



---

**Article :** « L'art du trio » – Pour une esthétique du trio de jazz

**Auteur :** Pierre Sauvanet

**Source :** RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020

**Publié par :** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiотactiles (CRIJMA),  
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL :**

---

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audio-tactiles>.

**Comment citer cet article:**

SAUVANET Pierre, « “L'art du trio” – Pour une esthétique du trio de jazz », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiотactiles*, Cahier en français, n° 2, p. 1-12, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, décembre 2020. Disponible sur :

---

---

## « L'art du trio » – Pour une esthétique du trio de jazz

Pierre Sauvanet

---

---

Sans m'en rendre compte, petit à petit, j'ai accumulé dans ma discothèque une quantité déraisonnable de disques de jazz en trio. « L'art du trio<sup>1</sup> », comme on dit, c'est-à-dire l'ensemble instrumental formé par un piano, une contrebasse, une batterie. Cette collection, croissant à mon insu, aura peut-être fini par porter ses fruits : non content d'en écouter régulièrement (au minimum un disque par jour, comme un médicament), j'ai fini par ressentir le besoin impérieux d'écrire sur cet amour spécifique d'une forme artistique. Les notes qui suivent constituent la première amorce d'une réflexion en cours.

\*\*\*

Comment caractériser une telle esthétique du trio de jazz ? Au départ, l'intuition est simple : le trio jazz incarne un groupe musical si cohérent qu'il devient une sorte de forme sonore à lui tout seul. Chaque instrument du trio de jazz interagit par essence avec les deux autres, car il entre en résonance avec eux de manière absolument spécifique. C'est une organologie élémentaire. Prenez la contrebasse : on dirait qu'elle prolonge, sur une autre échelle (les graves), avec une autre tension (chevalet contre chevalet), et dans une autre dimension (verticale et non horizontale), les cordes du piano. Prenez la batterie : on dirait qu'elle prolonge, sur un autre format (la variété, la dimension), et sur d'autres timbres (caisse claire, grosse caisse, toms, cymbales) les différents coups de marteaux des touches du piano. Inversement, et symétriquement, le piano lui-même exemplifie en quelque sorte une contrebasse à l'horizontale et une batterie dans ses gestes mêmes. Ainsi, les cordes de la contrebasse et les coups de la batterie se retrouvent *dans* et résonnent *avec* les cordes du piano comme instrument à percussion ; autrement dit, le piano est à la fois une contrebasse par les cordes et une percussion par les marteaux. Comme le dit souvent Bernard Lubat dans ses conférences, en tapotant en rythme sur la table de tous ses dix doigts : « le piano est un tambour<sup>2</sup> ». Ajoutons : le piano est un tambour mélodique et harmonique.

Cette hypothèse n'a rien d'absurde : regardez un pianiste, non pas seulement jouer du piano, mais jouer *avec* lui. Tous les pianistes le savent : l'instrument recèle quantité de possibles sonores. Le pianiste se penche-t-il à l'intérieur de son instrument pour tirer, pincer, frotter les cordes qui se mettent à vibrer dans la caisse de résonance ? Voilà une contrebasse, ou presque... Le pianiste se met-il à frapper régulièrement une note dans les extrêmes aigus ou à coincer une syncope dans les extrêmes graves ? Voilà une batterie, ou presque... De même, à nouveau, pourquoi ne pas voir une contrebasse comme un piano à la verticale (sans les touches, bien entendu) ? Et une batterie comme un clavier de timbres (sans les hauteurs, bien entendu) ?

Si l'on accepte de voir et d'écouter le trio comme un réseau sonore en permanence résonnant, alors tout s'éclaire, ou plutôt tout s'entend : ce qui « fait » le trio, ce qui lui donne sa forme et sa

---

<sup>1</sup> C'est bien sûr Brad Mehldau lui-même qui, sûr de son fait, eut l'audace d'intituler ainsi son deuxième disque : *The Art Of The Trio, volume 1* (Warner, 1997). Cinq volumes seront publiés en tout, auxquels il faudrait évidemment ajouter tous les autres disques avec le même trio (Larry Grenadier, Jorge Rossy).

<sup>2</sup> Ainsi par exemple, le 3 avril 2018, à mon invitation au séminaire « Les rythmes en arts », Maison de la Recherche, Université Bordeaux Montaigne (actes parus dans les *Cahiers d'Artes*, n° 14, Bordeaux, PUB, 2019).

force, sa puissance et sa stabilité, c'est le lien invisible et pourtant bien réel entre les trois instruments qui le composent. Soit, pour simplifier à l'extrême pour l'instant : un instrument harmonico-mélodico-rythmique (le piano), un instrument harmonico-mélodique (la contrebasse), un instrument rythmique (la batterie) — l'harmonie globale résultante provenant précisément des interactions incessantes entre les trois champs sonores pleinement compatibles à un degré inouï. À ce titre, on a parfois comparé le trio piano-basse-batterie du jazz au quatuor à cordes de la musique savante occidentale<sup>3</sup> : un format « classique » en somme, qu'atteste le nombre de réalisations dans l'histoire (qu'elles soient compositions ou improvisations). On l'aura compris : « classique » ne désigne pas ici une époque ni même un style musical, mais la stabilisation historique d'un groupe d'instruments relativement à l'ensemble musical « jazz ». Le « trio jazz » tel que nous l'entendons cristallise ainsi un ensemble de timbres qui finit par caractériser dans l'histoire de cette musique un format original, qui à la fois dure et ne cesse d'évoluer (qui évolue *parce qu'il dure*, et qui dure *parce qu'il évolue*). Le trio de jazz n'est donc pas en réalité une *forme* en soi, c'est plutôt un *format*, d'une remarquable cohérence, qui permet aux formes d'advenir<sup>4</sup>.

