



**HAL**  
open science

## Les dilemmes de l'orientalisme afro-américain : Coltrane et l'imaginaire hispanique dans “ Olé ”

Emmanuel Parent, Grégoire Tosser

### ► To cite this version:

Emmanuel Parent, Grégoire Tosser. Les dilemmes de l'orientalisme afro-américain : Coltrane et l'imaginaire hispanique dans “ Olé ”. COTRO, Vincent. John Coltrane. L'œuvre et son empreinte, Outre mesure, pp.125-148, 2011, Coll. “ Contrepoints ”, 978-2-907891-79-0. hal-01388626

**HAL Id: hal-01388626**

**<https://hal.science/hal-01388626>**

Submitted on 27 Oct 2016

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

# Les dilemmes de l'orientalisme afro-américain : Coltrane et l'imaginaire hispanique dans « Olé »<sup>1</sup>

Emmanuel Parent<sup>2</sup> & Grégoire Tosser<sup>3</sup>

« L'Afrique commence aux Pyrénées. »

— VOLTAIRE (attribué à)

« J'ai dû y vivre frangin. Dans une autre vie. » Non qu'il connût quoi que ce soit de l'endroit, ni ne parlât un mot d'espagnol. « Mon peuple a dû rendre une petite visite à ce pays, y a longtemps. Passer un ou deux siècles sur place... Les Espagnols sont les Noirs les plus au poil qu'on trouve au nord de l'Afrique. Toute cette soul, les Allemands sauraient pas quoi en faire, à part l'enfermer à double tour. » »

Richard POWERS, *Le Temps où nous chantions*

LE 25 MAI 1961, JOHN COLTRANE rassemble autour de lui un septette pour enregistrer sa dernière session pour le label Atlantic. « Olé », la pièce éponyme de l'album enregistré ce jour-là, ne figure pas au centre du canon coltrane : elle n'a pas été publiée sous d'autres versions, Coltrane ne la reprend apparemment pas en concert, elle est aussi peu commentée par les études coltraniennes qu'elle est volontiers citée, et pourtant elle pose de nombreuses questions. D'une part, elle se situe au début d'une longue exploration d'univers musicaux étrangers au sol américain que Coltrane prendra à tâche de mener tout au long des années 1960. Le dernier enregistrement pour Atlantic se déroule deux jours après la première session chez Impulse (23 mai 1961), qui donnera naissance à l'album au titre évocateur : *Africa/Brass*. Un lien musicalement faible, mais ontologiquement très fort, unit ainsi les deux sessions de la fin mai 1961, qui synthétisent peut-être un basculement ou une cristallisation de l'intérêt de Coltrane pour les imaginaires musicaux exotiques. D'autre part, cette mobilisation de l'imaginaire hispanique dans « Olé » n'est pas sans résonance dans le monde du jazz à cette époque. En effet, à partir du milieu des années 1950, la référence à l'Espagne dans le jazz apparaît comme étant un procédé thématique et compositionnel de plus en plus fréquent. Inauguré par Lionel Hampton et l'album *Jazz Flamenco* (1955), l'intérêt pour le patrimoine

---

<sup>1</sup> Publié dans COTRO, Vincent (éd.). *John Coltrane. L'œuvre et son empreinte*. Paris : Outre Mesure. Coll. Contrepoints, 2011, p. 125-148.

<sup>2</sup> MCF en musicologie, université Rennes 2. Adresse : [emmanuel.parent@uhb.fr](mailto:emmanuel.parent@uhb.fr)

<sup>3</sup> MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : [gregoire.tosser@univ-evry.fr](mailto:gregoire.tosser@univ-evry.fr)

musical populaire espagnol chez les jazzmen ne se dément pas pendant les années qui suivent : *Sketches of Spain*, « Blues for Pablo » et « Flamenco Sketches » pour Miles Davis, « Tijuana Moods » mais aussi les versions européennes des « Fables of Faubus » pour Mingus dans lesquelles Eric Dolphy (présent lors de la session « Olé ») sollicite systématiquement le mode andalou<sup>4</sup> dans ses improvisations<sup>5</sup>. Et enfin, « Olé » pour John Coltrane.

Une telle récurrence pose question : qu'y a-t-il dans ce patrimoine qui intrigue autant les musiciens américains à cette époque ? Dans la mesure où ce gisement porte la marque évidente de l'altérité, est-il possible de démêler l'écheveau des motivations esthétiques et politico-identitaires qui jouent dans la mobilisation de cet imaginaire d'emprunt ? À partir d'« Olé », nous allons donc interroger la manière dont Coltrane s'empare des potentialités créatrices et symboliques de l'imaginaire hispanique. Pour cela, il faut convoquer tant les outils de l'analyse musicologique — ce qu'il fait de ce matériau — que les multiples ressorts d'un questionnement anthropologique, afin de déterminer dans quelle mesure ce rapport au matériau trahit une certaine politique de l'identité noire américaine.

### **Le thème : une première ambiguïté**

Le thème de « Olé » est la reprise d'un air traditionnel espagnol, « El Vito », qui a connu une certaine notoriété au XX<sup>e</sup> siècle. Outre les nombreuses interprétations qu'on peut trouver çà et là (notamment par Paco de Lucia sur son album *Entre dos aguas*), la chanson populaire a connu une version politisée pendant la guerre civile espagnole, sous le titre : « El Quinto Regimiento », du nom d'un corps d'armée de volontaires communistes madrilènes. C'est sous cette version que le thème a circulé aux États-Unis, par l'intermédiaire des vétérans de la Brigade Lincoln (la section américaine des brigades internationales) et des artistes du Front populaire engagés dans la lutte contre le fascisme<sup>6</sup>.

En effet, à la fin des années 1930 dans les milieux radicaux américains et afro-américains, la « question espagnole » est presque autant débattue qu'en Europe. Arnold Rampersad rappelle ainsi que : « Au printemps 1937, la guerre civile espagnole était le sujet

---

<sup>4</sup> Le mode andalou est un mode de *mi* (phrygien), avec une tierce augmentée dans sa configuration ascendante (voir exemple 7).

<sup>5</sup> Sur la référence à un monde ibérique fantasmé dans les « Fables of Faubus », voir l'étude de Levallet & Martin (1991 : 176-177).

<sup>6</sup> En 1943, le chanteur américain engagé Pete Seeger (qui inspirera, dans les années 1960, la mouvance folk rock des Dylan et Joan Baez) et son groupe The Almanac Singers enregistrèrent, dans un album : *Songs of the Lincoln Battalion*, une version de « El Quinto Regimiento » qui fut rééditée en 1960 sur une face d'un *Folkways LP : Songs of the Lincoln and International Brigades*. Cette chanson devait rester, durant toutes ces années, dans le répertoire de Pete Seeger puisqu'il l'enregistre à nouveau en 1955 avec son nouveau groupe The Weavers, dans un album très populaire, *Live at Carnegie Hall 1955*. Selon Lewis Porter (2007 : 232), c'est probablement par ces canaux que Coltrane l'a entendue.

le plus brûlant — et le plus glamour — des conversations radicales à New York. » (2007 : 93-94, nous traduisons) En outre, la brigade Lincoln a une importance historique pour la communauté afro-américaine : c'est en effet la première unité militaire américaine intégrée à avoir été commandée par un Noir, Oliver Law, un militant communiste du Texas. Langston Hughes, le poète de la *Harlem Renaissance*, visita le front et fut correspondant de guerre pour le journal *Baltimore Afro-American* en 1937. Il écrivit même un poème de circonstance : « Song of Spain ». Ralph Ellison, parmi d'autres écrivains de sa génération, projeta de s'enrôler dans la brigade Lincoln en 1937.

Pour Ellison, ce voyage n'eut finalement pas lieu, stoppé par des enquêteurs d'un département d'État sur la défensive qui lui refusèrent son passeport. Mais ces quelques faits illustrent la mémoire vivante aux États-Unis des événements de 1936, la trace qu'a laissée la guerre civile espagnole dans la culture populaire et politique américaine. Si l'on examine à présent la musique, d'autres indices apparaissent, qui concourent à identifier la source du thème coltralien dans la version de circonstance de la guerre civile. Si on compare en effet les deux thèmes de « El Vito » et « El Quinto Regimiento », outre les paroles différentes (qui se réfèrent à la danse de Saint-Guy<sup>7</sup> pour le premier, et à la lutte anti-franquiste pour le second), on peut noter deux changements majeurs dans la version politisée. En premier lieu, bien que « El Quinto Regimiento » reprenne en l'adaptant le thème de « El Vito », son refrain provient d'une autre chanson folklorique, « Venga Jaleo » (que la version de Coltrane ne reprend pas). Mais l'indice le plus clair, quant à la filiation du thème coltralien, réside dans la différence d'accentuation de la mélodie par Coltrane, à la fin de la première phrase (sur le deuxième temps, et non pas sur le troisième). Comparons l'exemple 1, mesures 13 et 31, l'exemple 2 mesure 15, et l'exemple 3 mesure 15.

---

<sup>7</sup> Le mal de saint Vit ou de saint Guy est une maladie observée en Europe, du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui se traduisait par des troubles épileptiques et psychiques, et que l'on soignait par la danse lors de la fête du martyr saint Guy (voir Biquard, 2002). Ce phénomène semble assez analogue à la piqure de la tarentule, soignée par la danse de la tarentelle et analysée par Gilbert Rouget dans *La Musique et la transe* (1980), qui la considère comme une transe de possession tolérée par le christianisme. Au regard de la pièce de Coltrane, répétition obstinée de 3 accords sur un rythme ternaire magistralement soutenu par Elvin Jones pendant 18 minutes, cette origine lointaine est assez fascinante, par-delà la distance évidente qui sépare les deux univers culturels.

