

[SECTION IV]

LE TEMPS DES EXCROISSANCES

Modal

Free Jazz

Jazz et Rock

Jaz-Rock

ECM

World Jazz

Post Free, Loft Jazz

(1960-1980)

9. Le jazz libertaire de Miles Davis et de John Coltrane

Miles Davis et John Coltrane, on l'a vu, ont été de lumineux passeurs vers le jazz libertaire des sixties. Sixties au cours desquels ils assurent, de manière bien différente l'un de l'autre, une place centrale. Tandis que Coltrane plonge avec son quartet dans la musique fusionnelle la plus brûlante qu'ait connu le jazz, Miles gère avec les jeunes musiciens qui l'entourent une liberté rythmique inédite jusqu'alors.

John Coltrane out of this world

Durant sa tournée de 1961, Coltrane ajoute un deuxième souffleur à son groupe : le saxophoniste et flûtiste **Eric Dolphy**, autre passeur majuscule dont nous avons évoqué le travail plus haut. La présence de Dolphy et de son phrasé martien apporte à la musique une dimension plus aventureuse encore. Dans la même émission allemande, le quintet joue un thème coltranien aussi emblématique que *My favorite things*, l'hyper-modal *Impressions*, écrit lui aussi sur deux accords.

Vidéo. John Coltrane Quintet : Impressions

*John Coltrane (ts) Eric Dolphy (as) Mc Coy Tyner (pn) Reggie Workman (cb)
Elvin Jones (dms); rec Allemagne 1961*

Quelle que soit l'importance du quintet avec Dolphy, c'est avec le quartet que les choses vont vraiment se passer pour Coltrane, entre 1962 et 1965, alors que le bassiste définitif sera **Jimmy Garrison**, plus proche fusionnellement des trois autres. Le premier album studio enregistré par Coltrane pour Impulse est un disque hors-norme baptisé *Africa*, avec une grande formation et des arrangements de Dolphy. Et un peu plus tard, le quartet grave enfin son premier opus, appelé simplement *Coltrane*. Et d'emblée, le propos est fermement annoncé. Sur un *Out of this world* complètement transfiguré, Tyner installe ses accords obsessionnels, Elvin Jones tisse une polyrythmie afro envoûtante, Garrison glisse des lignes de basses modales dans les entrelacs de ces rythmes d'Elvin et porté par cet environnement, Coltrane plane, dominant cette jungle faite à sa mesure ! Chorus construits en crescendo, expressivité née de l'exploration forcenée tant du growl dans le grave que dans l'aigu ou le suraigu, phrases répétitives, lyrisme forcené : le grand art de Coltrane est en place : entrée libre ! Coltrane nous emmène hors de notre monde, dans un univers de son, de poésie et de cris déchirants où seule existe la musique : la symbiose entre les quatre intervenants est unique, chacun réagissant au quart de tour aux phrases qui se jouent, chacun anticipant, participant à un feeling collectif très différent de la rythmique libertaire de Bill Evans et de celle que montera bientôt Miles. Chez Coltrane, c'est la fusion qui importe, et qui, au terme de morceaux de plus en plus longs, aux modes obsédants, nous font littéralement quitter ce monde d'argent, de pouvoir, de racisme, de maux de dents et de mesquineries.

409. John Coltrane Quartet: Out of this world

John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec 21/12/61 (Impulse)

Wow ! A la même époque, Coltrane, comme d'autres jazzmen de sa génération, subit une fascination marquée pour l'Inde, sa spiritualité et sa musique, et notamment pour **Ravi Shankar**. Ce phénomène d'ouverture aux musiques du monde ne se limite d'ailleurs pas au jazz et de nombreux groupes et musiciens de rock, les Beatles en tête, ont flashé sur l'Inde, pris un Gourou etc. Chez Coltrane, cette fascination se marquera par l'utilisation de modes liés à la musique indienne (avec le recours aux micro-tons qui, comme les blue notes, ne sont pas jouables sur un piano) ainsi que par la composition d'un morceau qu'il jouera énormément en public, et qu'il baptise *India* tout simplement. Enfin, il arrive qu'il intègre sitar ou tablas à sa musique. Coltrane et Shankar entrent en contact. Voici quelques extraits d'un très beau double DVD consacré à Shankar et dans lequel le maître évoque ses rapports au

jazz et à Coltrane : des documents d'archive nous permettent aussi de le voir jouer dans les années '60 et de comparer l'intensité de sa musique à celle de la musique de Trane :

Vidéo. Shankar-Coltrane

Ravi Shankar (interview, sitar) John Coltrane Quartet

Coltrane et Shankar avaient d'ambitieux projets de collaboration : ils n'auront malheureusement pas le temps de les concrétiser.

La quête qui poussera Coltrane jusqu'au free absolu, ne l'empêche pas de rester fidèle aux ballades, qu'il traite désormais avec une sensibilité à fleur de peau : le quartet que nous avons entendu dans *Out of this world* grave quelques mois plus tard un album de ballades qui fait partie des indispensables de toute discographie bleue. Parmi les chefs d'oeuvre intemporels qui figurent sur ce disque, écoutons une chanson rendue célèbre par les crooners, Sinatra en tête, mais aussi par Ray Charles : ça s'appelle *Nancy (with the laughing face)* :

410. John Coltrane Quartet : Nancy

*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms);
rec 18/09/1962 (Impulse)*

Difficile d'imaginer que c'est le même quartet qui joue les deux morceaux que nous venons d'entendre. Par ailleurs, en live, le répertoire de Coltrane se fait obsessionnel à l'image de sa musique : à longueur de concerts, le quartet joue et rejoue quelques thèmes éternellement transformés : *My favorite things*, *Spiritual*, *Naima*, *Afro-Blue*, *Impressions* ou *Spiritual*, dont le titre reflète bien le feeling musical : à noter que sur ce morceau, Coltrane passe du ténor au soprano : après l'introduction vamp (càd sans tempo défini, un flux rythmique remplaçant le beat clairement marqué), la rythmique installe le tempo et la pédale modale : Tyner prend un solo très bluesy de Tyner puis Trane se lance dans un chorus de soprano en crescendo :

411. John Coltrane Quartet : Spiritual

*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec
Stockholm 1963 (Pablo)*

Coltrane est un des rares génies de la musique du XXème siècle, tous styles confondus. Difficile de comprendre dans ces conditions que le principal des medias américains de ce siècle, la télévision, ne lui ait consacré qu'une seule émission en tout et pour tout. Une émission d'une demi-heure ! D'accord, elle a le mérite d'être là, mais quand même ! Heureusement que les gens de medias du Vieux Continent étaient un peu plus attentifs à ne pas laisser passer de la sorte un tel monument. En 1963, donc, l'émission californienne *Jazz Casual* permet au quartet de Coltrane d'enregistrer trois titres, qui mériteraient évidemment d'être tous regardés. Comme nous avons déjà entendu et vu des versions d'*Impressions*, voici tout d'abord *Afro Blue*, un thème en trois temps écrit par Mongo Santamaria, et que Coltrane joue au soprano. Précisons que, sachant qu'il joue pour la télévision, et ayant été briffé en ce sens, Coltrane se retient. Et lui qui, en live, joue des improvisations d'une longueur incroyable, joue le jeu de manière à pouvoir jouer les trois titres prévus. Il demandera toutefois à l'animateur de l'émission de limiter au maximum le blabla de présentation afin de laisser un maximum de temps à la musique :

