AIMEZ VOUS COLTRANE ?

Jean Depotte

« En 1990, dès sa parution, tu m'offrais le livre Réelles Présences de Georges Steiner. L'auteur nous y invite â imaginer une société dans laquelle toute discussion sur les arts, la musique, la littérature est interdite ». Jean Depotte.

Dans cette société, il n'y aurait plus d'essais pour se demander si Hamlet était fou ou s'il faisait semblant, pas de critiques des dernières expositions ou publications, pas de portraits d'écrivains ou d'artistes. Il n'y aurait pas de discussion secondaire parasite et encore moins de tertiaire avec ses commentaires sur les commentaires. En place de cela, nous aurions une république des écrivains et des lecteurs, sans que s'interpose, entre les créateurs et leur public, le coussin des faiseurs d'opinion professionnels.

À quoi ressemblerait cette république ? Les arts souriraient-ils de l'oblitération de cette zone de commentaire ? Certainement pas, disait Steiner, car chaque exécution d'une symphonie de Mahler est aussi une critique de cette symphonie. Cependant, contrairement au critique musical, l'interprète « fait l'investissement de son être dans le processus de l'exécution ». Une tâche interprétation est automatiquement responsable que l'exécutant est garant de l'œuvre d'une manière dont même le plus scrupuleux des critiques ne peut l'être. Ce que Steiner résume avec « l'art est la meilleure lecture de l'art ».

Mais à peine Steiner a-il-il donne vie â sa république imaginaire qu'il déplore : « la cité imaginaire que je viens d'ébaucher n'est rien d'autre que cela, imaginaire ». Eh bien non ! C'est un lieu bien réel qui durant la majeure partie de ce siècle â offert son abri à des millions de gens. Et cette république existe : c'est le JAZZ. Nous verrons d'abord ce qui fait sa spécificité c'est-à-dire : Le son, la sonorité et le phrasé, le rythme et l'improvisation.

À travers son historique nous ferons connaissance avec ses grandes figures, Coltrane en étant une des plus grandes, et nous verrons qu'il s'offre â nous aujourd'hui comme un vaste et fascinant chantier culturel sans en faire un lieu abstrait mais en le réassumant avec toutes ses contradiction

Tentative de définition.

Le jazz est une musique née de rien ; son miracle est d'avoir fait jaillir une pure étincelle d'antécédents aussi pauvre intrinsèquement que la gamme pentatonique africaine ou la musique de fanfare américaine. Ses moyens au départ sont incroyablement restreints. En plus c'est un art mal léché qui refuse avec entêtement de satisfaire à la fonction esthétique de perfectionnement, à l'effort d'idéalisation préconisé par la presque totalité des compositeurs classiques occidentaux. Ici la brillance technique, fort grande au demeurant depuis 1930, n'est pas au service du poli, du fini, du mesuré. Elle vise au contraire à des effets vigoureusement expressifs : tonnerre de batterie, aigus de trompette, virtuosité spectaculaire et parfois gratuite. Si le jazz ne se préoccupe ni d'aisance ni de liberté c'est que précisément nous sommes avec lui à l'opposé du projet idéaliste qui est de modifier les réalités en leur fond. Il va plutôt reproduire ces réalités en les intensifiant.
La relative grossièreté des formes donne la mesure d'une insatisfaction existentielle. L'imperfection exprime tout à la fois une ironie, une bravade, une exaspération. Le jazz traduit une instabilité profonde, un malaise d'être au monde. Il est l'art de l'instant mais refuse d'être parfait en chacun de ses instants. Au contraire, ne tenant pas en place, refusant l'immobile fut-il éternel, il se développe à travers eux et donne à chacun sa valeur propre en la confrontant avec son contexte. La pulsation du jazz va deçà delà ne parvient pas à se maintenir, bouscule le présent vers le futur et bientôt retient ce futur et retourne au passé. Des cycles apparaissent et devant nous c'est une histoire qui se raconte, un devenir qui s'exprime dans l'immédiateté de son jaillissement.

