaucoup moins ample. Ces jeux, divergeant expriment ici des engagements physiques différents qui sont traduits visuellement par les graphiques.

1<sup>ère</sup> image : la piste de H. Mobley (début de son improvisation). La ligne à observer est celle du bas, précédée de la lettre « R ». Mobley est enregistré sur le canal droit.

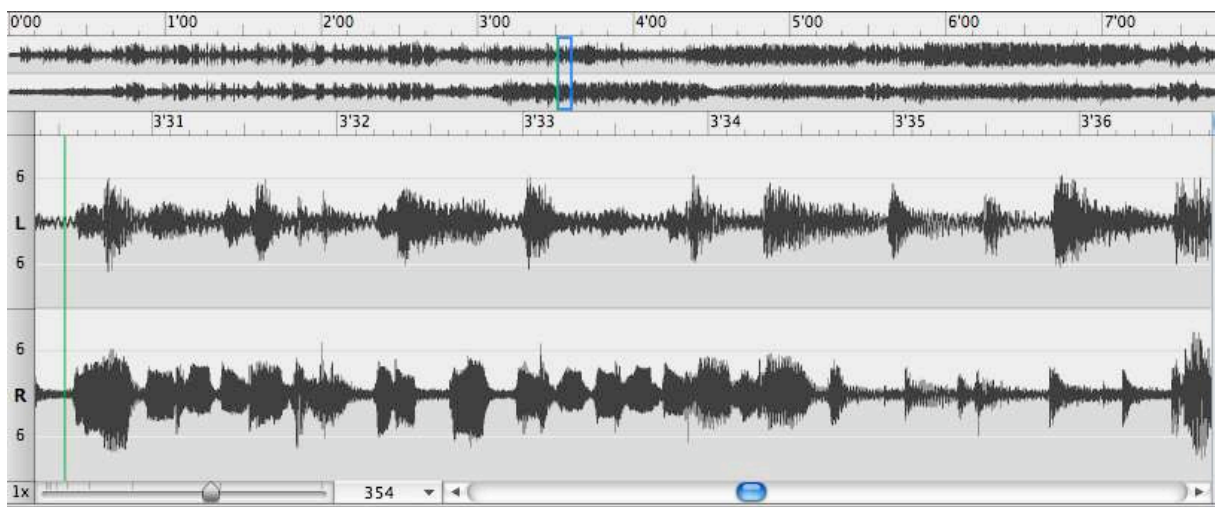


Tableau n°3

2<sup>nde</sup> image : la piste de J. Coltrane (début de son improvisation), la ligne à observer est celle du haut précédée de la lettre « L ». Coltrane est enregistré sur le canal gauche.

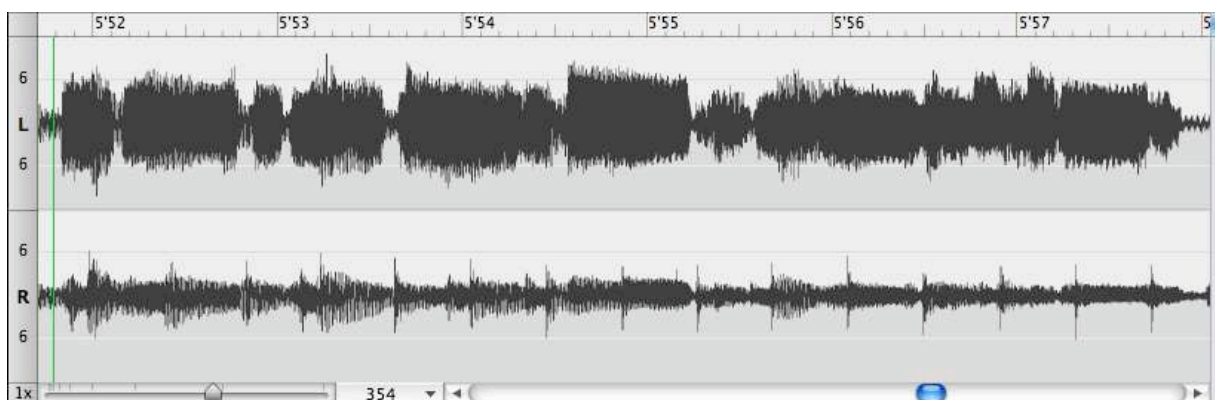


Tableau n°4

Dans cette seconde image graphique, et du fait de sa façon d'envahir l'espace par le son, Coltrane nous apparaît comme le prince séducteur à qui rien ne résiste, parce qu'il s'impose à tous dans le studio d'enregistrement. On l'attend, il arrive enfin, et l'on n'est pas déçu. C'est

tout son jeu qui se déroule de cette manière, plein, ample, épais, imposant, fourni. Mais s'il nous semble sûr de lui, cela ne veut pas dire qu'il le soit effectivement. Mais son engagement séduit d'abord ses partenaires, puis son auditoire par sa sonorité chaude et riche. Son implication physique est rendue visible par le diagramme de son identité sonore.