Vidéo. John Coltrane Quartet: Afro Blue

John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms) ; rec USA 1963 (Jazz Casual)

Le troisième titre est *Alabama*, une composition toute récente écrite par un Coltrane sous le choc des événements raciaux atroces qui avaient secoué l'Alabama, et causé la mort de nombreux enfants dont la seule faute avait été d'être noirs. Si, en comparaison avec Archie Shepp par exemple, Coltrane restera toujours assez avare de prises de positions politiques ouvertes, dans ce cas présent, il était évident pour lui qu'il devait réagir, mais réagir non pas avec des mots, mais avec son langage à lui, la musique : et de fait, ce titre parle bien mieux que de longs discours :

Vidéo. John Coltrane Quartet: Alabama

John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms) ; rec USA 1963 (Jazz Casual)

Les archives des télévisions américaines recèlent-elles d'autres trésors méconnus que la DVD mania permettra d'exhumer dans les années à venir ? On ne peut que l'espérer (sans trop y croire hélas). Parvenu à un degré de technique, de profondeur harmonique et d'intensité expressive sans égal, Coltrane ne s'arrêtera jamais pour autant de chercher, encore, et encore, soir après soir, année après année. La quête du Coltrane instrumentiste s'exprime notamment dans les multiples versions, à

chaque fois radicalement différentes, des codas solitaires par lesquelles il termine, en live, l'interprétation d'*I want to talk about you*. Alors qu'on s'attend à l'ultime note du morceau, Coltrane repart pour un tour, seul, sans la rythmique, et explore avec une acuité hallucinée, les méandres harmoniques et mélodiques de cette ballade dont personne n'aurait pu imaginer qu'elle servirait ainsi de véhicule aux recherches d'un génie. Voici la coda de la version jouée par Trane au Birdland en 1963, la première qu'il m'ait été donné d'entendre - je n'en suis pas encore revenu !

412. John Coltrane Quartet: I want to talk about you (coda)

*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec
Birdland 1963 (Impulse)*

1964 est l'année de deux des plus grands disques Impulse de Coltrane : *Crescent* et *Love Supreme*, qui tous deux, témoignent de la nouvelle et fascinante maturité à laquelle Coltrane est parvenu à cette époque. Il se dégage de ces deux disques à la spiritualité particulièrement affirmée (cfr titres etc), une sorte de classicisme sublime que le maître fera voler en éclats dès l'année suivante. *Love Supreme* est une suite en quatre parties (*Acknowledgement, Resolution, Pursuance, Psalm*), résumant l'état de la quête spirituelle de Coltrane : on restera toutefois très prudent quant à la lecture à la lettre de la "prière" que Coltrane a rédigé en guise de liner notes à cet album. Sous le fatras de religiosité, il faut se souvenir de l'époque, de l'imminence de la quête hippie, de la vogue des drogues hallucinogènes (Coltrane tâtera à quelques reprises du LSD et on raconte même que l'album *Om* aurait été gravé sous son emprise). Coltrane n'adhèrera jamais à une église codifiée (lui qui, après sa mort, suscitera la naissance d'une nouvelle église à son nom) et ce texte demande à être "traduit" idéologiquement, mythologiquement, politiquement, poétiquement. Écoutons le premier mouvement de cette suite qui, comme la plupart des disques coltraniens à venir, nous conduit aux portes de la transe (cfr les quatre notes chantées/scandées de manière évolutive par les quatre musiciens après le solo de saxophone).

413. John Coltrane Quartet: Love Supreme part 1

*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec
1964 (Impulse)*

On l'a dit, dès 65, Coltrane va faire exploser la quasi perfection à laquelle était arrivée son quartet, afin de s'embarquer dans de nouvelles aventures, d'abord en poussant ses musiciens jusque dans leurs plus ultimes retranchements (Transition,

Sun Ship etc), ensuite en enregistrant avec quelques uns de ses jeunes disciples, une sorte de manifeste à retardement du free jazz (Ascension), enfin, en se séparant (avec déchirement) de ces musiciens avec lesquels il vivait en totale symbiose depuis 1961, pour s'en trouver de nouveaux plus aptes à casser avec lui les ultimes barrières qui le séparent de l'expressivité pure (Meditation, Expression, Live in Japan etc). Nous retrouverons une dernière fois Coltrane lorsque nous évoquerons la tourmente free des années '60. Mais d'ici là, retour à Miles Davis.

Miles Davis - The Second Quintet

Son départ du quintet de Miles Davis, en 1960, à libéré Coltrane et lui a permis d'entamer sa quête : ce même départ a par contre littéralement traumatisé Miles : la complémentarité qu'il avait développée avec Coltrane lui manque cruellement, et il lui faudra pas mal de temps pour se remettre de ce divorce. Une nouvelle période de tâtonnements commence, à la recherche d'un saxophoniste qui pourrait remplacer Trane. Il en essaiera plus d'un, de Sonny Stitt à Sam Rivers en passant par Hank Mobley et George Coleman, avant d'enfin trouver l'homme qu'il cherche. En 1961-62, le ténor qui sévit dans le quintet de Miles est le hard-bopper soft **Hank Mobley**, dont ni la personnalité ni la sonorité ne pourront en aucune manière faire le poids face aux fantômes de Coltrane, et ce malgré l'excellence absolue de la section rythmique, qui reste composée de Wynton Kelly, Paul Chambers et Jimmy Cobb. Miles, à cette époque, reste un personnage difficile d'accès, et un homme qui, pour une fois, a du mal à être en phase avec son temps, c'est notamment avec la montée des mouvements politiques noirs : ainsi, lors d'un concert qu'il donne à Carnegie Hall en 62, son ami **Max Roach**, très engagé, lui, dans le combat de la communauté black, fait irruption sur scène pour interrompre le concert, affirmant que les bénéfices vont à une association qui a des liens avec les producteurs de diamants sud-africains : Miles est furieux, fait évacuer les trouble-fêtes et reprend, sur les nerfs, un concert qu'il sait décalé. Miles reste cependant un homme en colère, même s'il se défend de cette dernière accusation :