Partie A

Partie A'

Partie B

Partie B'

Exemple 1 : EL VITO

Exemple 1 : Transcription de « El Vito »

Partie A de El Vito

Partie B de El Vito

Refrain qui ne provient pas de El Vito mais de Venga Jaleo

Exemple 2 : EL QUINTO REGIMIENTO

Exemple 2 : Transcription de « El Quinto Regimiento », version de Pete Seeger (1943)

Exemple 3 : OLE (mélodie basée sur la partie A de El Vito)

Exemple 3 : Extrait de « Olé », à partir de la transcription du *New Real Book*, vol. 2

En observant cette accentuation, il est clair que c'est bien la reprise politisée du thème folklorique que Coltrane avait en tête lorsqu'il décida d'enregistrer « Olé ». À n'en pas douter, il était conscient de la charge politique de cette chanson.

Pour autant, peut-on en conclure qu'une motivation politique aurait présidé au traitement de l'imaginaire hispanique dans « Olé » ? Cette pièce peut-elle être entendue comme un hommage à la lutte républicaine contre le fascisme, entrant en résonance avec les luttes noires américaines des années 1960 ? En fait, il faudra attendre la fin des années 1960 et l'enregistrement de Charlie Haden et de son Liberation Music Orchestra (Impulse, 1969) pour rencontrer une analogie de ce type *via* la reprise explicite de la version révolutionnaire de ce thème dans un contexte jazz<sup>8</sup>. On entend précisément dans cette interprétation le refrain issu de « Venga Jaleo », absent de la version de Coltrane : la citation est donc beaucoup plus limpide et évidente chez Charlie Haden. Ce qui compte, pour différencier les deux pièces, ce n'est pas tant la source, identique, que l'intention que trahit la mise en œuvre de la reprise, comme nous allons nous employer à le montrer. Du reste, le titre même de la pièce de Coltrane suggère que l'intention créatrice se situe davantage dans l'évocation diffuse d'un environnement imaginaire que dans l'hommage à une conjoncture historique précise. En effet, en choisissant le terme « Olé » (l'interjection qui, soit dit en passant, ponctue autant la prouesse du toréador que celle de l'artiste de flamenco), Coltrane choisit dans la culture hispanique un insigne détail pour caractériser le tout : l'Espagne en tant que telle. Ce procédé rhétorique de réduction de l'altérité à l'un de ses clichés est d'ailleurs typique de l'orientalisme selon Edward Said (2005). Au-delà de l'histoire immédiate du XX<sup>e</sup> siècle, et même si la version politisée a sûrement été la source de cette œuvre, c'est probablement la dimension folklorique plus que politique qui retient l'attention de Coltrane dans le thème de « El Vito »/« El Quinto Regimiento ».

### **Contexte : l'orientalisme espagnol**

Si « Olé » participe d'une dynamique dont il faudra comprendre la vitalité, cette utilisation du folklore espagnol dans le cadre d'une composition moderne n'est toutefois pas sans précédent dans la musique occidentale. Avant de se prononcer sur la place privilégiée que pourrait occuper l'Espagne pour un Noir américain au début des années 1960, il convient de ne pas négliger la longue histoire des relations entre la musique occidentale et l'imaginaire hispanique. Dans ses *liner notes* rédigées pour la compilation des enregistrements de Coltrane chez Atlantic, Lewis Porter resitue d'ailleurs « Olé » dans ce double contexte :

---

<sup>8</sup> Le Liberation Music Orchestra (Impulse, 1969) reprend quatre chansons de la guerre civile espagnole : « Song Of The United Front », « El Quinto Regimiento », « Los Cuatro Generales » et « Viva La Quince Brigada » (avec Carla Bley, Charlie Haden, Perry Robinson, Gato Barbieri, Dewey Redman, Don Cherry, Mike Mantler, Roswell Rudd, Bob Northern, Howard Johnson, Sam Brown, Paul Motian & Andrew Cyrille). Par la suite, ce corpus « politisé » connaîtra une certaine fortune, du W. Breuker Kollektief (qui enregistre « El Quinto Regimiento » sous le nom de « Tren Blendado » en 1985 dans leur album *Klap op de Vuurpijl*, LP BVHaast 068) jusqu'à l'ensemble de Ekkehard Jost : *Cantos de Libertad* (Fish Music, 2006).

« L'intérêt de Coltrane s'était porté vers la musique espagnole — d'où le titre [« Olé »] —, ce qui est intéressant dans la mesure où Davis avait enregistré les arrangements de Gil Evans sous le titre *Sketches of Spain* en 1959 et en 1960. La musique espagnole avait également eu un impact important dans le champ de la musique classique — les innovations de Debussy et de Ravel ayant été en partie inspirées par des sources folkloriques espagnoles. » (Porter, 1995 : 25, nous traduisons)

En effet, l'Espagne constitue depuis longtemps un terrain d'inspiration privilégié pour les compositeurs occidentaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire ibérique intègre progressivement les contrées exotiques dont raffolent les publics parisiens, berlinois et londoniens : le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov, *Carmen* de Bizet, le *Boléro* de Ravel, « La Soirée dans Grenade » des *Estampes* de Debussy en sont quelques exemples (voir Bartoli, 2007). Si l'orientalisme est, selon Edward Said, fondamentalement lié à l'expansion impérialiste, comment la nation espagnole, qui a inauguré ce vaste mouvement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, peut-elle se retrouver elle-même dans la position du « motif oriental » pour les publics européens, trois siècles plus tard ? La résolution de ce paradoxe dépasserait, à n'en pas douter, les limites et l'objet de cet article ; néanmoins, on peut brièvement remarquer que ce renversement est le fruit d'un long processus, économique et culturel. Dans son traité d'histoire, d'inspiration marxiste, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*, Eduardo Galeano montre comment l'Espagne n'a pas du tout géré son empire colonial de façon capitaliste, comme l'Angleterre et la France s'approprièrent à le faire, mais n'a agi économiquement qu'en rentier féodal, incapable de transformer les richesses en matières premières de l'Amérique du Sud en un capital susceptible de lui assurer une suprématie économique sur le long terme : « L'Espagne possédait la vache, mais d'autres buvaient son lait », écrit Galeano en un aphorisme célèbre (1981 : 37). En 1898, lorsque l'Espagne perd Cuba, une génération entière d'intellectuels espagnols<sup>9</sup> prend alors tardivement conscience que leur pays n'a plus rien d'une puissance coloniale et qu'il est à la traîne des nations européennes. Ce déclin se répercute bien évidemment dans les représentations culturelles. Le retard économique de l'Espagne sur la scène européenne a pour corollaire l'idée d'un retard culturel. Musicalement, la réduction de l'Espagne à un « autre de l'intérieur » au XIX<sup>e</sup> siècle (qui permet donc d'en faire un motif oriental pour les compositeurs européens) est rendu possible par une historiographie dédaigneuse de la contribution espagnole au panthéon artistique occidental. Selon la musicologue Judith Etzion (1998), depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les différentes histoires de la musique qui circulent en France, en Angleterre ou en Allemagne jugent toutes que la tradition musicale espagnole est figée dans l'inexistence depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Une véritable

---

<sup>9</sup> Celle qu'on appelle la « Generación del noventa-y-ocho » compte notamment le philosophe existentialiste et catholique Miguel de Unamuno (1864-1936), l'auteur du *Sentiment tragique de la vie* (1913).

« légende noire » se constitue qui affirme que la musique savante espagnole se cantonne à la musique d'église et qu'elle n'a pas su prendre le tournant tonal au début du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1891, Hanslick peut ainsi déclarer, avec l'autorité qu'on lui connaît : « Jamais une nation civilisée n'a érigé aussi peu de bornes dans l'histoire de la musique, ni laissé aussi peu de traces que la nation espagnole. » (dans Etzion, 1998 : 93, nous traduisons) C'est grâce au déni préalable de la contribution espagnole au canon, en cours de construction au XIX<sup>e</sup> siècle, de l'art savant occidental que l'on va pouvoir s'intéresser à son folklore, et qu'une nation européenne va ainsi rejoindre le banc méprisé des nations orientales. L'histoire de la musique occidentale (écrite) gravite tout entière autour de celle de la culture germanique, celle-ci agissant comme un centre autour duquel les « autres » cultures (ou la culture de l'Autre) du continent européen ont eu à se positionner. Nous y revenons plus loin car c'est par rapport à ce trait culturel que se positionnent *aussi* les musiciens afro-américains.