Les trois piliers de la spécificité du jazz.

1.La Sonorité.

Pour qui aborde le jazz, le concept de « sonorité » est l'un des éléments qu'il découvre en premier. Cet élément est beaucoup plus subtil qu'il n'y parait. Il existe un jeu chez les amateurs, le *blindfold test* qui consiste â reconnaitre les différents musiciens sans consulter l'étiquette du CD. Cette écoute à l'aveugle enseigne l'humilité mais elle confirme la conviction que c'est d'abord par sa sonorité qu'un jazzman témoigne de sa présence au monde. Avant de considérer la réalité qu'elle recouvre, il importe de préciser le sens que nous donnons â la sonorité et au traitement de la matière sonore.
L'une des principales différences entre le jazz et la musique classique réside dans le traitement de cette matière sonore. L'instrumentiste de l'orchestre classique afin de se soumettre au compositeur qu'il est chargé d'illustrer, tente par son jeu, d'abolir toute apparence de lui-même dans la musique qu'il interprète. Au mieux, tente-t-i1 de

retrouver les intentions profondes du compositeur. La meilleure réussite ne peut -être qu'une approche. Le grand virtuose sera celui qui réussira â donner à son instrument la sonorité la plus pure, la plus abstraite, c'est-à-dire dénuée de tout soupçon d'individualité, entièrement détachée de l' instant. Il approfondit sa lecture et propose une version censée tendre vers une essence idéale de l'œuvre que les interprétations précédentes n'auraient pas su saisir.

En jazz, au contraire, l'interprète n'a pas à se soumettre au compositeur. Il peut même s'inspirer d'une composition dont II n'est pas l'auteur, i1 se l'attribue automatiquement. Son premier souci est de personnaliser aussi bien la composition que la manière de l'interpréter. Il accepte dans l'œuvre le plan accidentel et se montre attentif à tous les bruissements de l'orchestre, aux timbres, aux couleurs, et aux atmosphères. Il n'est pas étonnant que Debussy et Ravel aient été aussi souvent visités !

Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il soit facile de reconnaître un musicien par sa sonorité seule. Le jazzman n'accorde pas d'importance au fait de se conformer à une conception acceptée du son. Il possède sa propre sonorité dont les critères ne se fondent pas tant sur l'esthétique que sur la sensibilité et l'expressivité. Il va de soi que celles-ci se rencontrent également dans la musique européenne. Cependant en jazz l'expressivité prime l'esthétique. L'interprète considère la matière sonore en soi comme une réalité susceptible d'être modifiée par un modelage. Dissonance, résonance, accidents, effets de souffle et de saturation, d'attaques, d'altérations ou de détournements, recours à des accessoires et aux sourdines, tout est envisageable pour l'élargissement du champ expressif. Le son est matière, le timbre se façonne, et le musicien conscient de cette dimension plastique fait une place à ces procédés qui lui permettent d'atteindre les extrêmes de l'instrument et d'employer des sons inédits. La sonorité prend toute son importance dans le phrasé c'est-à-dire la manière dont il articule les différentes notes les une à la suite des autres. Le phrasé constitue un élément primordial du jazz et contribue grandement à l'identification de différents styles de jeu selon les musiciens. On juge le jazz au moyen du disque, ce qui n'est pas un non-sens, le disque n'est que le témoin d'un art dont rien de ce qui est essentiel ne peut se fixer sur le papier.

2.Le Rythme

Dans tous les orchestres de jazz, il y a la section mélodique avec la trompette, le trombone, les différents saxophones et la section rythmique avec la batterie, la basse, le piano, la guitare ; tous ces instruments peuvent momentanément, le temps d'un chorus, quitter leur rôle purement rythmique. Il y a toujours une opposition, une tension entre les deux sections. Le temps me manque pour explorer cette notion aussi m'en tiendrai-je à ce que tout le monde connait : le swing. Qu'est-ce que le swing demandait une dame â Louis Armstrong :«Si vous me posez la question, Madame, c'est que vous ne connaitrez jamais la

réponse. » Toute mélodie possède un rythme apparent et un rythme profond. Le rythme apparent est celui que l'oreille la plus profane réussit àcapter : c'est une valse, une polka, une samba.
C'est â partir du rythme profond que les choses se compliquent car même des oreilles exercées, chez certains musiciens, peuvent ne pas s'entendre sur la pause ou même sur l'absence de swing !