"A ce moment là, certains - des Blancs - se sont mis à dire que j'étais toujours en colère, que j'étais raciste et autres bêtises du genre. Ecoutez, j'ai jamais été raciste envers personne ; mais ça veut pas dire que je vais me laisser emmerder par quelqu'un juste parce qu'il est blanc. Je ne faisais pas risette, je jouais pas les nègres abrutis, je me baladais pas un doigt dans le cul à faire la manche et à penser que j'étais inférieur aux Blancs. Je vivais en Amérique moi aussi"

En 1963, il commence enfin à remonter la pente : à Los Angeles, il engage un saxophoniste plus musclé, **George Coleman**, le pianiste anglais **Victor Feldman**, le bassiste **Ron Carter** et le batteur **Frank Butler**. La nouvelle rythmique tourne superbement, comme le prouvent les versions de *Basin Street Blues* et de la ballade *I fall in love too easily* que voici :

414. Miles Davis Quartet : Basin Street Blues

*Miles Davis (tp) Victor Feldman (pn) Ron Carter (cb) Frank Butler (dms)
rec Hollywood, 17/04/1963 (Columbia)*

414b. Miles Davis Quartet : I fall in love too easily

*Miles Davis (tp) Victor Feldman (pn) Ron Carter (cb) Frank Butler (dms)
rec Hollywood, 17/04/1963 (Columbia)*

Ce groupe ne durera toutefois qu'un temps, le temps d'enregistrer la moitié seulement de l'album *Seven steps to heaven*. Miles garde Coleman et Carter mais revient à N-Y sans pianiste ni batteur ! Et c'est alors qu'il fait la rencontre décisive d'**Herbie Hancock**, jeune pianiste né en 1940, débordant d'imagination et de hardiesse mélodique et harmonique, disciple de Bill Evans pour la modernité et les voicings, de Tristano pour la linéarité de la phrase, et de Wynton Kelly pour le swing ; et de **Tony Williams**, un jeune batteur de 17 ans, né en 1945 et qui le sidère littéralement !

"J'avais entendu Tony Williams, un grand batteur de dix-sept ans, qui travaillait avec Jackie Mc Lean, et qui jouait tellement bien qu'il avait failli me faire disjoncter. (...) A l'écoute de ce petit enfoiré, toute mon excitation était revenue (...) Les trompettistes aiment jouer avec de grands batteurs, et j'ai entendu sur le champ que Tony allait être l'un des plus fabuleux musiciens qui se soient approchés d'une batterie. Tony était mon élu !"

Avec ce nouveau quintet, à qui l'on doit la deuxième moitié de *Seven Steps to heaven*, la différence est flagrante ! Le nouveau feeling est perceptible dès les premières notes : les 'pêches' qu'envoie Williams ne sont pas de la même veine que celles de Kenny Clarke et des batteurs bop : sollicitant plus souvent les toms, il tend surtout vers une polyrythmie accrue, très différente de celle d'Elvin Jones (moins africanisante, plus abstraite) qui lui permet par moments de "sortir" du groove tout en y restant et pour mieux y retomber. Miles jubile ! Miles revit : ces jeunes le poussent en avant ! Il fait avec eux une tournée triomphale à travers les USA puis

part à la conquête de l'Europe, où il joue notamment au festival d'Antibes. En Février 64, a lieu le fameux concert au Philharmonic Hall d'où sortiront deux LP's, *My funny Valentine* et *Four and More*. Les albums de la Renaissance. La rythmique métamorphose la musique, suscitant d'étonnants changements de tempo, organisant les cassures rythmiques etc. Miles, de son côté, triture le son plus que jamais ! Il plane ! Seuls les soli de Coleman amènent un retour à un hard-bop plus classique : un Coleman que Miles, et plus encore Tony Williams, trouvent trop excellent - "Il ne fait pas assez de fausses notes", diront-ils en boutade. Coleman est pourtant un ténor solide et fiable, trop fiable sans doute pour les ambitions du nouveau groupe. Tandis qu'avec Hancock, Carter et Williams, Miles ne sait jamais à l'avance comment un morceau va tourner et c'est très exactement cela qui l'excite, cette prise de risque qu'il provoque lorsqu'il dit à ses musiciens : *"Je vous paie pour répéter sur scène !"*.

Pour compléter le puzzle en gestation, il manque donc une pièce et cette pièce, Miles va la trouver en la personne du saxophoniste **Wayne Shorter**, membre depuis 1959 des Jazz Messengers d'Art Blakey, formation au sein de laquelle il occupait aussi le poste de directeur musical, de compositeur et d'arrangeur. Post-coltralien au phrasé déhanché et au son équilibriste, Shorter s'était d'abord fait désouder par la critique qui se gaussait de son style "oeufs brouillés". C'est précisément cette fêlure, ce sens de l'aventure et ce côté moins "excellent" qu'un George Coleman qui feront de lui l'homme que recherchent Miles et ses jeunes compagnons. Le Quintet Davis, Shorter, Hancock, Carter, Williams est la vraie relève du quintet et du sextet des années '50 et il va tenir de 1964 à 1968. Portant le concept rythmique du groupe sur ses jeunes épaules, **Tony Williams** est sans doute celui qui va le plus ouvertement déterminer les directions prises dès les premiers concerts :

"Tony jouait au son, et ajoutait des choses hip, très astucieuses, à ce qu'il entendait. Il changeait sa manière de jouer tous les soirs, prenait des tempos différents pour chaque morceau, chaque soir. Pour jouer avec Tony Williams, il fallait toujours être en alerte, faire attention à tout ce qu'il faisait, ou bien il vous semait en une seconde, vous vous retrouviez hors-tempo, en retard et vous étiez mal..." (Miles Davis)

Dans le petit montage qui suit, on verra tout d'abord le nouveau quintet jouant, lors de sa première télévision américaine, une version du *So what* créé par le sextet de Kind of Blue ; puis une interview d'Herbie Hancock racontant comment Miles les a

engagés, Tony Williams et lui, dans le groupe et à quel point cet engagement était incroyable pour de jeunes jazzmen comme eux; et enfin, All Blues, autre pièce maîtresse du répertoire de 59, un extrait du concert donné par le quintet à Milan lors de sa première tournée européenne en 1964 :

Video. Nouveaux partenaires privilégiés

1. Miles Davis Quintet in Steve Allen show : So what 2. Interview d'Herbie Hancock 3. Miles Davis Quintet in Milan 64 : All blues

Si les thèmes de Kind of blue restent, comme certains standards, au menu des prestations live du nouveau quintet, un nouveau répertoire se met aussi en place, dû principalement à la plume de Wayne Shorter. En janvier 65, les concerts live au Plugged Nickel de Chicago, qui donneront lieu à plusieurs disques, illustrent à merveille l'audace incroyable de la nouvelle équipe : audace rythmique avant tout, audace de construction et de déconstruction, audace des soli de Wayne Shorter, des brisures rythmiques de Williams, du son et du phrasé écorchés de Miles. En studio, le premier disque réalisé par le quintet s'appelle ESP (pour Extra Sensoriel Perception) ce qui donne une bonne idée de l'empathie et de la connivence qui s'installe d'emblée entre les cinq hommes. Miles dira :

"J'étais l'inspiration, la sagesse, le lien ; Tony le feu et l'étincelle créatrice ; Herbie et Ron les ancrages ; Wayne serait l'homme des idées, le conceptuel du groupe".