\*\*\*

Nul besoin d'avoir fait de longues études de mathématiques pour comprendre que le trio engendre alors de lui-même pas moins de sept ou huit probabilités, en termes de combinatoire sonore : piano seul, basse seule, batterie seule, piano avec basse sans batterie, piano avec batterie sans basse, basse avec batterie sans piano, piano avec basse avec batterie — sans oublier la possibilité d'un silence constitutif, qu'il soit premier, médian ou dernier, sans aucun des trois instruments. Le trio devient ici, selon le mot de Paul Motian, un « trioisme<sup>5</sup> » (*trioism*) ou, si le mot sonne étrangement en français, une sorte de « trilogie<sup>6</sup> » à la Chick Corea, ou même de « triologie<sup>7</sup> » à la Kenny Garrett (qui n'est pas la science du tri) — voire, selon une métaphore plus érotique, une variation autour du « triolisme<sup>8</sup> » (ou *threesome* en anglais), sans oublier, en un clin d'œil historique, l'ultime « triple entente<sup>9</sup> » du trio formé par Kühn, Humair et Jenny-Clark. Dans tous les cas, le trio *fait système*, c'est-à-dire qu'il produit par principe et par lui-même des situations de monologue, de dialogue ou de trilogie, en nombre limité certes, mais supposé toujours pertinent. Ce n'est pas un hasard si un disque en trio du pianiste Enrico Pieranunzi (avec Scott Colley et Antonio Sanchez) s'appelle *Permutation*. En règle générale, on peut d'ailleurs entendre ces combinaisons moins comme des possibilités réelles que comme des réalités virtuelles : le monologue de l'un des trois instruments ne suppose pas nécessairement le silence complet des deux autres ; il peut signifier aussi le simple fait que l'un des trois instruments soit clairement *devant*, soit le temps d'un morceau (changement de rôles, solo de contrebasse, solo de batterie, figures dites « en quatre-quatre », etc.), soit le temps du trio lui-même (ainsi se détachent, dans l'histoire du jazz ou des jazzs, des trios dans lesquels le pianiste est absolument central, réduisant le rôle des

---

<sup>3</sup> C'est Bob Blumenthal qui écrit ceci, dans les notes de pochette d'un (effectivement très beau) disque en trio de Marc Copland (*Haunted Heart & Other Ballads*, Hat Hut Records, 2001) : « *the jazz world's equivalent of the string quartet* », en vantant les mérites conjoints d'un « équilibre précis » (*precise balance*) et d'un « ajustement instantané » (*instantaneous adjustment*).

<sup>4</sup> On remarquera d'ailleurs que la bibliographie sur la question des « formats » musicaux en général, et jazzistiques en particulier, est pour le moins restreinte. Même Laurent Cugny, dans sa somme *Analyser le jazz*, y consacre moins de trois lignes (Paris, Outre Mesure, 2009, p. 525).

<sup>5</sup> Cf. Paul Motian, *Trioism*, JMT, 1994 (avec Bill Frisell et Joe Lovano).

<sup>6</sup> Cf. Chick Corea, *Trilogy*, Concord, 2014 (avec Christian McBride et Brian Blade, le disque étant lui-même un triple CD).

<sup>7</sup> Cf. Kenny Garrett, *Triology*, Warner, 1995 (avec Kiyoshi Kitagawa et Brian Blade).

<sup>8</sup> Cf. Aldo Romano, *Threesome*, Universal, 2004 (avec Danilo Rea et Rémi Vignolo).

<sup>9</sup> Cf. Joachim Kühn, Daniel Humair, Jean-François Jenny-Clark, *Triple Entente*, Emarcy, 1998.

autres instrumentistes à de simples accompagnateurs, et au contraire des trios dans lesquels les rôles sont sans cesse partagés, comme dans une micro-société plus égalitaire par principe). Dans tous les cas, le système du trio est une auto-production interne : il suffit de déplier le format pour en saisir toutes les richesses.

Cette image spatiale du pliage-dépliage fait aussitôt penser au format du trio comme *triangle*. C'est le versant concret du trioisme abstrait. Là encore, consciemment ou non, de très nombreux trios existants s'amuse à exploiter, c'est-à-dire à explorer musicalement, la figure triangulaire ainsi construite. Concrètement donc, soit l'un des angles joue (seul ou devant), soit le jeu se déroule d'angle à angle (quels qu'ils soient), soit la triangulation opère pleinement (en traçant mentalement tous les traits possibles, y compris l'hypoténuse). On aboutit alors à des triangles quelconques, des triangles rectangles, des triangles isocèles, etc., le tout en fonction de la place respective de chaque musicien dans l'orchestre. L'image peut paraître facile, ou inutilement géométrique. Est-ce un hasard, pourtant, si autant de trios jazz ont choisi de se rallier à cette figure comme à un étendard, en toute connaissance de cause ? Que ce soit dans le nom, le titre ou l'image, il suffit pour se convaincre du contraire d'évoquer ici (liste non exhaustive) : la drôle d'équerre lumineuse un peu kitsch qui figure en couverture d'un des meilleurs disques américains de Michel Petrucciani (*Live at the Village Vanguard*, Blue Note, 1985, avec Palle Danielsson et Eliot Zigmund), le triangle rouge graphique choisi par Martial Solal en trio sur le disque éponyme (*Triangle*, JMS, 1995, avec Marc Johnson et Peter Erskine, quinze ans après la *Suite For Trio*), la figure géométrique en superposition sur le *Triangulo* de Michel Camilo<sup>10</sup> (Telarc, 2002, avec Anthony Jackson et Horacio « El Negro » Hernandez), sans oublier le graphisme d'innombrables pochettes de disques en trio qui font la part belle aux diverses formes triangulaires (outre les trois précédents, *Accelerando* de Vijay Iyer, *Black Ice* de Wolfert Brederode, *Special Encounter* d'Enrico Pieranunzi, etc.). Même le sextet du bassiste Ron McClure s'organise naturellement en un *Double Triangle* (la section rythmique et les trois souffleurs) — mais la *Pyramid* du Modern Jazz Quartet a bien, elle, quatre faces... Triangle, quand tu nous tiens : à tout prendre, et même si cela peut se discuter à l'infini, le format n'est-il pas plus intéressant — autant par ce qu'il rend présent que par ce qu'il nécessite comme absent — que le point du solo, la ligne du duo, le carré du quartet, le pentagone du quintet, etc., et *a fortiori* que le grand orchestre ? Mais c'est là trop s'avancer dans une affaire de goûts musicaux : il est vrai par exemple que le grand orchestre permet des arrangements de sonorités inouïes que le trio, par définition, ne possède pas. Disons alors, plus modestement, que le triangle du trio est, par sa cohérence même, un très beau format de jazz de chambre.