En arrière-fond de ce jugement strictement musical se profile un déni plus général de la contribution espagnole à la culture européenne. Pendant la période des Lumières, l'Espagne est déjà considérée comme étant à la marge de l'Europe, du progrès et du rationalisme, ainsi que le suggère la citation attribuée à Voltaire en exergue de ce chapitre. Depuis la fin de la *Reconquista*, en effet, un soupçon d'impureté pèse sur la nation espagnole : elle n'aurait jamais réussi à se défaire réellement des influences maures et juives, malgré tous ses efforts en ce sens (l'expulsion des Juifs prononcée en 1492, celle plus progressive des Maures grenadins vers le Maroc dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les fameux procès de l'Inquisition visant à chasser le « démon » de la terre catholique, etc.). Cette influence va bien sûr se révéler musicalement dans sa musique populaire et dans le flamenco des Gitans. Ainsi, une impureté raciale vient redoubler et justifier le retard de l'Espagne sur l'échelle du progrès<sup>10</sup>. Et musicalement, c'est bien cette présence maure qu'on entend dans le patrimoine musical espagnol. En principe, les « gaïtas » d'Asturies et de Galice ou les « txalapartas » du Pays basque auraient pu prétendre tout aussi légitimement incarner l'hispanité pour l'observateur étranger. C'est pourtant l'Andalousie et l'image qu'en ont donnée les compositeurs européens du XIX<sup>e</sup> siècle qui resteront emblématiques de l'Espagne. Pour les oreilles occidentales, l'intervalle de seconde augmentée qu'on peut entendre dans le mode andalou rattache sans hésitation le patrimoine musical espagnol au grand ensemble des musiques orientales. L'Espagne est donc depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec une très forte accélération et intensification à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une figure typique de l'altérité dans

---

<sup>10</sup> Pour une meilleure compréhension de la lecture des Lumières selon le prisme de la race et de la pureté occidentale, voir Gilroy, 2003, et notamment le chapitre 2.



l'imaginaire occidental, un lieu possible de l'orientalisme. À l'instar de l'Irlande pour les Anglais, ce pays occupe la place d'un « autre de l'intérieur » pour l'imaginaire occidental.

La littérature académique sur l'orientalisme dans la musique classique s'attache à confirmer l'intuition principale de Said selon laquelle l'orientalisme est avant tout une *création*, plus qu'une *description*. En effet, dans la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, les styles orientalistes sont surtout auto-référentiels et se passent fort bien de l'immersion dans les pratiques réelles d'un Orient fantasmé. Dans « Orientalism and Musical Style », le musicologue anglais Derek B. Scott (1998) rappelle que l'orientalisme n'est pas une imitation de savoirs musicaux étrangers, mais une représentation de l'Autre à une époque de conquête et d'expansion impérialiste. L'orientaliste, qu'il soit universitaire ou compositeur, ne fait pas tant *découvrir* l'Autre que *confirmer* ce que l'on sait déjà de lui, car son art repose sur la reconnaissance du public de ce *qu'est* l'Orient. Il le fortifie de la sorte dans ses certitudes sur son irréductible altérité. Ainsi, les différents styles musicaux orientalistes (hongrois, turc, arabe... et espagnol), qui sont d'ailleurs souvent interchangeables, vont tous promouvoir et exagérer à leur manière l'importance, par exemple, de l'intervalle de seconde augmentée pour signifier les mystères de l'Orient (Scott, 1998 : 313-314). Sans atteindre une précision véritablement ethnomusicologique, l'Orient musical est surtout sollicité pour sa capacité de contraste par rapport à la norme que seraient l'harmonie tonale et ses deux seuls modes, majeur et mineur.

Dans ce cadre, l'Espagne est la plupart du temps signifiée par un jeu de caractères musicaux assez restreint, à savoir principalement *a)* les rythmes de danses ternaires, comme le fandango, *b)* le mode phrygien et l'harmonisation caractéristique qui en est issue, *c)* une instrumentation particulière comme la guitare et les castagnettes, ou encore la voix chantée en espagnol. Or, il est possible de retrouver toutes ces caractéristiques dans le morceau de John Coltrane, bien que la troisième ne soit pas évidente au premier abord. Ainsi, ce détour semble nécessaire pour montrer que « Olé » ne peut être analysé en dehors du contexte de la longue tradition européenne de l'orientalisme espagnol. Le patrimoine espagnol est tout sauf vierge de connotations. Cela revient à dire qu'on ne peut, au XX<sup>e</sup> siècle, énoncer innocemment un mode phrygien sans immédiatement convoquer une atmosphère particulière, toute une série d'images conditionnées par plusieurs siècles de rapports inégalitaires entre la norme occidentale et ses différentes périphéries — des marges qui permettent à cette norme, en retour, de définir son identité.

Voici donc exposés les faits qui nous semblent une bonne et nécessaire propédeutique à l'analyse de « Olé » : *a)* la place de l'Espagne dans la hiérarchie des nations européennes,

considérée comme la plus éloignée sur l'échelle du progrès et de la modernité ; b) la présence d'une forte tradition musicale européenne savante qui traite conséquemment l'Espagne comme un sujet lointain, pittoresque, exotique, comme une périphérie par rapport à un centre et une norme institués par l'harmonie tonale et les formes classiques de la musique savante occidentale ; c) l'existence d'une série de clichés musicaux identifiant immédiatement la présence maure, et donc africaine, dans la musique espagnole pour les auditeurs européens.

Ce qu'il faut dès lors arriver à déterminer, c'est si l'identité noire de Coltrane *joue* d'une quelconque manière dans ce rapport à l'altérité espagnole dans « Olé ». Autrement dit, dans cette problématique orientaliste, les choses se compliquent lorsque le sujet du discours sur l'Orient appartient lui-même à une tradition, le jazz, qui est dans une relation conflictuelle avec ce centre, cette norme occidentale. On sait les difficultés des musiciens noirs américains et des modernistes noirs en général à se reconnaître complètement dans le discours normatif occidental. Dans ce contexte, il semble que le rôle symbolique de l'Espagne pour les Noirs américains, bien qu'ayant peu attiré l'attention des *African American Studies*, mérite en soi un examen approfondi. Il s'agit là d'un orientalisme tout à fait particulier qui interroge la place des Noirs américains au sein de la modernité et de la *Weltanschauung* occidentale.

On peut ainsi poser l'hypothèse que les musiciens afro-américains, en tant qu'Occidentaux, vont hériter eux aussi du cliché selon lequel « l'Afrique commence aux Pyrénées ». Mais la question est de savoir ce qu'ils vont en faire, depuis leur position équivoque « à la fois à l'intérieur et en dehors » du monde occidental, pour paraphraser Paul Gilroy ou W.E.B. Du Bois. C'est en ce sens que l'orientalisme espagnol dans le jazz nous semble être un cas d'étude particulièrement intéressant dans le cadre de la problématique de la double conscience. Avec cette résonance africaine de l'Espagne à l'esprit, est-il curieux que les Afro-Américains se soient ainsi saisis de manière récurrente de ce *topos* de l'imaginaire occidental ? N'y a-t-il là qu'un cas particulier de plus dans la déjà longue histoire de la réduction et appropriation par la culture occidentale des patrimoines folkloriques des cultures lointaines (voir Born & Hesmondhalgh, 2000a) ? Ou bien les musiciens afro-américains vont-ils au contraire répercuter l'écho africain de l'imaginaire hispanique dans les consciences occidentales pour la valoriser en tant que proche parente ? En d'autres termes, dans leur confrontation à l'imaginaire hispanique, les jazzmen cherchent-ils à retrouver une *racine* ou à représenter une *altérité* ?

## Aspects d'une analyse musicologique

Plongeons à présent plus avant dans la matière sonore de la pièce de Coltrane. Nous aborderons ici successivement les dimensions harmonique, rythmique et organologique.

### *Harmonie, échelles*

La transcription de « Olé » dans le *New Real Book* propose un relevé qui fait apparaître une armure à deux dièses (voir exemple 3) qui n'induit nullement une tonalité de *si* mineur ; en effet, l'univers modal de Olé n'utilise que les accords majeurs de *si*, *do* et *ré*. En outre, l'accord de *mi* mineur, tonique bien présente dans « El Vito » ou dans « El Quinto Regimiento », n'est ici jamais joué. À sa place, c'est l'accord de dominante qui *domine*, c'est-à-dire qu'il prend finalement la place de l'accord-référence sur lequel la mélodie revient continuellement en fin de phrase. Coltrane élude donc volontairement l'accord de tonique (voir exemple 4, mesure 3 du thème), vraisemblablement pour des raisons de consonance trop marquée avec la pédale de basse choisie, *si*.

The image shows a musical score for the piece 'Olé' by John Coltrane. It is labeled 'Med. Jazz Waltz' with a tempo of '♩ = 176'. The score includes an 'Intro' section and a main section with a 'last x' marking. The piano part (piano) is written in bass clef and features a circled chord labeled '(B)' with the annotation '(sample pn. comp)'. The bass line is annotated with '(sample bs. line)'. The saxophone part (saxophone) is written in treble clef and includes a circled chord labeled '(C B)' with the annotation 'Mi mineur?'. Below the saxophone part, there are additional chord annotations: 'D B', 'C B', and 'B'. The score is attributed to 'John Coltrane'.

Exemple 4 – Extrait de « Olé », partition du *New Real Book*, vol. 2

L'enchaînement I-bécarre VII-VI-V (par exemple, ici : *mi-ré-do-si*, avec *ré*, *do* et *si* constituant les basses des trois accords majeurs utilisés dans Olé) est un poncif de la musique tonale, depuis la musique baroque ; il se rencontre notamment chez Bach et Purcell. Ce *vamp* a la particularité de porter en son sein l'ambiguïté entre *ré* bécarre (dans bécarre VII) et *ré*# (dans V), soit entre le septième degré abaissé et la sensible. Il est remarquable que la chanson populaire « Greensleeves » soit basée précisément sur cet enchaînement harmonique, et que cette mélodie, telle qu'elle est jouée par Coltrane, maintienne l'équivocité entre le mode de *ré*

et la tonalité de *ré* mineur<sup>11</sup> – elle préoccupe Coltrane au moment même de l’enregistrement de « Olé », puisqu’elle figure en bonne place dans le premier album réalisé pour Impulse en mai-juin 1961, *Africa/Brass*. D’autre part, le même enchaînement est caractéristique du flamenco, dont il constitue une des formules cadentielles typiques, que l’on désigne sous le nom de « cadence phrygienne », utilisée dans de nombreux univers modaux. Les trois uniques accords de « Olé » sont répétés indéfiniment (dans les solos, le troisième accord, sur *ré*, est même parfois supprimé), ce qui convoque une atmosphère obsessionnelle, confirmée encore par l’implacable présence de la pédale inférieure sur *si* – un peu sur le modèle du *mi* bémol obsédant de « Naima<sup>12</sup> ».