A l'écoute du titre éponyme, on réalise qu'il donnait là une vision assez précise de la place occupée par chacun des membres du quintet dans la dynamique générale :

415/ Vidéo. Miles Davis Quintet: ESP

Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony Williams (dms); rec LA janvier 1965 (Columbia)

La liberté qui est en jeu ici est en fait très différente de celle, tout aussi intense, qu'inaugure Coltrane à la même époque avec son quartet. Chez Miles, la liberté vient du non-dit, de cette complicité avant tout rythmique et pleine de sous-entendus, entre les membres de la rythmique, de cette écoute aussi, profondément démocratique, et qui permet à chacun d'orienter ou de réorienter la direction d'un morceau en cours d'interprétation. Quand le quintet démarre tel ou tel thème, ni le public, ni les musiciens ne peuvent savoir comment l'aventure va se terminer : une

ballade peut se transformer en swing ultra-rapide, un standard devenir une improvisation libre etc. L'album studio de 1966, *Miles Smiles*, contient une série de nouveaux standards milesiens comme *Footprints*, *Gingerbread boys*. Des thèmes comme *Circle* témoignent d'une conception nouvelle de la ballade : cette fois, l'intensité de *Kind of Blue* est bel et bien retrouvée.

416. Miles Davis Quintet : Circle

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb)
Tony Williams (dms); rec NY octobre 1966 (Columbia)*

Sur le même disque, le traitement du *Freedom Jazz Dance* annonce, par le feeling 8/8 que génère la rythmique, les thèmes binaires qui seront caractéristiques de la période électrique et jazz-rock de Miles, dès 1969.

417. Miles Davis Quintet: Freedom Jazz Dance

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb)
Tony Williams (dms); rec NY octobre 1966 (Columbia)*

En 1967, tout se passe comme s'il n'y avait plus un mais deux Miles Davis Quintet, celui du live, qui sonne de plus en plus libertaire, voire free (quoique Miles refuse catégoriquement l'étiquette), et celui du studio, jouant un répertoire de plus en plus écrit. Retrouvons d'abord le quintet live, capté par les caméras de Joachim E. Berendt à Stuttgart, puis par la télévision suédoise lors d'un concert à Stockholm : le quintet joue successivement *Agitation* et le standard *Walkin'* : et à chaque fois, c'est bien d'un voyage musical qu'il s'agit, avec ses codes et sa part de spontanéité : lorsque Shorter coupe les ponts avec la structure, le tempo, la mélodie, les harmonies pour raconter son histoire, il arrive que la rythmique le laisse terminer seul cette histoire : ce sera alors à Hancock, par sa propre histoire, de revenir petit à petit au feeling d'origine afin de permettre l'exposé final :

Vidéo. Miles Davis Quintet: Walkin

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony
Williams (dms); rec Stuttgart 1967*

Vidéo. Miles Davis Quintet: Agitation

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony
Williams (dms); rec Stockholm 1967*

Les albums de 1967 (*Sorcerer* et surtout *Nefertiti*) travaillent davantage encore la sonorité d'ensemble et les arrangements : alors que les live de l'époque sonnent de plus en plus "free", certains thèmes, *Nefertiti* en tête se caractérisent par un renversement radical de l'équilibre entre composition et improvisation, entre rôle joué par les solistes et par la rythmique : sur *Nefertiti*, le principal soliste, c'est la section rythmique elle-même, les deux souffleurs (Miles et Wayne), dont les parties sont pour l'essentiel écrites, jouant quant à eux un rôle plus proche de celui d'accompagnateurs :

418. Miles Davis Quintet: *Nefertiti*

Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony Williams (dms); rec 1967 (Columbia)

Nous n'en avons pas fini, loin de là, avec Miles Davis, qui sera à nouveau à la tête du navire lorsque le jazz et le rock se donneront le baiser sur la bouche afin de répondre aux audaces chaotiques du free-jazz propre aux sixties par une musique beaucoup plus structurée, le jazz-rock des seventies.

2. Mainstreams et Excroissances

Avant de plonger la tête la première au cœur de ce maelstrom saisissant qu'est la New Thing et d'évoquer ses rapports avec les mouvements socio-politiques des turbulentes années '60, quelques mots sur les changements de dynamique qui bouleversent l'histoire du jazz dès ces années '60. Jusqu'aux années soixante, l'évolution du jazz est relativement linéaire et s'identifie à l'évolution d'un tronc central, dit "mainstream", qui se transforme au fil du temps et des aléas de l'histoire. L'arbre reproduit page suivante dessine notamment les différentes étapes de ce mainstream jusqu'au moment où, dans les années '50, ce tronc central, garant de classicisme, se scinde en deux (voir plus haut) :

- le **middle jazz** ou mainstream classique
- le **bop** ou mainstream moderne (regroupant cool, hard-bop etc)

Par ailleurs, à ce(s) tronc(s) se rattachent dès le départ diverses branches qui se présentent selon les cas comme