Plus radicalement, l'hypothèse est bien que l'essentiel de la musique *tient* dans le triangle du trio, comme — chacun sa métaphore — les aliments tiennent dans le *bento* japonais, les quinze boules de billard tiennent dans le triangle de départ, comme la figure géométrique tient debout toute seule, idéalement parlant. Inversement, le trio-triangle *contient* toute la musique, au sens de l'essentiel : ni trop, ni trop peu. Avec le trio, il en va de la nécessité d'exister (musicalement, s'entend, mais aussi ontologiquement). Cette nécessité est à la fois parfaitement *tenue* (elle tient précisément par une *tension* interne) et parfaitement *ténue* (un rien peut la faire osciller, et après tout, un problème esthétique n'est pas exactement un problème éthique ou métaphysique — quoique...). Bref : dans le trio devenu « classique » en jazz, piano-basse-batterie, rien ne manque,

---

<sup>10</sup> Pour quelqu'un comme Michel Camilo qui pratique tous les formats musicaux (du quintet de ses débuts au big band, en passant par les grands orchestres classiques), il apparaît malgré tout dans sa discographie très riche que le format qu'il préfère, parce que c'est manifestement le format qui révèle toute sa musicalité, est bien le *trio-triangle*, qui à la fois donne assez d'espace au piano (ici clairement devant, à la fois pour le chant et pour le rythme), et permet toutes les circulations possibles, en nombre à la fois limité et pertinent. La touche « latine » (au sens du jazz dit *latino*) n'est pas ici qu'une touche, c'est un toucher, et en l'occurrence un toucher incroyablement percussif (on n'a jamais entendu avant lui ces descentes et ces montées rythmiques tout en octaves). Mais la puissance du trio vient aussi de la circulation des rôles, rendue elle-même possible par la virtuosité technique des compagnons de route (tels Anthony Jackson à la basse et Dave Weckl à la batterie sur les premiers trios, tous deux passés maîtres depuis longtemps dans l'art de la syncope).

chaque chose est à sa place. Par contraste, on peut avoir l'impression que, dans d'autres formats, quelque chose manque (la contrebasse, la batterie), ou au contraire que quelque chose risque d'être redondant (la guitare avec le piano, par exemple — même si, historiquement, on sait que ce fut le premier format du trio).

Cette impression, sans doute illusoire mais néanmoins très prégnante, vient du fait que chaque instrument exemplifie en quelque sorte une des trois dimensions de la musique, voire de la musicalité (le piano pour l'harmonie, la contrebasse pour la mélodie, la batterie pour le rythme). Tant et si bien que le format piano-basse-batterie pourrait aussi s'appeler harmonie-mélodie-rythme (et que l'ensemble produit une sorte d'harmonie entre les instruments à un niveau supérieur). On dit d'ailleurs ici que l'harmonie est incarnée par le piano au sens strict, parce que c'est le seul instrument à pouvoir produire constamment des accords ; mais on pourrait également dire que c'est la contrebasse qui incarne littéralement l'harmonie, dans la mesure où elle souligne le plus souvent la tonique et/ou la fondamentale de l'accord, ou bien la dominante, ou bien toute autre subtilité de transition possible. De même, on dit ici que la mélodie est incarnée par la contrebasse au sens strict, parce que l'instrument aux quatre cordes graves (au minimum) est essentiellement monodique (sauf exception notable mais toujours ponctuelle) et produit donc essentiellement des lignes mélodiques ; mais on pourrait également dire que c'est le piano lui-même qui incarne littéralement la mélodie, dans la mesure où c'est le plus souvent lui qui fait « chanter » le thème, ou qui assure la broderie improvisée dans les mediums ou les aigus. De même encore, piano et contrebasse sont toujours en eux-mêmes rythmiques (et pas seulement lorsque le clavier est violemment frappé comme une percussion, ou lorsque la basse ou la contrebasse est jouée en *slap*) : tout simplement parce qu'eux aussi sont toujours déjà *dans le temps* (dans le *groove*, diraient certains, mais précisément, le sens du temps ne se réduit pas non plus au *groove*). De même enfin, on pourrait dire tout aussi bien (un peu plus métaphoriquement) que la batterie possède quelque chose d'à la fois mélodique (écouter par exemple le jeu des toms et/ou des cymbales chez certains batteurs, y compris dans des genres très différents, d'Art Blakey à Paul Motian) et harmonique (ainsi lorsque l'instrument est traité comme une sorte de machine sonore à produire des timbres superposés, par exemple de Jo Jones à Dennis Chambers).

En apparence, sur le papier (à musique), le trio réalise, incarne, exemplifie la relation sonore ternaire entre harmonie, mélodie et rythme. En apparence toujours, chacun est à sa place : le piano pour l'harmonie (l'étendue verticale), la contrebasse pour la mélodie (la ligne horizontale), la batterie pour le rythme (l'articulation temporelle). En réalité, dans les faits, et même sans être spécialiste, le moindre auditeur sait que c'est beaucoup moins simple : le piano peut aussi faire le chant (et marquer rythmiquement les passages harmoniques), la basse peut aussi faire des accords (et même tenir seule le rythme), et la batterie sort du cadre pour faire un solo (auquel cas elle est à la fois, et à sa façon, mélodique dans le jeu des timbres, et harmonique dans leur superposition). Il suffit de systématiser ce champ des possibles sous la forme d'une combinatoire très simple : le piano, outre lui-même, peut faire la basse (dans les graves) et la batterie (le principe même de percussion) ; la basse, outre elle-même, peut faire le piano (dans les aigus) et la batterie (lorsqu'elle tient seule le rythme) ; la batterie, outre elle-même, peut faire le piano (le chant démultiplié des caisses, des toms, des cymbales) et la basse (la grosse caisse, mais pas seulement). En un mot comme en cent, c'est cette possibilité permanente de permutation des places qui rend le trio passionnant.

En résumé, ce développement croisé entre piano-basse-batterie et harmonie-mélodie-rythme n'a rien d'artificiel. Il montre au contraire, et à nouveau, que le trio jazz dont nous parlons ici recèle effectivement de nombreuses potentialités insoupçonnées (ce qui peut également expliquer sa relative longévité). Il montre aussi que la *résonance interne* et la *cohérence profonde* que nous y entendons se situent bien à plusieurs niveaux : pas seulement entre les cordes et les marteaux du piano, qui renvoient respectivement à la basse et à la batterie, mais aussi et surtout aux différentes couches fondamentales de la musique, de la musicalité même. Qu'on le veuille ou non, il y a bien quelque

chose d'une dialectique hégélienne dans le trio de jazz, chaque instrument s'auto-dépassant en quelque sorte dans les deux autres.