Ces quelques aspects suggèrent la dimension modale de « Olé », que d’autres éléments viennent encore appuyer. D’emblée, dans l’introduction, les quartes de l’accompagnement pianistique évitent volontairement les tierces et les sixtes qui seraient des marqueurs trop évidents, trop manifestes, d’une posture tonale. Ici, c’est délibérément que la modalité prend le dessus sur la tonalité. Le jeu de McCoy Tyner s’inscrit d’ailleurs dans la continuité de la sonorité classique du quartette, qui s’appuie sur le jeu en quartes, comme l’a montré Lewis Porter (2007 : 238), conférant à sa musique à la fois une dimension abstraite, spirituelle et sérieuse, et l’éloignant un peu plus du contexte de la musique populaire américaine. D’une manière générale, le quartette de Coltrane s’oriente à l’époque vers un univers modal. « Olé », aux côtés de pièces comme « India » (ou d’autres dont la nature se prêtait bien à une appropriation modale, comme « My Favorite Things » par exemple), participe de cette dynamique d’abandon des marqueurs de la tonalité.

Med. Jazz Waltz Olé

$\text{♩} = 176$  John Coltrane

Intro (last x)

first 4x: bass only  
5th x: add piano & drums  
9th x: add soprano sax, fills

(B) (sop.)

Jeu en Quarte

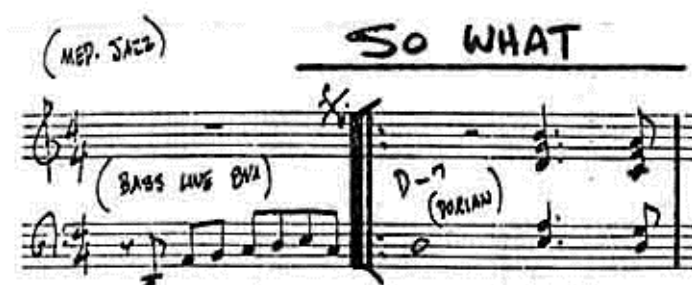
(sample pn. comp)

(sample bs. line)

<sup>11</sup> Dans « Greensleeves », le saxophoniste joue en effet la mélodie en la teintant d’une couleur modale (conformément au mode de *ré*, il joue un *si* bécarre au lieu du plus attendu *si* bémol), alors que l’harmonie déroule un enchaînement en *ré* mineur sans omettre le degré VI, l’accord majeur sur *si* bémol.

<sup>12</sup> La seule exception est le court déplacement de la pédale vers *ré*, vers la fin du solo de McCoy Tyner (une grille, de 9’12’’ à 9’27’’). Il n’est, somme toute, pas étonnant que cette audace harmonique se fasse à l’initiative du pianiste.

Le jazz modal de « So What » (Miles Davis, *Kind of Blue*, 1959) s'appuie également sur des accords formés par superposition de quarts, avec l'adjonction d'une tierce supérieure : le mode de *ré* se développe mieux dans un univers qui abandonne les marqueurs importants de la tonalité (tierces, sixtes)<sup>13</sup>.



Exemple 6 – Extrait du *Real Book*, vol. 1, « So What », deux premières mesures

Par ailleurs, les solos prennent appui sur le mode phrygien (sur *si*), auquel est ajoutée la tierce majeure, *ré#* – le *New Real Book* propose comme échelle : *B phrygian add 3*. L'ambivalence de la tierce *ré*, bécarré ou dièse, correspond à la fois à la *blue note 3* dans la gamme blues, et à une caractéristique du mode andalou célébré dans le flamenco et les autres formes de musique populaire espagnole. Le mode de *mi* avec la tierce flottante est d'ailleurs parfois appelé « gamme espagnole » (Siron, 2002 : 106). Tous les musiciens joueront sur cette ambiguïté dans leurs improvisations, comme Coltrane, de façon insistante, dans l'introduction de son solo (à partir de 13'20'').



Exemple 7 : Échelle utilisée pour les solos

Le mode andalou est, par ailleurs, la principale marque reprise par les compositeurs désireux d'évoquer l'Espagne. Par exemple, la quatrième séquence de « Flamenco Sketches », sur *Kind of Blue* (1959), porte l'empreinte de cet univers hispanique : l'accord utilisé, D7, est parfumé d'une superstructure « bémol II » qui fait intervenir l'accord parfait majeur de *mi*

<sup>13</sup> Dans un autre contexte et en d'autres temps, le Schönberg de la *Première symphonie de chambre* op. 9 (1906) utilise un matériau mélodique et harmonique de quarts ascendantes pour suspendre la tonalité et amoindrir l'importance des fonctions tonales.

bémol et convoque immédiatement le mode andalou, lequel, selon Aboucaya & Peyrebelle (2001 : 89), « est harmonisé, par touches successives, à partir d'un accord de 7<sup>e</sup> de dominante, D7. » Les auteurs ajoutent : « Au début du solo de John Coltrane (2'50''), le pianiste [alterne], sur une basse RÉ, les deux accords majeurs formés sur le premier et second degré du mode phrygien (DMA et EbMA). » Les figures mélodiques, à cet endroit de chaque solo, présentent la double face du *fa*, tantôt bécarre, tantôt dièse. De ce point de vue, il est clair que Coltrane s'appuie dans « Olé » sur les recherches développées par Miles Davis et Bill Evans à la fin des années 1950 et auxquelles il a lui-même participé.

L'harmonisation la plus fréquente du mode andalou a la particularité de s'achever sur un accord majeur (accord majeur de *si*, dans le cas qui nous préoccupe ici), alors que le parcours mélodique du mode l'ancre naturellement dans le mineur. La tierce majeure ajoutée (add 3 = *ré#*) affirme encore davantage cette dimension « majorisante ». Ici encore, la double dimension mineure-majeure, propre également au blues, n'en finit pas de susciter la curiosité et la fascination des compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Contrairement, peut-être, aux contraintes exacerbées de l'enchaînement périlleux des accords de « Giant Steps », Coltrane, ici, amoindrit le poids de la grille harmonique sur les solistes : la simplicité de l'enchaînement des trois accords laisse place à une richesse mélodique tout à fait surprenante. L'atmosphère du mode andalou imprègne l'ensemble de la pièce, si bien que le primat est accordé à la mélodie sur l'harmonie – le même qui se voit affirmé dans « Flamenco Sketches », où chaque séquence ne repose, du moins au début de chaque solo, que sur un accord unique associé à un mode particulier ; chaque harmonie constitue donc un univers harmonique et mélodique particulier : les changements d'accords se font à la demande du soliste, au moment où il désire changer l'échelle mélodique sur laquelle bâtir son improvisation. Dans « Olé », l'approche est un peu différente car la grille et le mode ne changent pas, mais les longues inspirations mélodiques prennent le pas sur tous les autres paramètres de l'œuvre musicale. Coltrane instrumentalise donc encore une fois le matériau hispanique pour s'éloigner des conventions tonales du jazz qui le rattachaient à la musique populaire. Nous sommes bien ici dans une dynamique d'abandon des marqueurs traditionnels de la musique occidentale<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> On pourra objecter ici avec raison que tout le jazz moderne (prolongeant en cela le principe du blues) exploite ce conflit originel de la musique afro-américaine entre une *apparence* tonale et une exploitation qui nie la tonalité *de l'intérieur* (c'est là le double-langage par excellence du musicien afro-américain). La recherche modale de Coltrane devenant sous cet aspect une exploration d'une nouvelle facette d'une altérité afro-américaine pour ainsi dire constitutive. C'est bien cette tension entre le même et l'autre qui fait tout l'intérêt d'un examen des pièces orientalistes chez Coltrane.

L'étude de l'harmonie et des échelles utilisées montre la reprise de certaines conventions qui permettent d'obtenir la couleur espagnole, comme la cadence phrygienne et l'ambiguïté de la tierce propre au mode andalou. Certains aspects vont également dans le sens d'un appauvrissement de l'harmonie (pédale sur *si*), comme de l'abandon des marqueurs de la tonalité (jeu en quarts, absence de rapport V-I). L'instauration de cet univers, assez pauvre harmoniquement, et obsédant dans son incessante répétition, va permettre, tout au long des dix-huit minutes du morceau, une organisation et une dramatisation de la forme par le rythme.

### ***Rythme***

La source de Coltrane, « El Vito », est un fandango. Cette danse au tempo lent, parfois interprétée par les artistes de flamenco, peut être à 6/8 ou à 3/4, c'est-à-dire ternaire ou binaire – même si l'impression d'un 6/8, divisant *le temps en trois croches*, peut parfois s'apparenter à un 3/4 un peu rapide divisant le temps en deux croches mais *la mesure en trois noires*. Il est remarquable d'observer qu'ici Coltrane *ne choisit pas* : il conserve les deux dimensions, non pas en superposition (même si quelques cas remarquables peuvent être repérés) mais en juxtaposition, ce qui provoque un balancement très intéressant. Le tempo de « Olé », plus rapide que celui d'un fandango, ainsi que la grille harmonique fonctionnant le plus souvent sur la carrure d'un accord par mesure, invitent à penser la pulsation par mesure ; précisément, cette mesure sera tantôt divisée en deux (sur le modèle du 6/8), tantôt divisée en trois (sur le modèle du 3/4). On peut percevoir ce balancement à différents endroits de la pièce.

a) Dans l'énoncé du thème, on peut observer ce double positionnement rythmique : aux mesures 7 et 11, l'accord majeur de *si* intervient sur la quatrième croche, soit le deuxième temps d'une mesure à 6/8, tandis que la fin de phrase (exemple 8, mesure 15) se fait rattraper par la clause typique du flamenco, avec l'arrêt sur le temps faible de la mesure à 3/4, le deuxième.