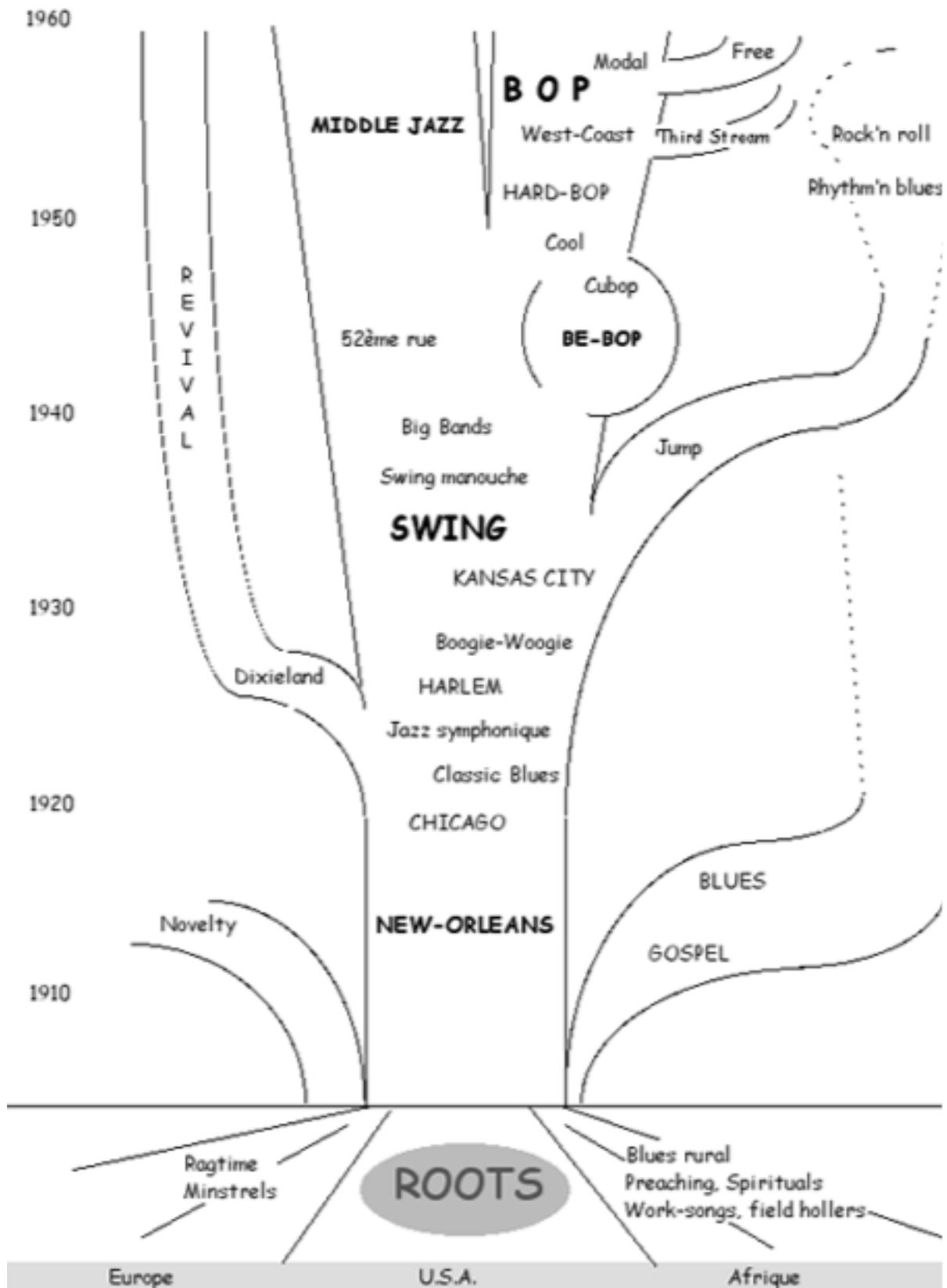
- des **cousins** ayant leur histoire et leur autonomie propre (blues, gospel, rhythm'n blues, bientôt rock)
- des **revivals** ou résurgence ponctuelle ou récurrente de styles anciens (ragtime, dixieland...)
- des **excroissances** ou styles novateurs centrifuges (be-bop, third stream)

L'exemple du be-bop est atypique en ce qu'il se présente comme une excroissance qui va, rapidement, se réintégrer au mainstream au point de provoquer la scission évoquée ci-dessus et de devenir le ferment d'un nouveau classicisme (le bop). A partir des années '60, le bel agencement que constitue l'arbre du jazz avec son tronc central, ses revivals et ses excroissances s'effondre. Le nouveau schisme qui va déchirer le jazz est plus radical que tout ce que la musique afro-américaine a connu jusqu'alors. Et pendant deux décennies, l'essentiel de l'histoire du jazz va se poser en termes d'excroissances, tandis que le tronc central va rétrécir, rétrécir, se réduisant à certaines époques à quelques petits noyaux de keepers of the flame (gardiens de la flamme). Ces deux excroissances, liées, on le verra, aux mouvements historiques généraux, sont

- le **free jazz** ou **new thing** dans les années '60
- le **jazz-rock** dans les années '70

Ce n'est qu'en 1980 que, pour toute une série de raisons, cette situation prendra fin, rendant aux deux mainstreams leur statut central, évidemment renforcé par l'action des deux excroissances qui viennent d'être citées. Le tableau qui suit (et qui demanderait d'être prolongé jusqu'à nos jours dans une toute autre logique encore, celle du Delta - voir fin de ce cours) n'est qu'une tentative de formaliser cette partie linéaire de l'histoire du jazz. Une tentative qui n'a aucune prétention scientifique :

LE JAZZ AVANT 1960



3. Le Free Jazz

Le free-jazz des années '60, se définit avant tout par une négation (des règles, des style-consensus, du public) et par une série de correspondances et d'inclusions la reliant à des théories philosophiques, sociologiques, politiques etc, plutôt que strictement esthétiques - ou mercantiles. Nous entrons de plain pied dans une des périodes les plus troubles (et les plus passionnantes) de l'Histoire des musiques nées de la communauté noire américaine. Paradoxe : au départ, le free est très majoritairement lié (et de manière ombilicale) au Mouvement Black; à l'arrivée, métaphores aidant, le free sera le premier véhicule permettant à des non-Américains (Européens, Japonais), de se créer un jazz propre, prenant quelques distances avec le modèle américain : logique, en ces temps où la domination culturelle américaine qui prévaut depuis la fin de la première guerre est battue en brèche par les idéologies anti-capitalistes et par le bloc d'opposition à la guerre du Vietnam. On en reparlera.

Dialectique ? Poil à la logique !

Au départ pourtant, le scénario ressemble à s'y méprendre à celui, dialectique, qui régit l'évolution du jazz depuis le début du siècle. On a souvent noté, en effet, cette alternance entre décennies de classicisme et décennies de turbulences : après le scandale causé par la nouvelle musique lors de la jass era des années '20, s'est installé le classicisme du swing des années '30 ; à ce classicisme succèdent le bruit et la fureur du be-bop dans les années '40 ; retour ensuite au double classicisme des années '50 (Middle jazz et Bop) et nous voici au coeur des sulfureuses années '60, chamboulées de fond en comble par la révolution du free-jazz. A l'intérieur même de ces décennies, d'autres dialectiques plus subtiles se montrent également agissantes, celle notamment qui règle l'alternance des dominantes noires et blanches dans le jazz. Dès la fin des années '50, le jazz est accusé, comme tous les dix ou quinze ans, d'assoupissement généralisé et de perte de substance. Il convient de sonner une fois de plus le réveil, comme le firent :

- les **Harlémites** face au jazz blanc doucereux
- les **Boppers** face aux paillettes de la swing craze
- les **Hard-boppers** face aux codes du cool et de la west-coast

A chaque fois, l'initiative du réveil revient aux Blacks, soucieux de se réapproprier leur musique. Mais toute explication simpliste est à éviter : en effet, le hard-bop lui-même participe à l'assoupissement évoqué ci-dessous soit en se muant en système, soit en se commercialisant à travers une tendance "funky" plus rentable (lorsque les destinées du label indépendant Blue Note, passent aux mains du géant Liberty, l'affaire sera symboliquement consommée). Passons.