\*\*\*

Certes, il existe de nombreux autres formats de trio dans l'histoire du jazz : sans contrebasse, ou sans instrument rythmique. Dès 1935, on voit apparaître l'étonnant trio de Benny Goodman à la clarinette, avec Teddy Wilson au piano et Gene Krupa à la batterie, ou encore, en 1946, le trio de Lester Young au saxophone ténor, avec Nat King Cole et Buddy Rich. Mais l'un des tout premiers trios remarquables, si ce n'est le premier dans cette configuration devenue célèbre, fut l'alliance piano-guitare-contrebasse incarnée par le trio de Nat King Cole, dès 1937, lors de son retour à Los Angeles. Ce format piano-guitare-contrebasse fut également utilisé et popularisé ensuite par Art Tatum, Lennie Tristano, Ahmad Jamal, ou encore Oscar Peterson. En 1961, le groupe formé par Hal Gaylor (contrebasse), Walter Norris (piano) et Billy Bean (guitare), aux sonorités effectivement très équilibrées, se faisait appeler tout simplement « *The Trio* » — comme s'il n'y en avait pas d'autre... On peut même se demander, finalement, pourquoi le format du trio jazz avec la batterie (à la place de la guitare) n'est apparu en réalité qu'en second (voire en troisième), alors même qu'on a tendance à y voir aujourd'hui une sorte de perfection originelle.

Le point commun des autres formats de trio est ainsi le plus souvent l'absence de la batterie, renforçant alors l'aspect « musique de chambre » du trio de jazz (par exemple Jimmy Giuffrè en 1958 avec Jim Hall et Bob Brookmeyer, puis en 1961 avec Paul Bley et Steve Swallow, ou encore le bien nommé *Power Of Three*, trio initié par Jim Hall en 1986, avec Wayne Shorter et Michel Petrucciani). À l'opposé, lorsque la batterie est présente dans un trio sans piano, c'est le plus souvent pour mettre l'accent sur la pulsation et la puissance du son d'une part, sur la subtilité d'une harmonie en creux d'autre part. Ainsi en va-t-il pour le trio de Sonny Rollins dès 1957 (*Way Out West*, avec Ray Brown et Shelly Manne), et peu après, en 1961, pour celui de Lee Konitz (*Motion*, avec Sonny Dallas et Elvin Jones). Lorsque le piano est remplacé par un instrument harmonique, c'est alors la guitare qui l'emporte (le trio ELB du batteur Peter Erskine avec Nguyen Lê et Michel Benita étant un modèle du genre). Les trios sans contrebasse sont peut-être statistiquement encore plus rares (on pense notamment à la sonorité remarquablement originale du trio formé de longue date par Paul Motian avec Bill Frisell à la guitare et Joe Lovano au saxophone). Ce bref panorama montre en tout cas quelque chose d'important : comme on l'a déjà dit plus haut, en écoutant des trios autres que piano-basse-batterie, n'a-t-on pas parfois, voire souvent, l'impression qu'il manque vaguement quelque chose ? Surtout la basse, peut-être... (comme dans le disque enregistré en urgence en 1983 pour ECM avec un trio « par défaut » : Werner Pirchner, Harry Pepl et Jack DeJohnette, auquel manque Dave Holland, alors gravement malade pendant la séance). Les trios orgue-guitare-batterie, quant à eux, sont relativement fréquents (sur trois générations : Jimmy Smith, Tony Williams Lifetime, Martin Medeski & Wood), mais s'apparentent presque plus à un quartet, l'orgue assurant également la partie de basse.

Au fait, pourquoi dire tantôt « basse », tantôt « contrebasse » ? En règle générale, l'expression ramassée de « piano-basse-batterie » permet en fait de renforcer le sentiment d'unité du triangle sonore à l'œuvre dans le trio jazz tout au long de son histoire. La « basse » (c'est-à-dire aussi la contrebasse) figure ici en tant que personnage sonore, si l'on peut dire : son nom générique désigne le rôle tenu par l'instrument(iste) qui gère et génère le registre grave de la musique, dans son rapport à la fois à l'harmonie de la grille des accords marquée au piano (lorsqu'elle existe), à la mélodie produite plus spécifiquement (par exemple lors de la prise d'un *chorus*) et au rythme explicité par la batterie (pulsation en *walking bass* ou toute autre *bass line*). L'expression même de « ligne de basse », que ce soit en anglais ou en français, a d'ailleurs quelque chose de fascinant : on entend, soit le mouvement de la ligne continue qui chemine, soit l'arabesque qui aime l'exploration et les multiples

détours ; dans tous les cas, on a l'impression que la basse-contrebasse « dessine » littéralement les contours de la musique.

Bien sûr, il faut faire une différence importante, dans l'esthétique du trio, entre une contrebasse acoustique et une basse électrique (et l'évolution même du trio d'Ahmad Jamal en sait quelque chose). En règle générale, l'électricité de la basse apporte une couleur sonore intéressante mais crée aussi une discontinuité, voire une rupture, de l'équilibre acoustique avec le piano et la batterie (on n'entrera pas ici dans les cas particuliers de l'orgue du type Hammond B3, du piano électrique de type Fender Rhodes, ni même de batterie électronique de type Simmons ou autre). C'est sans doute pourquoi le pianiste coltraniens McCoy Tyner a ressenti le besoin, à un moment de sa carrière, d'enregistrer un disque comme *Double Trios* (1986) : une face acoustique (avec Avery Sharpe et Louis Hayes), une face électrique (avec Marcus Miller et Jeff « Tain » Watts), sans oublier Steve Thornton aux percussions. Au piano acoustique comme au piano électrique, à la contrebasse comme à la basse électrique, les deux faces sont intéressantes, mais elles le sont surtout dans leur confrontation. Il en irait d'ailleurs de même pour d'autres pianistes remarquables, comme Steve Kuhn ou Gordon Beck, qui ont souvent alterné piano acoustique et piano électrique. Au passage, on retrouve bien l'idée d'un *système* : musicalement en effet, il n'est pas rare que les grands artistes produisent des sortes de « concept albums », fondés sur une règle combinatoire simple. Ainsi en va-t-il de Daniel Humair (*Quatre Fois Trois*, disque de 1997 où se succèdent quatre trios, mais dans des formats autres que piano-basse-batterie), Nguyễn Lê (*Three Trios*, même principe, même année), plus récemment Antonio Sanchez (*Three Times Three*, 2014), etc.