### **Une musique interactive**

La conception du jeu de batterie de Jimmy Cobb sur cette version, ne fait qu'ajouter à la densité polyrythmique de l'ensemble du morceau, et met en application le jeu interactif formé par Paul Chambers et Winton Kelly, le trio rythmique et harmonique permettant aux solistes de créer leur chorus. C'est toute une approche conceptuelle de la musique de jazz, où l'orchestre n'est plus un soliste accompagné, mais un ensemble d'instrumentistes phrasant à l'écoute l'un de l'autre.

En soulignant le talent de Miles, réussissant à réunir autour de lui Mobley, Kelly, Chambers et Cobb pour former ce quintet de charme, la version de *Someday My Prince Will Come* devient mythique par l'arrivée inespérée de Coltrane. Nous ne faisons que souligner l'immense force (propriété) de la musique à cristalliser la séduction sous plusieurs formes : sans les signes extraordinairement précis qu'elle donne à combiner (notes, accords, inflexion, modulations), Coltrane n'aurait pas pu bénéficier de la distinction qui lui permit de se démarquer des saxophonistes ordinaires. Mais aussi, en déstructurant le morceau enregistré, nous nous offrons la possibilité de comprendre les finesses de cette version de *Someday My Prince Will Come* par Miles Davis.

Quant au morceau proprement dit, il nous informe de deux plans. Le premier plan est celui des musiciens : ils jouent chacun leur tour un « chant des sirènes » pour séduire la Blanche Neige de nos rêves, la princesse de leur imagination. Bien qu'elle puisse prendre la figure de Francès sur la pochette, elle se met à scintiller dans nos esprits comme la « Noire Neige » (Nigra Sum) qu'on retrouve chez Monteverdi (1610) dans les « *Vespro della Beata Vergine* ». L'image de Blanche Neige se détache du fond musical délimité par ces musiciens noirs. Dans le souffle de la trompette et des saxophones ténors, les fulgurances mélodiques, les rondeurs harmoniques disent l'ineffable. Cette musique traduit une façon d'être séducteur plus qu'une façon de faire la musique, de faire le jazz. En d'autres termes ils sont jazz plus qu'ils ne font du jazz. En tout cas, ils ne jouent pas au jazz. Ils sont sérieux dans leur entreprise, et rien ne semble les désintéresser de leur mission de séduction. Les procédés expressifs opèrent

davantage par feuilletage que par fusion. Pas de gris, mais des inflexions riches de sens et toujours distinctes. Sous chaque note de la mélodie du thème et des plages d'improvisation, une intention invite l'auditeur à être témoin de ce qui se joue entre les musiciens eux-mêmes et qui relève de l'ordre de la séduction.

Le second plan se confond avec la nature même de la musique. Cette version est un acte de séduction d'un Prince sur une Blanche Neige qui existe essentiellement à travers les voix des artistes qui ont enregistré et plus précisément peut-être celle de Coltrane. On se rend compte alors que ce que la musique figure avec précision, c'est l'imaginaire, l'impalpable. Elle dit l'indicible, incontestablement, et il s'agit là d'une fonction essentielle de cet art.

Sinon, comment expliquer la place que la musique occupe dans l'acte de séduction, en général, dans les affaires de nostalgie. S'incarne en elle un vécu, un savoir, la mémoire d'une émotion, d'un instant de vie, de sorte qu'en assurant une cohérence qui *a priori* ne va pas de soi, entre la séduction et la musique, *Someday My Prince Will Come* n'a plus rien d'anecdotique, mais inscrit profondément la musique de jazz dans une pratique anthropologique de la séduction des êtres.

### **Une méthodologie pour une écoute**

L'approche d'une compréhension de cette séance d'enregistrement par la théorie ancrée (Glaser et Strauss, 2010) nous permet de recevoir la version musicale comme le construit finalisé ou le bâti d'une œuvre commune, et admettre que les notes jouées par les musiciens sont précédées d'une pensée.

Le recours à cette méthodologie signifie une interprétation des résultats, et l'identification d'une pensée plausible de ce qui serait à la source de cette musique qu'on écoute. L'utilisation de la théorie ancrée permet d'avancer une proposition d'interprétations élaborées sur la somme des éléments recueillis. Autrement dit, en nous situant du côté de la réception, nous privilégions le mode perception des informations et inventons une interprétation *a posteriori*. La scientificité et la créativité sont ainsi présentes dans ce travail d'analyse ; au fond, quelles que soient les intentions des musiciens, notre perception de ce qu'ils jouent est celle que nous donnons ici. Nous ne comprenons pas tout ce que nous disent les arts (Feyerabend, 2003) ; certains d'entre nous en comprennent plus longs que nous, tandis que d'autres stoppent leur analyse plus tôt, certains s'appuient sur une lecture sensible, d'autres se retrouvent sur une approche technique... il suffit donc d'en être conscients et dire à partir de quel point de vue se

situe notre perception. C'est là, le démarrage de la scientificité : une approche lucide de la localisation de notre participation active.