Le nouvel idiome jazzique apparaissant avec les sixties est appelé tantôt **Free-jazz**, tantôt **New Thing**, tout simplement: comme son nom l'indique (mal), il se caractérise par un rejet plus ou moins radical des règles (harmoniques, rythmiques, mélodiques) qui régissaient jusqu'alors le fonctionnement du jazz, et par une hyper-expressivité assimilée le plus souvent à une **esthétique du cri** - qui pourra aussi prendre des formes plus abstraites. Force est de constater que l'expression "Free-Jazz" est tout aussi pléonasmique que celle de "New Thing" :

1. **Free** (càd libre), le jazz l'a toujours été: mieux, il l'est par définition: sans liberté, pas de jazz! Et de l'**Armstrong** des premiers temps à **John Coltrane** en passant par **Parker** et tant d'autres, que de modèles libertaires au fil de l'Histoire du jazz ! Jusqu'à ces expériences menées au-delà des miroirs par le clan **Tristano** en 49 (*Intuition*, rappelez-vous) ou par **Shelly Manne** avec **Jimmy Giuffre** dans les '50 ! Le concept de "liberté" est donc insuffisant pour définir une nouvelle musique, à moins de lui donner un sens radicalisé à l'extrême, nihiliste en somme : mais on devine d'emblée les limites étroites de l'hypothèse et les supercheries qu'elle autorise, tout le monde se prétendant - à tort - capable de jouer n'importe quoi ! Ce à quoi répond très justement, en plein feu de l'action, un Yves Buin, lorsqu'il rappelle que

"le n'importe quoi ne conduit jamais n'importe où, et toujours quelque part. Ceux qui manient, même de loin, les associations libres, découvrent très vite qu'elles sont, dans leur nécessaire banalité, la voie royale qui va au coeur de l'être" (JH 243)

N'empêche, la liberté totale, si elle existait, serait une voie royale vers l'ennui, les musiciens les plus lucides le comprendront assez rapidement. Rien que pour cela, le "scénario" habituel ne peut être respecté et le free ne peut être considéré comme le prolongement du mainstream (du tronc jazzique), mais bien davantage, on y revient, comme une **excroissance** ayant pendant une décennie occulté la survie clandestine du tronc lui-même.

2. **New** (nouveau), chaque style prétend l'être lorsqu'il pointe à l'horizon d'un classicisme et entend se substituer à des formes anciennes jugées sclérosées. Mieux, tout événement jazzique (concert, enregistrement...) devrait théoriquement être "nouveau", en ce que le concept d'**improvisation**, pris dans l'absolu, contourne l'écueil de la redite (et il est vrai que chaque chorus de **Lester Young** ou de **Lee Morgan** est "nouveau" par rapport à ceux qui le précèdent, en partie du moins). Quant au choix de l'expression "new thing (nouvelle chose)" par laquelle certains croient se désolidariser des connotations du mot "jazz" et, du même coup, de la masse jazzique jugée globalement réactionnaire, il s'avère lui aussi inadéquat et illusoire. Nombreux sont les jazzmen qui rejetteront à un moment ou à un autre l'étiquette jazz, **Miles Davis** par exemple, qui répétait à qui voulait l'entendre que le mot "jazz" était une invention des Blancs. Mais, dans le cas de Miles comme dans celui des libertaires des sixties, la contradiction est inévitable puisqu' en rejetant le nom générique, on rejette du même coup un enracinement que la musique ne cesse au contraire de revendiquer (liens avec les différentes expressions nées de la communauté noire américaine etc).

Ces querelles sont d'autant plus vaines que les grandes caractéristiques du free, loin de nier les bases les plus profondes du jazz (ses africanismes en particulier), leur donnent une ampleur nouvelle. Quelques exemples :

-la **trituration du son** est poussée dans le free à ses limites extrêmes, jusqu'à nous précipiter en-dehors même du cadre de l'esthétique du "beau" occidental ; les sonorités mises en avant par le free seront d'autant plus expressives que bien souvent, elles exploitent un traitement de l'instrument que n'aurait pu imaginer son concepteur initial

-la **polyrythmie** est abordée de front par le retour revendiqué au berceau africain (Black is beautiful, Mother Africa...)

-la tension dirigée vers la **transe**, déjà présente dans le preaching est quasi omniprésente dans le free.

On ne pourra par ailleurs pas échapper aux connexions socio-politiques de la nouvelle musique. Donnant (comme cela avait été le cas, mais de manière beaucoup moins ouverte, pour le be-bop) une importance accrue à la démarche et à sa signification.

L'originalité de la nouvelle musique réside en effet aussi

" dans son dialogue avec le monde, dans cet engagement de la musique qu'il assume, (...) liée à la naissance d'une morale, d'une esthétique et d'une société noire." (J-L Comolli, JM 131)

Un de nos points de départ sera donc également idéologique et exigera que nous interroguions les problématiques du Mouvement Black des sixties. Mais auparavant, il nous faudra resituer l'avènement du free par rapport à l'évolution strictement musicale du jazz, et donc par rapport à l'action de ces passeurs dont nous avons parlé, et à celle de quelques pionniers oeuvrant dès la fin des années '50 en dehors du mainstream bop.

Passeurs, Pionniers et Mutants

A la fin des années '50, on l'a vu, une série de **passeurs** ont, de l'intérieur du mainstream bop (hard-bop, cool, west-coast), préparé l'avenir du jazz en l'orientant vers l'improvisation modale et en explorant des voies d'expression plus libertaires. Nous avons ainsi évoqué

- l'évolution douce vers le modal d'un **Bill Evans** (voicings etc)
- le phrasé libertaire à la fois cérébral et organique d'**Eric Dolphy**
- une dialectique agissante entre architecture ellingtonienne, improvisations libertaires et dimension politique chez **Charles Mingus**
- l'évolution de **Miles Davis** vers l'improvisation modale, puis vers une liberté rythmique inédite
- l'évolution de **John Coltrane** vers une trituration extrême du son et un travail modal obsessionnel, polyrythmique, et générateur de transe

Parallèlement au travail de ces passeurs, une autre catégorie de musiciens préparent la révolution en cours, de l'extérieur et plus de l'intérieur du mainstream bop comme les passeurs : c'est de ces pionniers/mutants qu'il sera question dans ce premier paragraphe consacré au free-jazz : avant de revenir une dernière fois sur la trajectoire de l'éternel pionnier qu'est **John Coltrane**, nous écouterons successivement le noyau réuni autour du saxophoniste **Ornette Coleman**, puis celui qui gravite autour du pianiste **Cecil Taylor**.