Il faut bien reconnaître, alors, que la même tentation géométrique de la triangulation est tout autant à l'œuvre dans les trios sans contrebasse ou sans batterie que dans les trios piano-basse-batterie. C'est ainsi que l'esthétique générique du trio est souvent assumée, voire pleinement revendiquée par les musiciens de jazz eux-mêmes, qui y voient une forme instrumentale hautement légitime. En témoigne à nouveau le nombre incalculable de disques qui clament dans leur titre la dimension ternaire de leur formation, sous toutes les formes possibles d'un jeu littéraire, en anglais comme en français, à partir du chiffre trois : *Triplicate* (Dave Holland, Steve Coleman, Jack DeJohnette, 1988), *Threefold* (Cesarius Alvim, Eddie Gomez, Éric Le Lann, 1988), ou plus sobrement *Ternaire* (David Friedman, Jean-François Jenny-Clark, Daniel Humair, 1992), etc. Chacun trouvera ses exemples : la liste est longue.

L'art du trio, c'est l'art de l'écoute au sommet entre les musiciens, l'art de l'interaction permanente sans surjeu inutile. L'art du trio, c'est aussi, au-delà de l'auto-suffisance, l'élégance de laisser deviner un éventuel manque. C'est pourquoi il n'est pas rare qu'un trio s'adjoigne un quatrième membre, le plus souvent un instrument soliste supplémentaire, destiné à apporter un autre chant (ainsi Michael Brecker, ponctuellement, avec le trio de McCoy Tyner), mais également un instrument harmonique (ainsi John Abercrombie avec le trio de Marc Copland, mais dans lequel il réalise l'exploit de ne pas jouer pas un seul accord), plus rarement encore une autre coloration rythmique (ainsi Manolo Badrena avec le trio d'Ahmad Jamal). Par contraste, cet ajout toujours possible ne fait en réalité que renforcer la cohérence de l'esthétique du trio : les lignes de force ne sont plus les mêmes, les possibilités d'interaction sont soudain presque trop grandes, l'impression est de perdre en unité ce qu'on gagne en diversité. Bref : *less is more*. Enfonçons une porte ouverte : le trio n'est donc pas le quartet. Au passage, on aura remarqué que le joli mot de *trio* s'applique aussi bien au domaine du jazz et d'autres musiques dérivées qu'à celui de la musique savante occidentale, contrairement au mot *quartet*, qui tend à s'opposer au *quatuor*. Mais ne nous y trompons pas : notamment grâce à la présence de la batterie, le trio de jazz n'est qu'un lointain cousin du trio classique. C'est même l'occasion de souligner sa dimension absolument spécifique : dans quelle autre musique que le jazz pouvons-nous écouter un piano, une contrebasse, une batterie, dialoguer à l'infini entre compositions et improvisations ?

Revenons donc à notre trio essentiel, et insistons sur l'essence de notre trio. L'hypothèse, toujours à creuser, concerne bien les quatre paramètres du son. En termes de timbre, le mot-clé est

la *résonance*, pour une cohérence sonore interne. Ce point a déjà été largement développé ; il suffit d'ajouter ici le triptyque bois-peau-métal, pour imaginer des interactions matérielles au sein d'un principe formel (contrebasse et piano sont faits essentiellement de bois et de métal, tandis que pour la batterie il faut ajouter les peaux). En termes de hauteur, le piano joue manifestement dans tout le registre, tandis que la basse se focalise sur les graves, et que la batterie ne spécifie pas de hauteur (sauf exception pour des toms accordés, ou des variétés de cymbales à hauteur définie). En termes d'intensité, il est clair que chaque instrument du trio (un peu moins la contrebasse) a la faculté de jouer du *pianissimo* au *fortissimo*. En termes de durée enfin, chaque instrument du trio possède là aussi la capacité de jouer sur la durée, du plus court (note retenue ou perlée au piano, *pizzicato* à la contrebasse, notes étouffées également, coup sec sur la batterie, par exemple le *chop* de caisse claire obtenu sur le bord du fût avec la baguette à l'envers) au plus long (accord plaqué et tenu aussi longtemps que possible au piano, usage de l'archet à la contrebasse, rôle des cymbales dans la batterie). Du point de vue (du point d'ouïe) de la durée du son par des sortes de prothèses instrumentales, on pourrait par exemple rapprocher la pédale *sustain* du piano et les cymbales cloutées de la batterie.

C'est ici qu'il faudrait également reprendre les choses en termes d'« audiotactilité<sup>11</sup> ». De même qu'il faut penser la musique du trio jazz piano-basse-batterie en-dehors de la référence unique à la partition, de même il faut toujours voir et entendre le trio jazz en termes de *gestes*. Les deux mains du pianiste sont, à l'origine, les mêmes deux mains que celles du contrebassiste, les mêmes deux mains que celles du batteur. Elles peuvent donc tout aussi bien frapper, battre, et même rebattre, en appuyant plus ou moins fermement sur un support, que frotter, glisser, voire pincer ou caresser. C'est ainsi que le batteur peut frapper *fortissimo* ou caresser *pianissimo* ses cymbales ou ses peaux, que le bassiste peut pincer ses cordes avec la pulpe de ses doigts ou les frotter avec un archet, que le pianiste lui-même peut plaquer ses accords, piquer les touches une à une, ou encore jouer directement sur les cordes à l'intérieur du piano — avec, entre ces deux extrêmes, toutes les nuances rendues possibles par la subtilité de construction des instruments de musique, comme des mains et des doigts qui les pratiquent. Difficile de ne pas voir à quel point le trio jazz est un trio effectivement tactile, c'est-à-dire dans lequel tous les gestes sont permis, du moment qu'ils sont justes, exacts, pertinents — bref, du moment qu'ils ont eux-mêmes une sorte de *tact*. C'est là où le trio est bien un art, dans tous les sens du terme.

\*\*\*

Si jamais ces premières notes devaient prendre une forme plus longue, il faudrait évidemment passer de la préface aux chapitres, et pratiquer des analyses jazzistiques approfondies sur tel ou tel trio en particulier. Même si l'ordre chronologique n'est pas nécessairement pertinent en la matière, il paraîtrait pourtant difficile de ne pas commencer avec celui de Bill Evans, à la fin des années cinquante (1956 pour le premier trio des *New Jazz Conceptions*, 1959 pour Scott LaFaro et Paul Motian, etc.). L'« art du trio » de Bill Evans est souvent présenté comme relevant d'un principe nouveau : réinventer le rôle de la section rythmique, faire jouer les différentes voix à parts égales, afin de favoriser l'« *interplay* » entre les instrumentistes, de développer toutes les formes d'interaction possibles entre les membres d'un même trio (et ce, même si *Interplay* est le nom d'un album en quintet). En même temps, les trios de Bill Evans présentent sur la durée une tout autre caractéristique majeure, qui peut faire penser à un autre type d'organisation (qu'on a déjà rencontrée plus haut) : c'est que, somme toute, et comme le confirme la valse des accompagnateurs, tout dans