Nous pourrions retenir une définition du swing, celle du grand batteur Kenny Clarke et son « train de marchandise qui roule, sur une plateforme d'un des wagons, il y a une voiture, les cales bougent un peu et la voiture fait un léger va et vient au-dessus du wagon ; un tempo régulier de base et un tempo au-dessus rendent la pulsation complètement vivante ; la batterie est une ancre, maintenant vers le bas un magnifique voilier dansant sur les vagues ». La base du swing consiste à jouer une note longue suivie d'une courte, défi a l'instant. Doo-be-doo-be-doo-be-doo Le jazz est une musique pragmatique : le musicien découvre en créant. Alors, pourquoi ne pas appliquer ce pragmatisme à l'auditeur qui découvrira le swing en écoutant un maitre du genre.

Si dans le domaine harmonique et mélodique le jazz reste, c'est une évidence, en deçà de la musique classique, sur le plan rythmique, le jazz défriche un domaine qui n'a aucun équivalent dans aucune musique. On pourrait donc penser que cette dictature du rythme sur les autres éléments constitutifs du jazz est une résurgence des origines de cette musique. Le jazz est né d'une confrontation entre les rythmes africains et la musique occidentale. Mais les jazzmen qui ont étudié les rythmes africains sont formels : les rythmes africains ne swinguent pas. Il n'y a donc pas simple adaptation de ces rythmes mais re-naissance, re-création. Cette recréation est si profonde que les mélodies et les harmonies occidentales vont « respirer » différemment. Cette respiration nouvelle n'est autre que le swing. C'est grâce à ce swing que la note tombe au moment où elle doit tomber, que le silence peut se prolonger ou s'interrompre. On aura donc compris qu'on ne peut espérer, en parlant du swing, qu'une approximation. Le swing c'est comme la mayonnaise, il prend ou il ne prend pas. Le rythme est donc à la fois fondamental et insaisissable. Partout présent, totalement associé à chaque élément du matériau musical, souverain en un sens mais sans pouvoir de commandement sans autre capacité que de dynamiser, déplacer, dénouer ici et renouer là-bas, dans la précarité et l'imprévu, sans violence ni privilège. Si on se place sur un autre plan, on pourrait dire, en schématisant, que la musique classique est un défi à l'éternité tandis que le jazz est un défi à l'instant. Le jazz est une musique pragmatique : le musicien découvre en créant. Alors, pourquoi ne pas appliquer ce pragmatisme à l'auditeur qui découvrira le swing en écoutant un maître du genre.

3. L'Improvisation

L'improvisation ne s'improvise pas. Être libre, ce n'est pas évoluer sans contraintes, mais évoluer en se considérant responsables des contraintes qu'on a choisies.
Au commencement était l'improvisation et son règne dura jusqu'à ce qu'on eût l'idée de noter la musique. Pendant quelques siècles J'harmonie fut heureuse entre libre invention et musique écrite. Les cadences de concertos autrefois improvisées, l'harmonisation des basses continues, les préludes, fugues et toccatas, la fantaisie chromatique de Bach sont de magnifiques exemples de l'improvisation classique. Pendant quelques siècles l'harmonie fut heureuse entre libre invention et musique écrite jusqu'à ce 19ième siècle, amateur de lois et règles ou l'on nota jusqu'au moindre rubato.

Aucun musicien n'improvise dans l'absolu, il improvise, premier principe, à partir d'un thème mélodique donné. Ce thème a un rythme et une trame harmonique ; c'est autour de cette trame que l'improvisation va s'organiser. Dans l'impro. Il faut réfléchir avant et après mais jamais pendant. Il ne faut pas craindre de se tromper, il faut craindre d'être inintéressant.