1. Ornette et l'Harmolodie

A chaque époque sa mythologie, ses lieux sacrés, ses Grands Soirs hallucinés. A l'épisode du Minton's pour le be-bop, à celui du Lighthouse d'Hermosa Beach pour la West-Coast, correspond pour le free ce fameux concert enregistré en 1958 au Hillcrest Club de Los Angeles par cinq musiciens qui n'avaient pourtant rien de californiens. On trouve là la quasi-entièreté du clan "harmolodique" : à commencer par son grand prêtre et concepteur, le sax alto **Ornette Coleman**. Personnage marginal et controversé, d'abord soutenu pour ses ambitions par quelques third-streamers comme John Lewis, puis lâché progressivement par presque tout le milieu, Ornette (né en 1930 au Texas) ne se mêlera guère au reste du monde jazz, y compris au milieu free. Sa musique dérive pourtant par certains aspects de celle du Charlie Parker à la sonorité acide et au phrasé avancé de certaines séances live (les Apartment sessions par exemple) :

" Je n'ai jamais entendu personne jouer comme Ornette et Don Cherry auparavant. (...) Il me semble qu'il s'agit là d'une extension de Charlie Parker, mais attention, une vraie extension: Ornette ne copie pas les licks de Parker ni son style. C'est quelque chose de plus profond que cela" (John Lewis)

Ornette étudie en solitaire tous les traités d'harmonie qu'il peut trouver, pour mieux les subvertir par la suite. Le concept basique qu'il place au centre de sa démarche musicale est celle d'**harmolodie** : il s'agit pour Ornette de réunir en un seul concept harmonie et mélodie : l'harmonie ne soit plus être pré-établie mais naître, au cours de l'improvisation, des directions que suggère la mélodie :

"Je pense qu'un jour, la musique sera beaucoup plus libre. Alors, les grilles d'accords d'un morceau seront oubliées et le morceau lui-même fera office de grille et ne sera pas obligé de se couler dans un moule harmonique préétabli. La création de musique est juste aussi naturelle que l'air que nous respirons"

Après des années de galère, Ornette obtiendra un premier contrat (éphémère) avec le label west-coast Contemporary puis signera avec Atlantic : les titres de ses albums sont révélateurs : *Something else, Tomorrow is the question, The shape of jazz to come* : à chaque fois, la notion de rupture et de musique de l'avenir est mise en avant. Ornette est aussi un compositeur fécond : son premier disque (*Something else*), enregistré en 58, comprend déjà toute une série de futurs "standards"

colemaniens, aujourd'hui revisités avec régularité par les jeunes générations de jazzmen : ce disque est par ailleurs le seul pour lequel Ornette ait engagé un pianiste : dès l'album suivant, il se débarassera définitivement de cet instrument qu'il juge trop contraignant harmoniquement : écoutons le très beau *The Sphinx*, typique de l'écriture d'Ornette :

419. Ornette Coleman : The Sphinx

*Don Cherry (tp) Ornette Coleman (as) Walter Norris (pn) Don Payne (cb)
Billy Higgins (dms); rec early 1958 (Contemporary)*

Bientôt, Ornette réunit un quartet qui, en live comme en studio, va vraiment révéler la dimension nouvelle qu'apporte sa musique dès les premières années : on y trouve des fidèles de sa musique : le trompettiste **Don Cherry** (qui optera volontiers pour le cornet puis pour la pocket trumpet), le contrebassiste **Charlie Haden** et les batteurs **Billy Higgins** puis **Ed Blackwell**. Structures nouvelles, changements de tempos, chorus sans grilles d'accords, thèmes joués à l'unisson mais avec la possibilité pour les souffleurs de jouer dans leur clé sans transposition (toujours cette notion de "naturel" qui ne se préoccupe pas des frottements et des dissonances), possibilité pour les solistes de jouer out pendant leur chorus (c'est cette dernière liberté qui séduisit d'abord Charlie Haden) : écoutons *Eventually*, déjà bien plus aventureux que *The Sphinx* :

420b. Ornette Coleman : Eventually

*Don Cherry (cn) Ornette Coleman (as) Charlie Haden (cb) Billy Higgins (dms);
rec 1959 (Atlantic)*

Répetons-le, Ornette veut avant tout une musique NATURELLE, hyper-mélodique (contrairement aux clichés qui le désignent), dégagée des règles habituelles en matière d'harmonie, de métrique, de mesures : il clame aussi sa volonté de jouer librement avec le "pitch" (la hauteur du son) et de ne pas se limiter aux douze notes de la gamme tempérée occidentale - d'où son rejet du piano. Dans son souci de "gérer l'écorchure", il utilise un saxophone en plastique et des anches particulières : chacun a sa propre respiration, dit Ornette, et la musique doit naître de la rencontre de ces respirations. En 1960, cinq ans avant l'Ascension de Coltrane, il sort un album intitulé *Free Jazz* : on peut entendre tout au long de l'unique plage qui couvre les deux faces de ce vinyl historique, un double quartet comprenant 2 trompettes, 2 sax, 2 contrebasses et 2 batteurs : deux quartets réunis en fait avec pour résultat un chaos apparent, mais qui, quand on prend la peine de s'y immerger,

recèle bien des trésors. Après un tel happening, impossible de faire marche arrière : la fin de l'époque Atlantic correspond pour Ornette à une période de retraite puis à un retour à la tête d'un trio "martien" comprenant le batteur **Charles Moffett** et, comme deuxième voix, le contrebassiste **David Izenzon**, étrange personnage issu de la musique contemporaine et qui utilise volontiers l'archet. Izenzon sort bien plus radicalement que Charlie Haden du rôle usuel du bassiste : la révolution rythmique du be-bop avait libéré le batteur en reportant la responsabilité du beat sur le bassiste : ce trio va plus loin encore en libérant également la contrebasse de la mission liée au beat, lequel, tout en restant présent, peut désormais être sous-entendu (voir plus loin la notion de flux) : c'est le cas dans le superbe et déchirant *Sadness* que voici :

421. Ornette Coleman Trio: *Sadness*

Ornette Coleman (as) David Izenzon (cb) Charles Moffett (dms); rec 1962 (ESP)

" *He sounds like a person crying or laughin*" dira Shelly Manne d'Ornette, une description qui s'applique merveilleusement à ce que nous venons d'entendre. En 1966, ce trio enregistre la musique de *Who's crazy*, un film underground signé par un réalisateur belge, **Richard Dick Fontaine**. Ornette y joue aussi, comme il le faut de plus en plus souvent de la trompette et du violon, instruments qu'il maîtrise beaucoup moins que l'alto : il s'agit d'une démarche délibérée visant à sortir des automatismes que génère la pratique professionnelle d'un instrument (de la même manière, Keith Jarrett ou Joachim Kuhn délaissent parfois le piano - dont ils jouent si bien - pour le saxophone - dont ils jouent nettement moins bien. Toujours cette quête du naturel. Voici un extrait de *Who's crazy*, avec des images de l'enregistrement de la bande-son, puis, en enchaînement, un incroyable document illustrant les rapports entre le free (et Ornette en particulier) et les écrivains de la Beat Generation : on y voit Ornette ponctuer la lecture par **Allen Ginsberg** d'un texte décapant consacré à la société de consommation ; aux tablas, un musicien indien qui joua aussi avec Miles Davis, **Badal Roy** :

Video. Ornette Coleman: *Who's crazy / Pigs of western civilization*

1.Ornette Coleman (as, tp, vln) David Izenzon (cb) Charles Moffett (dms) 2.