Exemple 8 – Extrait du *New Real Book*, vol. 2, « Olé », thème au saxophone

On pourrait objecter que la mesure que nous découpons en 6/8 n'est qu'une simple mesure à 3/4 syncopée. Toutefois, les autres occurrences d'un découpage en 6/8 nous inclinent à considérer celui-ci comme la règle plutôt que comme l'exception.

b) L'ostinato de basse fait entendre ce même balancement, confirmé par l'entrée du piano à la mesure 9.

Exemple 9 – Extrait du *New Real Book*, vol. 2, « Olé », ostinato de basse et accompagnement piano

Pour se convaincre de l'originalité du traitement métrique à l'œuvre dans « Olé », écoutons la version de Charlie Haden, plus orthodoxe, qui joue un strict 3/4 (avant de déconstruire la régularité de ce mètre, il est vrai, par son traitement *free* ; mais là où Haden déconstruit, Coltrane, lui, enrichit). Dans toutes les versions de « El Vito », aussi bien que de



« El Quinto Regimiento » auxquelles nous avons eu accès, seul « Olé » joue sur un tel balancement générateur d'une pulsation unique.

c) Par la suite, c'est avant tout l'accompagnement du piano de McCoy Tyner qui souligne l'ambiguïté rythmique ; le passage de « trois vers deux » ou de « deux vers trois » est utilisé pour relancer le discours mélodique des solistes. Écoutons par exemple le début du long solo de Coltrane, et l'interaction évidente de son discours avec les variations métriques de McCoy Tyner qui alterne les trois schémas suivants, provoquant une rupture d'intensité, par exemple dans le déroulement de l'improvisation de Coltrane (13'20'' à 14'20'') :

The image shows three staves of piano accompaniment for the piece 'Olé'. Above the staves, there are brackets indicating rhythmic patterns: 6/8, 3/4, 6/8, and 3/4. The first staff is labeled '1)' and contains a series of chords with stems pointing up and down. The second staff is labeled '2)' and contains a series of chords with stems pointing up and down. The third staff is labeled '3)' and contains a series of chords with stems pointing up and down, ending with a double bar line and a '2' time signature. Below the staves, there are vertical lines representing the rhythmic patterns for each staff.

Exemple 10 – Extrait du *New Real Book*, vol. 2, « Olé », 3 plans d'accompagnement au piano

Ce travail polyrythmique est une innovation du combo de Coltrane par rapport au matériau original. En même temps, on peut considérer qu'il exploite la richesse du flamenco, une musique mettant en jeu beaucoup de combinaisons polyrythmiques. Le *Grove* ne dit d'ailleurs pas autre chose sur le mètre du flamenco : « Le répertoire du flamenco comprend de nombreux mètres : binaire, simple et complexe : ternaire ; et des combinaisons des deux. Des passages polyrythmiques apparaissent également dans lesquels le vocaliste, qui chante sur un mètre binaire, peut être accompagné sur un rythme ternaire. » (Katz, 2007, nous traduisons) Dans « Olé », le septette s'appuie sur les possibilités rythmiques du flamenco, tout en les aménageant, en les poussant dans la direction du swing, « cette éternelle lutte entre la mesure et le rythme » pour reprendre une définition classique d'André Schaeffner (1988 : 63). Une

analyse du jeu d'Elvin Jones viendrait certainement compléter cette compréhension des enjeux rythmiques de la pièce, mais la mise en évidence des tensions générées par la combinaison du *trois* et du *deux* permet déjà de se faire une idée du parti jazzistique avantageux que tire Coltrane de la musique flamenca. La pulsation si singulière produite par l'interaction des musiciens de la section rythmique est d'ailleurs ce qui fait vraisemblablement la force de « Olé ».

### ***Instrumentation***

Si Coltrane emploie le mode andalou dans son hommage à l'Espagne, on peut observer qu'il ne sacrifie toutefois pas immédiatement à la pratique qui veut qu'on ajoute à l'orchestre des instruments aux sonorités « typiques » : pas de castagnettes, ni de guitares, ni de voix chantées flamencas. Encore une fois, la comparaison avec le Liberation Music Orchestra sera utile. Dans la version proposée par Haden, une longue introduction à la guitare espagnole plonge immédiatement l'auditeur dans l'ambiance traditionnelle du flamenco. Par la suite, le thème est joué à la trompette — un instrument étranger au flamenco —, avec un son clair et cuivré qui suggère cette fois-ci l'univers de la corrida, ou des marches processionnelles de la Semaine sainte (comme avec le son des Saetas de Miles Davis dans *Sketches of Spain*). Voilà une curieuse juxtaposition de deux univers différents, qui ne peuvent être associés que depuis l'extérieur : c'est, ici, une réification de l'altérité que Coltrane semble en partie déjouer en évitant les sonorités stéréotypées. Toutefois, l'instrumentation n'est pas tout à fait neutre chez Coltrane. Le jeu de trompette, par exemple, s'il fait souvent place au phrasé bop (une longue note tenue se termine par une tournure bop à 3'45''), semble faire des appels qui sonnent ibériques (4'16''), même si on est globalement assez loin de l'atmosphère du Liberation Music Orchestra. Le jeu des contrebasses, quant à lui, est tout à fait particulier, très expérimental, presque bruitiste. Le dispositif des deux contrebasses permet une grande liberté d'improvisation rythmique et mélodique de l'une quand l'autre prononce une pédale de *si* pendant quasiment toute la pièce. Mais un passage à l'archet, après de périlleux sons harmoniques dans le suraigu, *signifie* expressément la guitare flamenca (12'00' à 12'15''), exactement comme la contrebasse de Mingus dans *Tijuana Moods* ou celles de Haden et LaFaro dans *Free Jazz* d'Ornette (très remarqué par Coltrane). C'est ainsi qu'on peut remarquer, çà et là, quelques « espagnolades » furtivement énoncées (pensons à nouveau au pied de nez conclusif de McCoy Tyner), comme pour maintenir ce

subtil jeu de distance vis-à-vis d'un univers sans cesse convoqué sans qu'il soit pour autant martelé, ni réduit à une formule<sup>15</sup>.

Enfin, on doit remarquer l'utilisation du saxophone soprano par Coltrane, réservée dans l'économie générale de son œuvre à ses morceaux les plus « orientalisants » : Coltrane ne met pas expressément l'auditeur dans l'atmosphère exotique de l'Andalousie, mais place néanmoins son discours dans un ailleurs non localisable, et qui est son entière création.

### **La spécificité du traitement coltranien de l'imaginaire hispanique**

Au terme de cette analyse musicale, quelles conclusions peuvent être tirées sur le type d'orientalisme à l'œuvre dans « Olé » ? Coltrane utilise, c'est l'évidence, certains des clichés orientalistes éprouvés et les plus efficaces pour évoquer l'Espagne (le mode andalou, les rythmes du fandango, des formules mélodiques idiomatiques comme celle de McCoy Tyner sur l'accord final...). Pourtant, et cela apparaît clairement dans la comparaison avec l'interprétation de Charlie Haden, l'exotisme espagnol est volontiers transcendé chez Coltrane. Le recours aux clichés, même s'il est difficilement évitable, n'apparaît pas comme la fin proprement dite du discours musical sur l'Autre, mais plutôt le point de départ d'un développement expérimental. Par ce biais, Coltrane semble à même de déjouer pour partie la réification de l'altérité qui guette toute entreprise orientaliste, selon Edward Said. Contrairement à de nombreuses évocations de l'altérité orientale dans la musique populaire des années 1960<sup>16</sup>, il s'intéresse moins à la surface — la simple couleur — qu'aux possibilités structurelles — la syntaxe — que lui offre la musique espagnole.

En outre, nous avons signalé que les marqueurs d'altérité de l'orientalisme espagnol possédaient leurs équivalents dans la musique afro-américaine en général, et dans « Olé » en particulier. Il s'agit ici de l'ambiguïté modale et de la tierce flottante propre également au blues, de la polyrythmie et du balancement ternaire qui fait naître le swing à partir d'un travail sur le mètre du flamenco ; dans une certaine mesure, également, il s'agit des *dirty notes*, qui sont d'intenses moyens expressifs dans les deux genres<sup>17</sup>. Ainsi, Coltrane ne se consacre pas

---

<sup>15</sup> Où l'on voit que les reproches adressés par Carles et Comolli (2000 : 366) à l'exotisme dans le free jazz et « à l'approche très superficielle des codes culturels évoqués » s'appuie sur une position de principe plus que sur une écoute attentive de l'œuvre de Coltrane, mentionnée au passage. Rendons ici hommage à la lecture beaucoup plus satisfaisante de Georges Didi-Huberman qui, dans son bel article « Mélodie fantôme », a, lui, très bien perçu comment « l'appel au motif espagnol pren[ait] chez Coltrane valeur non pas d'exotisme inoffensif mais plutôt de dérive expérimentale et offensive : une déterritorialisation du be-bop » (2007 : 211).

<sup>16</sup> On pense ici aux Beatles (l'album *Revolver*, l'utilisation du sitar dans « Norwegian Wood »...). Sur cette opposition « Surface/Structure » dans l'orientalisme de la musique populaire, voir Farrell, 1988.