### **Séduits malgré nous**

Il est finalement utile de se demander pourquoi nous sommes séduit par la musique ? Il existe un concept, qui peut éventuellement apporter un début d'explication, que l'on pourrait qualifier de jeu romantique. A distinguer du concept d'extraction, qui consiste à s'introduire dans le subconscient d'une personne pendant qu'elle rêve pour lui dérober, à son insu, des informations secrètes, intimes, enfouies au plus profond d'elle-même, nous voulons évoquer le concept *d'inception*.

C'est peut-être ce qui arrive à Blanche Neige pendant son sommeil : on vient lui prendre quelque chose, tout en sachant qu'elle n'est pas une victime du Prince Charmant. Nous savons, ou voulons croire que le Prince ne veut aucun mal à la jeune endormie. En revanche, les auditeurs subissent bien une transformation à l'écoute de cette chanson, qu'il est important de pouvoir trouver une raison à ce changement. Etre sous le charme du séducteur Miles n'explique pas tout. Le concept *d'inception* nous donne une plausible piste de réflexion.

Techniquement, son principe de base est à distinguer de celui de l'extraction, en ce sens que l'on vient déposer dans le subconscient de la personne une pensée qui va germer et qu'elle va s'approprier naturellement.

Mais semer chez l'autre l'idée en l'occurrence de la séduction, revient à Miles Davis, qui sait mieux que tout autre prince, les ingrédients pour que Blanche Neige tombe sous son charme. En nous livrant sa musique, il nous montre le chemin du savoir-faire, et l'art de la séduction devient en partie visible, audible, palpable. Il nous donne quelques moyens pour séduire.

Mais plus fort encore, Miles met le rêve en nous : celui de charmer Blanche Neige et celui de devenir nous aussi des séducteurs. Cependant, lorsque nous aurons constaté par nous-mêmes, que ce qu'il lui réussit n'est pas transposable à nous autres, il nous restera en cadeau cette chanson, justement réaliste, pour accepter l'idée que la musique joue un rôle décisif dans le fait que nous sommes séduits par elle-même. Finalement, ce concept *d'inception* est lui-même très séduisant.

## BIBLIOGRAPHIE

- D'Aoust, J. (2009). *Seduction and the Subject of the Unconscious : Kierkegaard and the Anxious Question of Desire*, University of Western Ontario.
- Bergerot, F. (1996). *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*. Paris : Seuil
- Buss, D. (1994). *Les stratégies de l'amour*. Paris : InterEditions, 271 pages)
- Calamel, C. (2010). *Le jazz comme science d'éducation : vers un modèle explicatif de la formation des savoirs du jazzman*. Thèse de doctorat. Direction Alain Vulbeau. Université Paris-Ouest Nanterre La Défense.
- Davis, M., Troupe, Q. (1989). *Miles, l'autobiographie*. Paris : Presses de la Renaissance
- Deleuze, G. (1985). Cours sur le cinéma [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=1](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=1)
- Feyerabend, P. (2003). *La science en tant qu'art*. Paris ; Albin Michel
- Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris ; LGF Livre de poche.
- Gerber, A. (2003). *Miles Davis le Blues du blanc*. Paris : Fayard
- Glaser, B., Strauss, A. (2010). *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : Armand Colin
- Le Breton, D. (2004). *L'interactionnisme Symbolique*. Paris : PUF
- Lortat-Jacob, B. (2006). L'image musicale du souvenir, in *Revue de l'Homme, revue française d'anthropologie*, Paris : édition de l'école des hautes études en sciences sociales. N° 177-178
- Lodé, T. (2010). *Amours animales*. Paris : Editions Mango-Fleurus.
- Mauss, M. (1968). *La fonction sociale du sacré*. Paris : Minuit, 633 p.
- Rolin, E. <http://www153.pair.com/bensav/Compositeurs/Rolin.E.html>
- Stendhal. (1997). *Le Rouge et le Noir*. Paris : Livre de poche
- Swilder, A. (1986) *Culture in action : Symbols and stratégies*, *American Sociological Review*, vol.51, n°2 avril 86.
- Thomas, J.C. (1975). *Chasin The Trane, John Coltrane*. Paris : Denoël
- Vidal, C. (2007). *Hommes, femmes, avons-nous le même cerveau ?* Paris : Le Pommier.