---

<sup>11</sup> On fait bien entendu référence ici aux travaux décisifs du musicologue italien Vincenzo Caporaletti (pour une première approche en français, voir par exemple la co-publication avec Laurent Cugny et Benjamin Givan intitulée *Improvisation, Culture, Audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016). Sur le corps de l'instrument(iste), hors du champ jazzistique, on trouvera aussi des développements stimulants dans les ouvrages philosophiques de Bernard Sève, notamment *L'Instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.



ces *Explorations* sans fin tourne autour du génie du pianiste *Alone* et de ses *Conversations With Myself*. Le bassiste et le batteur, quels qu'ils soient, et aussi géniaux soient-ils, apparaissent comme étant *au service* de la musique du maître (il serait même facile de soutenir que les meilleurs batteurs du trio de Bill Evans, comme Marty Morrell, ne sont pas nécessairement les plus connus, comme Jack DeJohnette).

Mais un autre pianiste paraît sous-estimé dans cette histoire. Après son premier disque relativement classique (dès 1953, avec Charlie Mingus et Art Blakey, excusez du peu), Paul Bley invente dix ans plus tard une autre manière de jouer en trio (avec Gary Peacock et Paul Motian d'une part, avec Steve Swallow et Pete La Roca d'autre part, notamment sur le disque *Footloose*, 1963, que Keith Jarrett lui-même confie avoir écouté en boucle) — sans oublier, au sein d'une discographie foisonnante, *Closer, Ramblin'* (les deux en 1966, avec Barry Altschul), etc. Proche d'Ornette Coleman au moment de la naissance du *free* (le quintet de Paul Bley en 1958 comprend, outre Ornette, Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins, soit exactement le quartet qui révélera la *new thing* au monde entier... mais sans le pianiste !), Paul Bley a pleinement intégré le concept de liberté dans son jeu et, en l'appliquant au trio, va faire progressivement exploser le principe du solo accompagné. On peut ainsi voir à la fois la rupture et la continuité par rapport au trio de Bill Evans : avec ses lignes de basse aventureuses, Gary Peacock s'envole littéralement plus loin que Scott LaFaro, tandis que Paul Motian creuse son sillon de manière plus profonde avec Paul qu'avec Bill.

Plus de trente ans après, un enregistrement en trio fait à nouveau date (Paul Bley, Gary Peacock, Paul Motian, *Not Two, Not One*, ECM, 1999). Pas deux, pas un... mais trois. Ou, plus exactement, un disque fait d'une série d'interactions avec beaucoup de respirations : comme son titre l'indique, certaines plages font la part belle au trio, mais un trio comme « éclaté » ou « diffracté » entre des sonorités très diverses, de la composition lyrique à l'improvisation libre (pages 7, 8), d'autres plages au solo (de contrebasse sur 2 ; de piano sur 3) ou au duo le temps d'un dialogue (1, 9), etc. Tout se passe comme si le groupe faisait la liste des possibilités qu'offre le triangle piano-basse-batterie (solo, duo, trio), mais en une forme toujours ouverte, jamais systématique<sup>12</sup>. Ici, de façon à la fois merveilleuse et exigeante, à chaque note de chaque instant, en un temps suspendu, on dirait que chaque instrument « écoute » les deux autres. En ce sens, l'ensemble sonne assez différemment du premier disque du trio sur le même label (le troisième ECM numéroté 1003), paru en 1970 mais enregistré bien avant, dès 1963 ; et différemment aussi du beau disque suivant, enregistré en public en 1999, mais paru vingt ans après, toujours chez ECM (*When Will The Blues Leave*, 2019). Ces deux enregistrements comportent un nombre non négligeable de standards, et privilégient le jeu en trio. En même temps, sur chaque titre en trio, l'essentiel se joue dans les silences respectifs entre les trois solistes : c'est une musique « en creux », où le vide compte autant que le plein. En deux fois quatre lettres, on connaît d'ailleurs l'anagramme de Paul Bley : *Play Blue*.

On pourrait alors classer les trios, non pas en fonction de leur histoire chronologique, mais en fonction de leur dynamique interne : il y aurait, d'une part les trios au sein desquels un musicien l'emporte manifestement (le plus souvent le pianiste, mais pas toujours), et d'autre part les trios dans lesquels la musique se crée sans hiérarchie entre un directeur et des accompagnateurs, mais de façon volontairement et réellement commune (que ce soit dans la signature des compositions ou dans l'interaction de l'improvisation). Bien sûr, le pianiste est souvent (et même presque toujours) perçu comme l'instrumentiste central du trio, mais tout l'enjeu musical réside alors précisément dans la qualité des interactions avec les autres instrumentistes (bassiste, batteur). Il existe de (très) rares cas dans lesquels le pianiste n'apparaît pas au centre, et n'est crédité qu'après un autre instrumentiste, qu'il soit batteur (tel Roy Haynes, avec Phineas Newborn et Paul Chambers

---

<sup>12</sup> Pour les amateurs, il existe d'ailleurs d'autres disques en duo qui explorent ce prisme, ainsi Notes de Bley et Motian en 1988, *Partners* de Bley et Peacock en 1990, prolongé par le *Mindset* de 1997, etc.

dans le bien nommé *We Three*, en 1958) ou bassiste (ce qui est encore plus rare, comme Ray Brown, dans des configurations différentes, notamment avec Gene Harris et Jeff Hamilton).

Entre ces deux pôles de l'unité et de la complémentarité, tous les degrés seraient évidemment possibles (y compris pour le même trio, comme on vient de le voir pour Bill Evans) : ainsi, comment définir en ce sens le trio de Keith Jarrett ? Ce qui revient à poser la question : qu'est-ce qu'un trio classique, et pourquoi ? Comme son nom l'indique (de très nombreux trios portent le nom du pianiste), chacun sait qui est le personnage central ; en même temps, l'incroyable expérience d'une quarantaine d'années permet l'interaction au plus haut niveau. Le trio possède une telle cohésion sur le long terme (mis à part l'épisode *At the Deer Head Inn*, où Paul Motian remplace ponctuellement Jack DeJohnette) qu'il paraît impossible de désolidariser le pianiste de son bassiste comme de son batteur. Une preuve suffisante en serait d'ailleurs qu'il existe un premier disque avec Jarrett et DeJohnette sous le nom de Gary Peacock (*Tales Of Another*, 1977), qui sonne quasiment en tous points comme un disque du trio (sans compter celui où le trio devient quartet, avec Kenny Wheeler, *Gnu High*, 1976). Sans pouvoir le développer ici, le trio de Keith Jarrett, dans toutes ses dimensions (pas seulement les standards, mais également les improvisations), apparaît donc comme une figure centrale de notre propos<sup>13</sup>.