<sup>17</sup> Ce parallèle est bien mis en valeur par Ralph Ellison dans son essai sur le flamenco : « Les sons nasillards, discordants et angoissés qu'on y entend ne sont pas dus à un manque de maîtrise ni la marque d'un « primitivisme » ; comme les « dirty tones » des jazzmen, ils proviennent d'une esthétique qui rejette le beau son recherché par la musique classique occidentale. » (Ellison, 1995 : 24, nous traduisons)

unanimement à faire ressortir la différence orientale ramenée à une norme qui serait occidentale, puisque les règles du jazz sont elles-mêmes en conflit avec cette norme (le tempérament, la polarité stricte entre majeur et mineur, le son clair, etc.). Le jazzman semble donc tirer parti de ce conflit initial dans sa confrontation à l'altérité espagnole. Dans ce rapport à l'Orient, Coltrane souligne et travaille le *même* plutôt que d'insister sur son irréductible altérité. Didi-Huberman repère, du point de vue de l'amateur de flamenco, une dynamique similaire :

« *L'improvisation extensive*, chez Coltrane, s'apparente directement [...] à cette façon de rendre l'intensité interminable que l'on trouve chez les grands chanteurs gitans réunis en *juergas* comme lorsque Terremoto et ses amis font durer les *bulerías* dionysiaques pendant de longues minutes excessives, ou lorsque Inés et Pedro Bacán dénouent leurs *soleares* pendant un temps qui évoque les *râgas* indiens plutôt que nos canoniques « morceaux » de musique occidentale. » (2007 : 213, c'est lui qui souligne)

Coltrane se situe ici dans le droit fil de la tradition noire américaine de *l'empathie vis-à-vis* de la culture folklorique espagnole. Nous remarquons, en introduction, l'important corpus d'œuvres de jazz qui rendent hommage à l'Espagne. Mais les musiciens ne sont pas les seuls modernistes noirs américains à s'intéresser à la culture espagnole, en ce milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà cité le poème « Song of Spain » de Langston Hughes (1937). Ralph Ellison a, pour sa part, bâti sa conception de la dimension tragique de la culture noire américaine en faisant souvent référence à la culture espagnole, au rite de la corrida et à la musique flamenca<sup>18</sup>. Richard Wright (1958) a, de son côté, écrit un éloquent récit de voyage, *Espagne païenne*, qui s'interroge sur l'appartenance problématique de l'Espagne à l'Occident, et la résonance de cette ambivalence avec sa propre situation de Noir américain. Un roman récent de Richard Powers (2003) apporte une dernière illustration littéraire à cette problématique : *Le Temps où nous chantions* met en scène deux jeunes musiciens classiques, par ailleurs métis, qui finissent par entrevoir dans les *Sketches of Spain* de Miles Davis – déjà une relecture du modernisme « anachronique » du *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo – une solution à leurs tourments identitaires, déchirés qu'ils sont entre leurs penchants pour l'avant-garde allemande et les racines noires et populaires de leur culture américaine (voir Parent, 2007). Chez tous ces auteurs, l'Espagne représente, au cœur même de la citadelle européenne, une alternative à un autre pôle symbolique, l'esprit germanique, qui incarne quant à lui le

---

<sup>18</sup> Dans l'essai « Flamenco » de 1954 – qui constitue en soi un intéressant point de départ à une réflexion sur le jazz et l'Espagne –, Ellison théorise les liens entre les Gitans d'Andalousie et les Noirs du Nouveau Monde, et développe sur le modèle du flamenco sa conception du blues comme contribution tragique des Noirs américains à cette nation (trop, selon lui) optimiste et positiviste que sont les États-Unis. Dans plusieurs de ses essais (1995), il relie l'Espagne au tragique grâce au flamenco musicalement, et à Miguel de Unamuno sur un plan théorique. En effet, la lecture d'Unamuno a eu un très fort impact sur le tournant anti-positiviste et anti-marxiste de son modernisme, à la fin des années 1930 et au début des années 1940.

caractère hégémonique de la culture occidentale. S'identifier à l'Espagne serait, pour les Afro-Américains, une manière de contester ou de saper la toute-puissance du récit blanc de la modernité européenne. Peut-être y a-t-il, en tout cas dans cette hypothèse, une explication de la sur-représentation de l'Espagne dans les œuvres orientalistes du jazz moderne.

Nous avons ainsi tenté de mettre au jour la signification du folklore espagnol dans l'imaginaire occidental, et la façon dont les modernistes noirs ont pu se réapproprier ces clichés en fonction de leur propre situation et de leurs intérêts symboliques. En faisant preuve d'*empathie* vis-à-vis de la culture folklorique espagnole, Coltrane se situe lui aussi dans le droit fil de cette tradition orientaliste noire américaine. Dans « Olé », le traitement expérimental l'emmène au-delà du simple pittoresque espagnol. La recherche du « même » entre une Espagne « païenne » et une Afro-Amérique « tragique » amène Coltrane à intégrer « Olé » dans une vaste quête esthétique qui le conduit, à cette époque, de « My Favorite Things » à « Om », en passant par « India » et « Afro Blue ». Au plus fort de l'improvisation collective, le cliché espagnol est véritablement transcendé, le particulier se transmue en quelque chose de beaucoup plus vaste que la simple évocation du pittoresque espagnol. D'ailleurs, en ce début des années 1960, l'ambition du saxophoniste est clairement d'associer, dans un grand ensemble universel, les musiques de tous les horizons et de folklores différents : Espagne (« Olé »), Inde (« India »), Suède (« Dear Old Stockholm »), Angleterre (« Greensleeves ») etc., regroupant des parfums modaux satisfaisant un Coltrane à la recherche des universaux de la musique planétaire :

« Il y a beaucoup de musique modale qui est jouée chaque jour de par le monde. Elle est particulièrement évidente en Afrique mais, que vous vous tourniez vers l'Espagne ou l'Écosse, vers l'Inde ou la Chine, c'est encore elle que vous retrouvez à chaque instant. Si vous voulez bien regarder au-delà des différences de style, vous constatez qu'il existe une base commune. Cela, c'est très important. [...] C'est cet aspect universel de la musique qui m'intéresse et m'attire, c'est vers lui que je veux aller. » (cité in Porter, 2007 : 231)

Ce commentaire confirme l'idée d'une stratégie de transformation de chaque altérité rencontrée (ici l'espagnole, là l'indienne ou l'africaine) en un fragment d'universel. Or, au regard de la problématique du nationalisme culturel et du *Black Arts Movement* qui enjoignaient en ces années 1960 aux artistes noirs de s'éloigner consciemment de l'Occident, il importe au plus haut point de comprendre la dynamique de cette soif d'universel qui est curieusement également une soif d'Orient. Car il est possible de montrer comment cet universel est implicitement placé sous l'égide d'une certaine forme de panafricanisme. La musique de Coltrane montre à sa manière que le retour à l'Afrique mère, fantasmé par de nombreux musiciens, passe par la rencontre avec d'autres musiques glorifiant un folklore

présent et sous-jacent. Les points de repère d'un folklore aux bases intangibles, toujours « déjà là », apparaissent comme une force incroyable aux yeux de musiciens afro-américains qui cherchent à enraciner leur culture — le blues, par exemple — dans une longue tradition pour contrer le racisme blanc, qui a toujours considéré la culture noire comme étant privée de toute épaisseur historique (voir, notamment, Gilroy, 2003 : 247-249). On comprend ainsi le rapprochement naturel de la quête esthétique de Coltrane avec la politique du nationalisme culturel noir américain, au fur et à mesure de sa recherche expérimentale entre 1960 et 1967. Comme le souligne Lewis Porter : « Lorsque Coltrane rejoignit le mouvement des Noirs américains recherchant l'inspiration dans la musique de la mère Afrique, il lui fit faire un immense bond en avant. » (Porter, 2007 : 234) En plaçant différents folklores dans l'horizon d'une Afrique universelle, Coltrane donne effectivement du grain à moudre au panafricanisme — il lui donne du contenu, une incarnation sonore. Si Coltrane ne s'engage peut-être pas explicitement dans la mouvance du nationalisme culturel, la réception qui est faite de sa musique achève, néanmoins, d'en faire un représentant privilégié<sup>19</sup>.

Quelles peuvent être les conséquences idéologiques d'une telle démarche esthétique ? Si Edward Said a raison de voir dans l'orientalisme européen une confirmation des rapports de domination de l'Ouest sur l'Est<sup>20</sup>, et si on accepte de lire la musique de Coltrane selon le prisme nationaliste, on peut repérer alors dans l'approche coltranienne une véritable dimension critique, voire postcoloniale. Il nous faut nous expliquer. Là où l'universalité proposée par l'Occident érige ses valeurs en modèle et ne conçoit finalement l'altérité que comme un simple moment à dépasser, le jazz de Coltrane oppose une autre démarche, qui va précisément rechercher et dénicher l'universel dans les marges de la modernité occidentale, à rebours de la logique des Lumières, puis de l'impérialisme culturel européen imposant l'érection de son propre point de vue en universel. On pourrait ainsi opposer un *orientalisme blanc* (où l'Orient occuperait la place d'un Autre déprécié) à un *orientalisme noir* (où l'Orient serait le lieu hautement valorisé d'une découverte d'un fonds commun d'humanité anti-moderne, ou non-occidentale). Le jazz n'est-il d'ailleurs pas en lui-même un art postcolonial,

---

<sup>19</sup> Coltrane est bien une figure révérée du nationalisme culturel noir des années 1960. Qu'au sein du *Black Arts Movement*, un genre comme le « Coltrane Poem » puisse être identifié en est, notamment, un symptôme très révélateur. Dans *Performing Blackness*, le critique littéraire Kimberly Benston (2000) consacre en effet une partie entière de son livre à ce « genre » des années 1960. Comme l'a remarqué Laurent Cugny lors du colloque « Coltrane » à Tours en novembre 2007, Miles Davis, par exemple, aurait-il pu faire l'objet d'un tel engouement de la part des poètes noirs américains ?