Le deuxième principe c'est la durée. Un musicien n'improvise pas ad libitum et son impro est composée d'un certain nombre de chorus. Le chorus est une phrase mélodique d'une longueur égale à celle du thème. Mais si le musicien se sent particulièrement inspiré, il peut prendre autant de chorus qu'il le désire, il lui suffit de faire un signe convenu avec ses partenaires.

Le troisième principe c'est l'esprit de l'impro qui ne doit pas s'écarter de celui du thème, l'appréhension du thème étant subjective, cela laisse au soliste une grande liberté.

Un morceau de jazz est, sur tous les plans, ce qu'on appelle en musique classique, un thème suivi de plusieurs variations. Mais, différence de taille, les variations sont celles de plusieurs musiciens qui, d'ailleurs, peuvent s'inspirer les uns des autres. C'est un thème, mystérieux par essence, vu par plusieurs sensibilités différentes. En ce sens c'est une aventure passionnante. Le jazzman transmet à son public une musique spontanée. En même temps qu'il traduit son émotion du moment, il livre un flot d'émotions et de sensations (cela ait boule de neige). Mais ne soyons pas trop naïf : sauf dans les jam-sessions où le musicien se sent sans contraintes, l'improvisation est souvent (mais ne généralisons pas) un peu calculée ! je m'explique : si, en jouant un thème, un musicien prend un chorus qui lui semble exceptionnel, lorsqu'il rejouera ce thème, il reprendra ce chorus sans y apporter de modifications. Il y a aussi des paresseux qui rejouent les mêmes clichés. Pour terminer sur une note positive, je citerai le trompettiste Roy Hargrove : « improviser c'est plonger dans l'ici et

maintenant. Le pire effort à faire, le plus long aussi à maîtriser, c'est de s'abandonner au moment présent. .il y a dans l'improvisation un instant sonore à la fois, dans lequel doit s'exprimer tout son être. C'est rare mais quand ça arrive c'est sublime ! »

La musique est exactement semblable à ces petits tiroirs que l'on voyait autrefois dans les pensions de famille et qui servaient à ranger les serviettes des clients. Chaque serviette est une note sur la gamme, si elle manque c'est faux ; si le tiroir n'est pas bien fermé ou si une serviette dépasse c'est faux. Si une serviette ne correspond pas à son tiroir c'est encore faux. Improviser c'est prendre les serviettes, ouvrir les tiroirs, les refermer, décaler toute une rangée de casiers de rangs, tout cela très spontanément et très vite. Sans y toucher, le musicien d'instinct qui ne «lit » pas la musique et qui ne maîtrise pas l'instrument, est tout de même capable de voir ce qui ne va pas. Sur les accords bidon d'un clochard de métro aussi bien que dans un concerto de Mozart, il assiste sans en perdre une miette, au rangement des serviettes. On devient instrumentiste, compositeur, musicologue, mélomane etc. mais pas MUSICIEN : on naît ainsi, c'est l'injustice suprême. Oh combien difficile après cela de vous trouver un exemple **! ! !**

Histoire.

Les « inventeurs » du jazz sont des africains déportés en Amérique autrement dit des Afro-américains. Dès le 11 -ème siècle des dizaines de milliers d'Africains venus entre-autre du Congo ont été vendus comme esclaves à des planteurs de Virginie Ces nègres veulent une consolation, ces colons vont leur donner Dieu. En sauvant leurs âmes on va sauver les nôtres mais pas question qu'ils viennent se mêler à nos dévotions. Ils auront leurs temples, leurs pasteurs, leurs cantiques etc. Dieu et la bible s'imposèrent assez facilement, leur erreur fut de croire qu'ils se contenteraient du psautier blanc. Le chant permet toutes les libertés. Mais entendons-nous bien : cette métamorphose du chant religieux n'a pas été la démarche consciente d'artistes voulant faire œuvre d'art. Ce fut une lente progression qui aboutit à ces admirables *Negro-Spirituals***,** illustration du paradis perdu avec son corollaire, l'aspiration à un paradis retrouvé.