Outre Bill Evans, Paul Bley et Keith Jarrett, de quels trios de légende devrions-nous également parler ? À l'évidence, il faudrait mentionner, peu après Bill Evans, celui d'Ahmad Jamal (avec Israel Crosby et Vernell Fournier, en janvier 1958 au Pershing de Chicago, en septembre 1958 au Spotlite de Washington, etc.), pour un certain art du silence, de la mise en place, du sens de l'espace sonore (qui faisait tant l'admiration de Miles Davis). On pourrait bien sûr penser également à Erroll Garner (avec Eddie Calhoun et Denzil Best en 1955 — mais l'assise rythmique de sa main gauche le dispenserait presque de simples accompagnateurs), Art Tatum (après le format avec guitare, avec Red Callender et Jo Jones en 1956), Oscar Peterson (avec Ray Brown et Ed Thigpen, passé en 1958 du format avec guitare au format avec batterie), Duke Ellington (avec Charlie Mingus et Max Roach pour *Money Jungle* en 1962, un trio ponctuel mais décisif), et même pourquoi pas Herbie Hancock, dans un format moins connu dans son cas, mais non moins intéressant d'un point de vue (poly)rythmique (par exemple sur l'album *Inventions & Dimensions*, 1964), etc. Historiquement, il faudrait aussi remonter au trio de Bud Powell (avec Curly Russell et Max Roach, dès janvier 1947), comme à celui de Thelonious Monk (avec Gene Ramey et Art Blakey, en octobre de la même année). On pourrait aussi s'intéresser, bien sûr, à la manière dont les spécificités d'une musique en trio sont reprises à travers les différents âges du jazz, comme lorsque le trio de Chick Corea (avec Miroslav Vitous et Roy Haynes en 1982 chez ECM) a mis en miroir sur deux disques séparés les compositions de Monk avec ses propres improvisations. Rappelons à ce propos la sobriété essentielle du titre donné à ce disque : *Trio Music*.

Une esthétique du trio jazz est évidemment indissociable de son histoire. C'est pourquoi les analyses de détail devraient logiquement être abordées dans l'ordre chronologique. Cependant, la méthode choisie veut que l'histoire soit elle aussi dépendante de l'esthétique. Trop d'études jazzistiques, de notre point de vue, se contentent de descriptions historiques, sans prendre garde à ce qui maintient les objets dans une forme durable, qui est la possibilité même de la continuité

---

<sup>13</sup> Précisons que cette brève esthétique trouve sa source dans un texte précédent, que le lecteur nous pardonnera de citer ici : « Si l'on y réfléchit un peu, si l'on écoute vraiment le son d'un trio — et surtout le son d'un trio aussi *soudé* que celui-ci, et depuis aussi longtemps —, quelque chose au fil des écoutes devient soudain évident à l'oreille : la force propre du trio jazz (piano-contrebasse-batterie) ne réside-t-elle pas dans une sorte de résonance sympathique entre les trois instruments ? Dans le piano, on entend à la fois les cordes de la contrebasse et les percussions de la batterie, comme dans la contrebasse on entend les cordes du piano et dans la batterie le battement des touches et des maillets. Ce n'est pas seulement parce que Jarrett fut aussi batteur, et que DeJohnette est aussi pianiste sur certains disques. C'est par définition, voire par essence, que le trio jazz est un *chiasme de timbres*, qui se croisent et se recroisent sans cesse, et que le trio Jarrett-Peacock-DeJohnette incarne par excellence » (P. Sauvanet, « Up for Up for it (Le "ça" selon Keith Jarrett) », *Cahiers du Jazz*, n° 1 (nouvelle série), « Dossier Keith Jarrett », dir. L. Malson, L. Cugny, Paris, Éditions Outre Mesure, mars 2004, p. 46-47).

temporelle, dans toutes ses tensions et ses rythmes d'évolution (celle-là même sur laquelle certains historiens d'art et esthéticiens ont déjà attiré notre attention, et qui rejoindrait ainsi certaines problématiques de l'anachronisme<sup>14</sup>). L'hypothèse défendue ici veut qu'une même configuration produise les mêmes effets tout au long de l'histoire — autrement dit : une même *cohérence sonore* du trio parcourt l'histoire du jazz —, ce qui n'empêche évidemment pas, ce qui produit même en un sens, les variations singulières de style et les nouveautés propres apportées par chaque trio à chaque époque.

C'est ici que se mettraient en place quelques critères simples : le trio en question doit apparaître comme une figure stable, avec une discographie durable tendant à former une œuvre à part entière, et portant un choix esthétique assumé comme tel, aisément repérable dans la discographie. En fonction de ces premiers critères, la sélection devient beaucoup plus restreinte, quoique toujours très importante : ne serait-ce que sur une période relativement récente, mentionnons des trios piano-basse-batterie qui évoluent dans l'histoire (ainsi HUM pour la rencontre Humair, Urtreger, Michelot, avec trois disques à leur actif, soit un tous les vingt ans, 1960-1979-1999), des trios si soudés qu'ils portent un nom de groupe (ainsi Tethered Moon, le trio de Gary Peacock, Masabumi Kikuchi et Paul Motian, de 1992 à 2004, ou bien quasiment à l'opposé le *power trio* The Bad Plus depuis 2001, que le pianiste Ethan Iverson vient de quitter — sans oublier la belle aventure hexagonale du trio Prysm, 1997-2009), et des trios qui s'organisent manifestement autour du pianiste (avec Esbjörn Svensson<sup>15</sup> pour E.S.T., de 1993 à 2008, mais aussi plus récemment Marcin Wasilewski<sup>16</sup> en trio depuis 2005, et, *last but not least*, Brad Mehldau, avec Jorge Rossy de 1994 à 2004, avec Jeff Ballard ensuite et jusqu'à aujourd'hui).