<sup>20</sup> Cette thèse a en effet été souvent contestée pour son manichéisme. On peut, en effet, considérer que Said réifie en quelque sorte l'attitude des intellectuels occidentaux pour les faire parler d'une seule voix. Il soutient parallèlement qu'il n'y a jamais eu, en Orient, de corollaire « occidentaliste » à l'orientalisme — comme si « l'Occident » détenait le triste monopole des représentations fantasmées de l'Autre.

qui, le premier, est venu remettre en cause au XX<sup>e</sup> siècle la centralité et l'universalité supposées de la tradition musicale européenne ? Coltrane ne ferait ainsi qu'achever le potentiel subversif de la musique noire au regard du discours normatif de la culture blanche. Dans cette problématique de l'orientalisme, la cosmogonie coltranienne mobilise donc les « autres », davantage comme des cousins que des « subalternes ».

### **L'orientalisme est un essentialisme**

Toutefois, il semble délicat de conclure sur cette opposition frontale, presque *épidermique*, entre la logique européenne et afro-américaine dans le rapport à l'altérité orientale. Bien que le contexte lourdement chargé des années 1960 aux États-Unis ait pesé en faveur d'une lecture nationaliste, le jazz est depuis trop longtemps le lieu d'un dépassement utopique des antagonismes raciaux, pour que l'on cède aux sirènes d'un afrocentrisme angélique et qu'on ne tente pas, en bout de course, de relativiser cette vision de l'orientalisme en noir et blanc. Premièrement, dans l'orientalisme musical européen, l'idée de l'exotisme *per se* où l'Orient ne servirait que de faire-valoir à une subjectivité bourgeoise triomphante est par trop réductrice. Si l'Orient a été, un temps, le motif de grands opéras<sup>21</sup>, il a également été le lieu d'une réflexion sur la matière sonore en tant que telle, et non un simple prétexte au fantasme idéologique. Comme le remarque Pierre Boulez (1995 : 159), l'orientalisme « ne saurait être circonscrit à une banale question d'échelles exotiques ou de sonorités rutilantes », servant à mieux réifier l'altérité. Car, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est toute une démarche esthétique de renouvellement du langage à laquelle nous confronte la question de l'orientalisme en musique. Quand Béla Bartók, en compagnie de Zoltán Kodály, entame ses recherches ethnomusicologiques dans les années 1890, il découvre le folklore de son propre pays, la Hongrie, mais mène également des collectes dans les pays voisins (Slovaquie, Roumanie, etc., jusqu'en Turquie et Afrique du Nord). Lui aussi à la recherche d'un folklore et d'un humanisme universels, il y découvre un « monde nouveau » qui va lui permettre, dans les années 1910, de s'affranchir du système tonal par le biais d'une musique folklorique qui ne demandait qu'à être considérée, écoutée, collectée, analysée. Le plus ancien va ainsi façonner le plus moderne. Georgina Born et David Hesmondhalgh ont bien montré que « le désir de revigorer le présent par la référence à des principes musicaux anciens » donnait bien souvent lieu à une idéalisation de la musique traditionnelle, celle-ci devenant « audacieuse, authentique, pure et apparaissant comme un moyen de transcender les contraintes musicales

---

<sup>21</sup> On se référera par exemple à l'analyse de *Aïda* de Verdi par Said lui-même (2000), ou encore à l'article de Ralph Locke (1991).

occidentales » (2000b: 12-14, nous traduisons). En ce sens, ne peut-on pas voir une même logique à l'œuvre dans le traitement des folklores par les avant-gardes européenne et afro-américaine ? « Trouver d'autres voies que la tonalité » et « trouver un après bop » (ou, avec les mots de Didi-Huberman, une « déterritorialisation du bop ») : cela passera, dans les deux cas, par un retour à un système plus ancien et jugé plus archaïque<sup>22</sup> (mais qui s'est vite enrichi au contact du blues et de la musique urbaine), la modalité, ou par une recherche plus approfondie sur les folklores ancestraux témoignant d'une autre manière de faire la musique. Dans le jazz, les « standards » se sont transformés en mélodies folkloriques, dont l'étrangeté même leur permet de véhiculer une dimension politique (avant même toute sémiotique révolutionnaire !), en opposition à la connotation commerciale et « blanche » de l'industrie de la musique de Broadway que ces standards ne manquaient pas de connoter, encore une fois, selon une lecture « nationaliste ».

En considérant les choses sous cet angle, l'orientalisme coltrane apparaît sous un jour finalement assez classique : un rapport à l'autre qui ne diffère pas fondamentalement des préoccupations de nombreux compositeurs européens intrigués par l'ailleurs folklorique. Il s'agit à chaque fois de renouveler l'esthétique moderne grâce à un détour par l'ancien. L'empathie pour l'Autre n'est peut-être pas, en définitive, ce qui peut constituer une spécificité afro-américaine dans l'orientalisme. Il faut en effet garder à l'esprit l'idée que l'empathie pour l'Orient est aussi une des composantes essentielles de l'orientalisme européen au XIX<sup>e</sup> siècle. Chez les premiers romantiques allemands, la découverte de l'Orient indien s'est accompagnée d'une valorisation de son authenticité pré-moderne. Pour Friedrich Schlegel, par exemple : « C'est dans l'Orient que nous devons chercher le romantisme le plus élevé. » (cité dans Said, 2005 : 118) L'Orient, par sa proximité supposée et fantasmée aux origines, pourra sauver et régénérer l'Occident menacé de décadence par la « *Zivilisation* » moderne (voir encore Said, 2005 : 135-139). Comment ne pas rapprocher cet aspect de l'orientalisme de la dynamique de Coltrane, qui instrumentalise ses aventures orientales pour abandonner les marqueurs traditionnels de la tonalité rattachant le jazz au contexte populaire ? Dans ses déclarations sur les universaux de la musique et dans sa manière de les traiter musicalement tout au long des années 1960, ou encore dans le titre de ses albums, ne désire-t-il pas, lui aussi, retrouver une forme d'authenticité qui puisse lui ouvrir la voie d'une purification spirituelle ?

---

<sup>22</sup> La modalité harmonique développée par Coltrane n'est pas à proprement parler un système ancien comme le serait une modalité stricte. Néanmoins, il semble que Coltrane aille chercher des éléments de langage folklorique pour leur charge symbolique pré-tonale, même si son utilisation ne se prive pas de tous les acquis de la musique moderne.



Coltrane, intégrant l'Orient à son projet de retour aux sources (africaines) universelles, reconduit donc pour partie un substrat commun à l'orientalisme classique : l'essentialisation des cultures pré-modernes. Nombreux, en effet, sont ses propos au début des années 1960 qui trahissent une vision anhistorique des patrimoines musicaux retenant son attention : « Je ne m'intéresse pas à la musique d'une période particulière, mais à l'harmonie et la forme *d'un point de vue naturel*. J'essaie de voir l'ensemble. Ce que je veux, c'est comprendre la musique pour pouvoir faire les choses *de façon objective*. » (cité dans Porter 2007 : 249, c'est nous qui soulignons) Dépouiller les patrimoines musicaux folkloriques de leurs spécificités ou de leur ethnicité pour en retrouver la *nature* profonde et authentique, voilà bien une attitude romantique qui essentialise l'altérité, qui l'instrumentalise pour des besoins typiquement modernes de recherche de sens et d'identité au sein du maelström esthétique contemporain. Ce comportement ne semble pas si étonnant que cela, si l'on songe à Paul Gilroy qui a, quant à lui, très bien montré comment essentialisme nègre et romantisme racialisé (ou herderien) prennent place dans une relation de filiation (Gilroy, 2003 : 58).

### **Conclusion : « The Signifyin' Jungle »**

Ce détour philosophique et cette évocation des racines romantiques du nationalisme noir permettent d'entrevoir pourquoi l'approche coltranienne de l'altérité orientale n'est finalement pas si éloignée de l'attitude des compositeurs occidentaux. Ce que ces approches ont de fondamentalement commun, c'est une absolutisation et une essentialisation de la différence orientale, non pas pour la dévaluer, mais pour en instrumentaliser l'authenticité, la pureté et l'universalité supposées dans un but expérimental et de renouveau esthétique. Partis d'une hypothèse distinguant l'approche européenne de l'Orient, de la représentation que pouvait s'en faire un artiste afro-américain comme John Coltrane, nous sommes à présent contraints de constater que, malgré l'indéniable originalité dont fait montre « Olé » dans le traitement de l'imaginaire hispanique (notamment par rapport à ses pairs jazzmen), cette pièce ressortit néanmoins à une dynamique assez proche de celles des avant-gardes européennes dans leur rapport à l'altérité musicale. Qu'un musicien noir emprunte des stratégies déjà explorées par d'autres compositeurs occidentaux n'étonnera que les partisans zélés d'une séparation hermétique et racialisée des sphères culturelles. C'est face à un même contexte ou au diagnostic moderne d'un épuisement formel d'une tradition donnée que Coltrane d'un côté, et un Debussy ou un Bartók de l'autre, se tournent vers les patrimoines folkloriques. Tous sont empreints d'une même attitude consistant à y rechercher de l'universel, de

l'atemporel et une certaine idée de la pureté pré-moderne, même obtenue avec une sophistication des plus avant-gardistes.