Voilà pour la source religieuse mais la veine profane est tout aussi riche, c'est le *Blues***.** Forme musicale qui a mis fort longtemps à se structurer. Dès la plantation les esclaves devaient chanter pour améliorer le rendement. Ces *worksongs,* chants de travail, étaient simples pour se retenir facilement. C'est vers la fin de la guerre de Sécession que le *blues* fit son apparition sous la forme vivace que nous connaissons aujourd'hui. Climat de cafard, de désespoir, profonde tristesse mais aussi humour et prodigieuse vitalité. Tous les musiciens de jazz d'hier et d'aujourd'hui ont chanté et joué le *blues*. Je passe rapidement sur le *Rag-Time* qui amène surtout des innovations rythmiques par l'intermédiaire de pianiste de bastringues.

La Nouvelle Orléans fut donc la ville où le jazz se concrétisa. C'était un port et un lieu de plaisir ; on peut penser que les premiers orchestres de danse y jouèrent une musique très simple. Ces musiciens n'avaient pas la moindre lueur de théorie musicale, pas la moindre partition. On peut y voir la naissance de l'improvisation. Pour la première fois un blanc dit à un noir : « tu vas jouer ta musique et je vais te payer pour ce travail ». Il payait le noir pour une marchandise qu'il était le seul à pouvoir créer. Non seulement les blancs avaient besoin des noirs mais ils les imitaient avec les visages au cirage des *minstrels* sans avoir l'idée de déchoir. C'était surtout pour distraire les sudistes en goguette : le Dixieland était né. En réalité la musique *Nouvelle Orléans* que beaucoup apprécient encore de nos jours n'est qu'un « revival » se fondant sur les premiers disques de King Oliver et de Jelly Roll Morton. La Nouvelle Orléans fut une ville phare et elle a joué un rôle déterminant dans la musique afro américaine. Remontant le Mississipi, le jazz va se développer à Chicago, à Kansas city, et gagner New York.

Né en 1900, Armstrong est le premier génie du jazz. Son univers musical est celui de l'émerveillement, il éprouve une telle joie devant la vie qu'il lui faut la glorifier dans sa musique. Son apport musical est indiscutable et incommensurable. Il réalise la synthèse entre l'expressivité affective et la technique musicale. Grâce à Armstrong, l'individu fait une entrée fracassante dans une esthétique qui se voulait collective. Le jazz va se répandre dans le monde entier et devenir une musique universelle. Ensuite ce sont *les Années 30*, *le Middle Jazz* et l'ère du *Classicisme* avec Count Basie, l'immense créateur qu'est Duke Ellington, Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Lester Young et Billie Holiday.

En 1941 la guerre qui éclate va bouleverser l'économie et les mentalités. Esthétiquement le middle jazz n'est plus au stade de l'aventure, il épuisera vite ses possibilités. La part de l'individu y est trop réduite. Dans le *Minton's Play house*, cabaret de la Sixième rue à New York, s'y rencontrent, entre autres, le guitariste Charlie Christian et un pianiste un peu mystérieux Thélonius Monk. Des nuits où ils viennent faire le bœuf avec Dizzie Gillespie et un saxo alto Charlie Parker va naître un phrasé déhanché, un rythme binaire et des harmonies inhabituelles. Le Be-Bop est né. C'est Gillespie, un homme de bonheur et de joie de vivre qui va par son inspiration logique et lucide se permettre les audaces les plus inattendues. C'est une exception magnifique dans le monde du jazz. Contrairement à lui, Charlie Parker, se sentait maudit parmi les maudits, incompris, solitaire, très difficile à vivre, marqué par l'alcool, la drogue et la mort. Ces jeunes musiciens vont faire sauter les verrous dans les domaines rythmiques, mélodiques et harmoniques. Le batteur devient un créateur. Thelonius Monk invente un style pianistique, introduit par ses dissonances une esthétique du discontinu. La guerre se termine sur une énorme déception. Les noirs qui avaient donné leur sang pour les Etats-Unis s'aperçurent vite que débarrassés de leurs uniformes ils redevenaient des citoyens de seconde zone. La déception, la résignation s'installent. En

1949, un groupe de musiciens noirs et blancs mêlés enregistrent un disque dont la tonalité est celle de la désespérance sans la révolte. Le leader c'est Miles, seul à pouvoir créer.