« L'art du trio », donc : c'est souvent dans le tout premier disque d'un trio que se dessinent les contours d'une esthétique originale. Lorsque Jacky Terrasson sortit son premier disque sous son nom en 1994, la sensation d'espace sonore laissée tout autour du groove de Leon Parker était manifeste, dès le titre d'ouverture. Lorsque le trio Prysm publia son premier opus éponyme en 1997, l'auditeur sentit tout de suite à qui il avait affaire : un trio étonnamment mûr, à la fois

<sup>14</sup> On pense bien sûr notamment ici à Georges Didi-Huberman, lui-même inspiré par la méthode d'Aby Warburg (cf. la trilogie *Devant l'image, Devant le temps, L'Image survivante*, Paris, Minuit, 1990, 2000, 2002). Il serait quelque peu capillo-tracté d'avancer ici l'idée d'une forme de *survivance sonore*, mais il n'est pas faux, en son fond, d'imaginer que quelque chose du trio d'Ahmad Jamal se retrouve chez Keith Jarrett, par exemple (de même que quelque chose du trio de Keith Jarrett se retrouve chez Marcin Wasilewski, qui se réclame de cette influence).

<sup>15</sup> Esbjörn Svensson, tragiquement disparu lors d'un accident de plongée en 2008, vient d'être remplacé par Bugge Wesseltoft, et le groupe renommé Rymden (avec toujours Dan Berglund à la contrebasse et Magnus Öström à la batterie). Mais en l'occurrence, on ne « remplace » pas vraiment un pianiste aussi central que celui-ci, qui a mené le même trio quinze années durant, avec à son actif une discographie remarquablement cohérente. Par rapport à d'autres trios, il serait intéressant ici de focaliser l'analyse sur l'apport extra-jazzistique : E.S.T. était un trio de jazz suédois à la fois influencé par d'autres musiques (des séquences harmoniques du classique à l'énergie binaire du rock ou même jusqu'à certaines ballades pop) et « augmenté » par l'usage toujours pertinent de l'électronique et du traitement sonore en studio et en concert.

<sup>16</sup> Un jour, en réécoutant tranquillement les deux disques en quartet de Tomasz Stanko chez ECM (*Soul Of Things*, 2002, *Suspended Night*, 2004), j'eus soudain l'impression étrange que la trompette était *en trop*. Trop de sons incongrus, trop de mélodie presque, en tout cas trop de solos solistes : je n'ai rien contre ce trompettiste, tout à fait extraordinaire par ailleurs, mais dans ce contexte, soudain, j'eus le désir d'écouter *seulement* le trio — le trio *seul*, si l'on peut dire (comme si l'on parlait d'un seul homme : Marcin Wasilewski au piano, Slawomir Kurkiewicz à la contrebasse, Michal Miskiewicz à la batterie). Alors je me suis rué sur les trois disques suivants parus chez ECM, en apprenant que Manfred Eicher lui-même avait fait confiance à ce trio de musiciens polonais, comme « libérés » du trompettiste qui — c'est tout le paradoxe — avait pourtant contribué à les faire découvrir en les engageant d'abord dans son quartet (*Trio*, le bien nommé, en 2005, puis *January*, 2008, *Faithful*, 2011). Même impression ensuite lorsque, sans doute pour se renouveler, le trio fit appel au saxophoniste ténor Joakim Milder sur leur quatrième album (*Spark Of Life*, 2014). Clairement, les meilleures plages sur cet album sont les pièces en trio, le saxophoniste, quelle que soit sa valeur, n'apportant qu'une touche mélodique inutilement éthérée. Confirmation, enfin, avec le disque suivant, qui reprend en concert le répertoire de *Spark Of Life*, réadapté pour le trio : en public, les pièces « décollent » littéralement (*Live*, 2018).

tranchant et subtil. Lorsque Baptiste Trotignon signa *Fluide* en 2000, le savant équilibre entre standards et compositions personnelles, les recherches polyrythmiques et la virtuosité de la main droite, tout était déjà là — jusqu'au titre-phare de l'album, sorte de manifeste musical en un mot, qui devint d'ailleurs l'année suivante le titre d'une composition à part entière, présente sur le second disque du trio, *Sightseeing* (titre emprunté à Wayne Shorter). *Fluidité* (inter-instrumentale), *point de vue* (d'un instrument sur un autre) : ce pourraient être enfin deux autres mots-clés pour penser l'art du trio.

\*\*\*

À l'heure où j'écris ces lignes (mai 2019), quelque part en France, viennent d'ailleurs de sortir deux nouveaux albums de trios hexagonaux, dont la singularité est revigorante, mais dont nul ne sait s'ils dépasseront le stade du disque unique. Mentionnons-les néanmoins pour finir, et pour le plaisir : *Espaces* en 2018 (Paul Lay et Bruno Chevillon réunis pour l'occasion autour du batteur Edward Perraud), et *Orbit* en 2019 (selon l'acronyme pris aux initiales de Stéphan Oliva, Tom Rainey et Sébastien Boisseau, pour un International Trio). Voici comment ce dernier disque est présenté sur le site de son label : « Le trio piano, contrebasse et batterie est l'une des formes primordiales du jazz, traversant toute l'histoire, sorte d'étendard et de mètre-étalon de cette musique à l'aune duquel on apprécie l'évolution d'une forme centenaire<sup>17</sup> ». « Centenaire », vraiment ? Faut-il donc comprendre que le premier trio piano-basse-batterie daterait de 1919 ?... En tout cas, et quoiqu'en disent certains à propos de la mort du jazz, l'art du trio est toujours bien vivant aujourd'hui. En fonction de ses caractéristiques absolument spécifiques, il n'est peut-être pas vain de vouloir en proposer une esthétique.

Pierre Sauvanet  
Université Bordeaux Montaigne, CLARE, EA 4593  
(F-33607 Pessac, France)  
[pierre.sauvanet@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:pierre.sauvanet@u-bordeaux-montaigne.fr)

---

<sup>17</sup> « [Orbit par Julien Gros-Burdet](#) ».

## Bibliographie

- BERENDT, Joachim-Ernst, *Le Grand Livre du jazz*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994, ch. « Les combos de jazz » (1/ Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1953).
- CAPORALETTI, Vincenzo & CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009.
- *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Marseille, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- DUFLO, Colas & SAUVANET, Pierre, *Jazz*, Paris, MF Éditions, 2008 (1/ 2003).
- SAUVANET, Pierre, « Up for Up for it (Le “ça” selon Keith Jarrett) », *Cahiers du Jazz*, n° 1 (nouvelle série), « Dossier Keith Jarrett », dir. L. Malson, L. Cugny, Paris, Éditions Outre Mesure, mars 2004, p. 46-47.
- (éd.), *Cahiers d'Artes*, n° 14, « Les rythmes en arts », Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019.
- SÈVE, Bernard, *L'Instrument de musique*, Paris, Seuil, 2013.