S'il s'agissait finalement de trouver, dans la tradition afro-américaine, un traitement de l'Orient qui s'éloigne des modèles forgés en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est peut-être davantage vers Duke Ellington qu'il faudrait se tourner. Chez Ellington, la présentation de l'Autre exotique (avec le miroir d'un exotisme interne qui lui vient de la tradition des *Minstrel shows*), est traitée avec une finesse et une ironie qui s'enracinent dans la double conscience : être à la fois un Noir — et incarner, de ce fait, un certain exotisme — et un Américain participant pleinement aux aspirations de la modernité. Richard Middleton (2000) a souligné, après d'autres, comment l'Ellington de la période *jungle* a été capable de composer avec les attentes d'exotisme que suscitait la musique noire pour l'auditoire blanc du Cotton Club, sans pour autant renoncer à l'exigence de la modernité musicale. En convoquant la catégorie du *signifyin'*, Middleton montre comment les musiciens de l'orchestre d'Ellington jouent sur leur propre altérité — les effets *jungle* pouvant être compris autant comme des sons primitivistes que comme les bruits stridents de la modernité. Christian Béthune formule une idée similaire dans un texte intitulé « L'Âge du jazz » : « Soir après soir, la caravane ellingtonienne aura conduit les habitués du Cotton Club dans un périple *deep down in the jungle*, mais, à l'insu de l'assistance, la jungle en question procédait davantage de la veine goguenarde du *Signifyin' Monkey* que des ouvrages de Rudyard Kipling. » (2008 : 108)

Sans s'engouffrer dans une nouvelle discussion de l'orientalisme sous l'angle ellingtonien, il peut être intéressant, pour conclure, de déplacer l'opposition, non pas entre une approche eurocentrée et afrocentrée de l'orientalisme, mais au sein même du champ jazzistique, entre les « elders » et les « moderns ». À l'inverse des vieux jazzmen, comme Fats Waller ou Louis Armstrong, passés maîtres dans l'art de la manipulation du masque du *Minstrel*, le sérieux qu'on peut observer en général dans la nouvelle génération avant-gardiste du jazz la prive sans doute d'un jeu *ironique* avec les représentations convenues de l'altérité. L'exemple de Coltrane montre qu'ils en reconduisaient l'essentialisation, fût-ce à des fins d'identification tiers-mondiste ou panafricaniste. On a souvent remarqué que Coltrane était un musicien « sérieux ». Il n'a par exemple pratiquement jamais recours à la citation dans ses improvisations (Porter, 2007 : 237), laquelle était pourtant une marque de fabrique typiquement afro-américaine du jazz plus ancien, et la clé de voûte de l'ironie de l'improvisateur, de son insertion *signifiée* et *signifiante* dans la tradition. Nous voulons ainsi nous demander, à la lumière de ces éléments, si l'attitude profonde, spirituelle et sérieuse de Coltrane, qui lui permet cette transcendance si souvent louée, n'aurait pas pour contrepartie

un manque de *signifyin'* dans le rapport à la figure d'altérité dont l'imaginaire occidental affuble les Noirs américains : un amoindrissement du potentiel critique et ironique de la double conscience.

Nous pourrions ainsi résumer les trois grandes attitudes qui se sont exprimées tout au long de ces analyses, et qui pourraient correspondre à trois façons d'inscrire le jazz dans l'horizon de la modernité. Chez Charlie Haden, l'Espagne est le lieu d'un traitement prosaïque d'un événement politique. En citant tel quel le thème de « El Quinto Regimiento », puis en lui juxtaposant un développement improvisé *free* sans lien structurel avec la matière espagnole, il formule prosaïquement la révolte de tous les opprimés. L'intention est certainement louable mais il ne fait que dire les choses telles qu'elles sont, sans en métamorphoser véritablement le contenu. On pourrait même dire que Haden ne se rend pas compte qu'il traite d'un Orient romantisé. Chez Ellington cette fois, l'Orient, tel qu'on le trouve dans « Caravan » par exemple et dans sa période *jungle* d'une manière générale, apparaît explicitement *signifié*. Le Duke y trouve l'occasion d'une critique de la représentation blanche du primitivisme nègre, le lieu d'un traitement expérimental (les sonorités *jungle*) et ironique (puisque renvoyant, en fait, à la tradition américaine de l'imitation vocale qu'il enrichit et fait évoluer) des dites représentations. Ce faisant, il offre une critique spécifiquement noire américaine du moderne, une lecture qui s'appuie sur les ressources d'une double conscience aiguisée. Le télescopage du proche et du lointain est ce qui permet à Ellington de ne pas figer l'altérité. Le sujet du discours orientaliste ne doit jamais tenter de masquer la position d'où sont issues les représentations qu'il offre à son auditoire.

Chez Coltrane enfin, l'Espagne est l'occasion d'un autre traitement de l'altérité orientale, beaucoup plus profond formellement que chez Haden, et qui va donner lieu à une métamorphose expérimentale du matériau hispanique en vue d'un dépassement des impasses formelles du jazz tonal. L'altérité orientale est saisie par Coltrane afin de *purifier* la tradition du jazz de son héritage populaire et occidental. Pris dans une logique de l'avant-garde dans son traitement des imaginaires exotiques en général et de l'imaginaire espagnol en particulier, Coltrane offre une pièce qui transcende toute évocation forcément limitée du pittoresque espagnol, mais il sort bel et bien de la tradition afro-américaine des « *signifyin' composers* ».

## Références bibliographiques :

- ABOUCAÏA, Jacques & PEYREBELLE, Jean-Pierre, 2001, *Du be-bop au free jazz : formes et techniques d'improvisation chez C. Parker, M. Davis et O. Coleman*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BARTOLI, Jean-Pierre, 2007, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Tome V : L'Unité de la musique*, Arles et Paris, Actes Sud/Cité de la Musique.
- BENSTON Kimberly W., 2000, *Performing Blackness. Enactments of African-American Modernism*, New York, Routledge.
- BETHUNE, Christian, 2008, « L'âge du jazz », dans *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, p. 95-112.
- BIQUARD Claire, 2002, « Le mal de saint Vit (ou saint Guy) », *Bulletin du Centre d'étude d'histoire de la médecine*, n° 39, janvier, p. 33-50.
- BORN, Georgina & HESMONDALGH, David (ed.), 2000a, *Western Music and Its Others, Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- , 2000b, « Introduction: on Difference, Representation, and Appropriation in Music », in Born & Hesmondalgh 2000a, p. 3-58.
- BOULEZ, Pierre, 1995, *Points de repères I : Imaginer*, Paris, Bourgois.
- CARLES, Philippe & COMOLLI, Carles, *Free Jazz/Black Power*, Paris, Gallimard, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Mélodie Fantôme », *Po&sie*, n° 120, 2<sup>e</sup> trimestre 2007, Paris, Belin, p. 207-218.
- ELLISON, Ralph, 1995, *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, Random House. En particulier, l'essai « Flamenco » [1954], p. 21-25.
- ETZION, Judith, 1998, « Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend ? », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 29-2, Dec. 1998, p. 93-120.
- FARELL, Gerry, 1988, « Reflecting Surfaces: the Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz », *Popular Music*, vol. 7-2, May 1988, p. 189-205.
- GALEANO, Eduardo, 1981, *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*, [Trad. Claude Couffon] Paris, Plon.
- GILROY, Paul, 2003, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993], [Trad. Jean-Philippe Henquel] Paris, Kargo.
- KATZ, Israel J., 2007, « Flamenco », *Grove Music Online*, Macy, L. (ed.), (consulté le 19 janvier 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
- LEVALLET, Didier & MARTIN, Denis-Constant, 1991, *L'Amérique de Mingus*, Paris, POL.
- LOCKE, Ralph, 1991, « Constructing the Oriental 'Other'. Saint-Saëns's *Samson et Dalila* », *Cambridge Opera Journal*, vol. 3-3, p. 261-302.
- MIDDLETON, Richard, 2000, « Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other », in Born & Hesmondalgh 2000a, p. 59-85.
- PARENT, Emmanuel, 2007, « Derrière le voile. L'impossible résolution musicale des antagonismes raciaux », *L'Homme*, n° 182, p. 81-88.
- PORTER, Lewis, 1995, « John Coltrane: The Atlantic Years », *liner notes* du coffret John Coltrane, *The Heavyweight Champion. The Complete Atlantic recordings*, p. 5-29.
- , 2007, *John Coltrane. Sa vie, sa musique* [1998], [Trad. Vincent Cotro] Paris, Outre Mesure.
- POWERS, Richard, 2006, *Le Temps où nous chantions* [2003], [Trad. Nicolas Richard] Paris, Cherche-Midi.
- RAMPERSAD, Arnold, 2007, *Ralph Ellison. A Biography*, New York, A. Knopf.
- ROUGET, Gilbert, 1980, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard.

- SAID, Edward, 2000, *Culture et impérialisme*, [Trad. Paul Chemla] Paris, Fayard/Monde diplomatique.
- , 2005, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], [Trad. Catherine Malamoud] Paris, Seuil.
- SCOTT, Derek, 1998, « Orientalism and Musical Style », *The Musical Quarterly*, vol. 82-2, Summer 98, p. 309-335.
- SCHAEFFNER, André, 1988, *Le Jazz* [1926], Paris, Jean-Michel Place.
- SIRON, Jacques, 2002, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure.
- UNAMUNO Miguel de, 1976, *Del sentimiento trágico de la vida* [1913], Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- WRIGHT, Richard, 1958, *Espagne Païenne* [1957], [Trad. Roger Giroux] Paris, Buchet-Chastel.