Les enfants du be-bop n'étaient pas gais. La guerre froide, le Maccarthysme ne sont pas faits pour assainir le climat. Si le jazz qui suit le be-bop a pris naissance à New York, c'est la côte ouest qui, pendant quelques années, va devenir le lieu géométrique du jazz qui se fait avec Miles Davis et son disque *: Birth of the Cool*, la *West Coast,* le cool, beaucoup de musiciens blancs ayant un certain « mal de vivre ». S'il fallait trouver un point commun à ces musiciens Miles Davis, Stan Getz, Lennie Tristano ce serait une réhabilitation de la mélodie. Mélodie parfois mièvre mais en jazz c'est le traitement qui compte et Miles jouant *Un jour mon prince viendra* n'est pas mièvre. Miles Davis est un grand prince solitaire qui crée la musique la plus triste et la plus solitaire qui soit. La prééminence de cette tendance musicale sera de courte durée. La réaction d'un jazz physique, violent, expressionniste ne va pas tarder à se faire jour avec le *Hard Bop* et le *Free Jazz.* Dès les années 50, les noirs nourrissaient une protestation qui s'épanouira 10 ans plus tard. La flambée des années 60 était implicite dans le jazz des années 50. Le *Hard Bop* parce que la plupart de ces musiciens y ont fait leur apprentissage. *Hard* parce qu'ayant pris conscience de leur négritude, ils ressentent amèrement le succès commercial de la *West Coast* et s'affirment dans l'agressivité. C'est le message que délivrent *Les Jazz Messengers* d'Art Blakey. Complexité de la forme et niveau technique exceptionnel. Le quintette Max Roach, Clifford Brown en donne un autre exemple avec une rigueur lucide. Ils sont nombreux et de cette profusion se détachent trois jazzmen : Sonny Rollins, grand saxophoniste mais qui passera sa vie à se demander quel chemin il va devoir suivre. Charles Mingus, l'homme de la colère, contrebassiste d'une vitalité énorme, gros ours sensible avançant sans bouclier et ne récoltant que des blessures dont il nourrissait sa musique avec un tempérament forcené mais refusant d'abattre les barrières harmoniques. C'est à mes yeux une grande figure du jazz.

Et enfin Coltrane avec ses moments de grâce ou l'expressivité multipliée aussi bien en intensité qu'en étendue nous éclaire sur l'idéal du soul : une sorte de lyrisme absolu nourri d'incantation ; la véhémence d'un langage qui veut toujours dire plus c'est le pathétique projet de Coltrane. Généralement, le seul mot *FREE* fait fuir. Dommage ! Loin de moi de nier que cette musique soit ardue. Pourquoi la musique de tous les possibles serait- elle facile ? Les musiciens du free ne se moquent de personne, la dérision et l'humour ont de tout temps existé en jazz. Il faut se débarrasser de l'idée préconçue selon laquelle le free jazz est une cacophonie bruyante qui fait grimper au mur. Le free jazz nous oblige à renoncer à voir dans la musique un moyen de nous affirmer. Je fais allusion à la manière dont nous avons tous écouté la musique, en anticipant quelques mesures et en nous sentant rassurés.

Jazz. **Michel Chemin ©jeanmarieandre.com**

Dans le jazz comme dans l'amitié il y a
le souvenir et l'oubli, la fascination et la
lucidité, le charme et l'exigence. L'amitié et
le jazz nous permettent de restaurer en nous
ces illusions fragiles sans quoi la réalité ne
serait pas même un mirage.

le 31.01.2006