Ornette Coleman (as) Allen Ginsberg (recitant) Badal Roy (perc)

Nous retrouverons Ornette à d'autres moments de cette histoire, notamment lorsqu'il étendra ses conceptions harmolodiques au style free-funk dont il sera un des pionniers.

2. Cecil Taylor, de Monk au Free Jazz

Pianiste mutant, oeuvrant aux limites du jazz et de la musique contemporaine, **Cecil Taylor** (né en 1933) est un authentique mutant dont toute la carrière illustre une fabuleuse quête énergétique dans laquelle se rejoignent une attaque très percussive du clavier, un phrasé utilisant des intervalles larges et des silences qui rappellent Monk, voire, à travers lui, Duke Ellington, et un usage fréquent des clusters (grappes de notes rapprochées et donc dissonnantes). Une quête qui s'intègre sans difficultés aux principes directeurs du free-jazz. Taylor fait ses débuts avec un jeune sax soprano avec qui il a en commun une passion pour la musique de Monk, des tendances libertaires puissantes et une attirance pour la poésie et pour d'autres formes d'expressions artistiques compatibles avec le jazz, **Steve Lacy**. Seul spécialiste moderne du soprano avant Coltrane, Lacy enregistre avec Cecil Taylor, en 1956, un disque à la rythmique encore classique, baptisé *Jazz Advance* : extrait de ce disque, le déjà curieux *Rick-Kick Shaw* :

423b. Cecil Taylor / Steve Lacy : Rick Kick Shaw

*Steve Lacy (ss) Cecil Taylor (pn) Buell Neidlinger (cb) Dennis Charles (dms) ;
rec 1956 (Blue Note)*

Dans la même veine, en 59, Cecil Taylor enregistre l'album *Love for sale*, avec le bassiste **Buell Neidlinger** et le batteur **Dennis Charles** : il est intéressant d'écouter de quelle manière un "radical" comme Taylor joue les standards, les déconstruit, en pervertit l'harmonie tout en l'intégrant dans son approche personnelle du clavier. Le partenaire de Taylor, **Steve Lacy** est à l'aube lui aussi d'une formidable carrière, intègre jusqu'à l'outrance. Le voici en 1972 à la tête de son quintet :

422b. Steve Lacy : La Motte-Piquet

Steve Lacy (ss) Steve Potts (as) Irene Aebi (cello) Kent Carter (cb) Noel McGhee (dms); rec Paris mai 1972 (America)

L'énergie développée par Taylor en live nous ramène aux bords, voire carrément au coeur de la **transe**, caractéristique basique du jazz : le voir jouer en concert est une expérience fascinante dont on sort bien souvent aussi fatigué que le pianiste lui-même : il n'est pas rare que Taylor démarre ses prestations par une danse tribale, l'interprétation théâtralisée d'une poésie ou un martellement des cordes de l'instrument. Voici en images, un extrait de la composition *Pontos Cantados* : on y

visualise parfaitement l'alternance entre traits pianistiques de haute technicité et démenche percussive, entre phrases remarquablement composées (et qui utilisent notamment la technique du miroir, les deux mains jouant la même phrase à l'envers l'une de l'autre) et débordements aléatoires riches en clusters : accrochez vos ceintures :

Vidéo. Cecil Taylor : Pontos Cantados

Cecil Taylor (pn solo)

Si Ornette Coleman et Cecil Taylor font office de pionniers et de mutants en ce qu'ils n'ont pas démarré leur parcours au coeur d'un mainstream, John Coltrane effectue en 1965 un bond épistémologique, qui, pour avoir été préparé par une longue évolution dans nous avons retracé quelques étapes, n'en constitue pas moins elle aussi une irruption dans un univers mutant.

3. Coltrane dans la tourmente

De 1960 à 1965, Coltrane a poussé son quartet, composé de **Mc Coy Tyner** (pn) **Jimmy Garrison** (cb) et **Elvin Jones** (dms) jusqu'à ses ultimes retranchements. Jamais une telle empathie n'avait été mise au service d'une musique puissante, lyrique et révoltée. Dès le départ, un décalage a séparé la musique proposée par les disques de Coltrane et ses prestations live. D'où surprises à répétition pour le public - pour le public européen en particulier. Lorsque le quartet, en fin de vie, débarque aux festivals de Comblain-la-Tour et d'Antibes au coeur de l'été 1965, presque aucun fan de Coltrane ne peut imaginer l'expérience jusqu'aboutiste qui les attend. Qu'il s'agisse de l'interprétation extrême de la suite *Love Supreme* jouée à Antibes ou de l'ultime relecture par le quartet des classiques coltraniens que sont *Naima* ou *My Favorite things*, la musique jouée lors de ces concerts est une musique de limites dépassées, d'écorchure exacerbée et de cri. La superbe ballade écrite par Coltrane pour sa première épouse, *Naima*, enregistrée dans sa version studio en 1959, prend ici une dimension tragique éblouissante :

Vidéo. John Coltrane Quartet : Naima

John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms) rec Comblain 1965 (RTBF)

Peu avant ces concerts européens, Coltrane avait signé, aux Etats-Unis, un disque qui allait constituer pour beaucoup Le disque de la rupture et le point de non- retour.

Pour *Ascension*, Coltrane a ajouté à son quartet un deuxième bassiste (**Art Davis**) et cinq jeunes souffleurs de ses disciples (des disciples qui vont déjà bien souvent plus loin que lui en termes de *free*) : parmi eux, les futurs leaders de la *New Thing* que sont **Archie Shepp** et **Pharoah Sanders** (ce dernier sera membre du band de Coltrane tout au long de l'année 66). Cette longue suite, qui occupe, comme le *Free Jazz* d'Ornette les deux faces du vinyl, laissera sceptiques plus d'un fan de Coltrane, désorienté par l'impression de chaos démentiel qui s'en dégage lors des improvisations collectives. Des fans qui, de toute manière, ne suivront plus leur idole dans les deux dernières années de son parcours. En effet, le Coltrane d'après 65 plonge toujours plus profondément au coeur du *free*, sur la piste de la transe. Hyper-mystique (comme son disciple déjanté Pharaoh Sanders), il cherche Dieu dans le jusqu'aboutisme le plus forcené ! Le paradoxe de la musique coltranienne en 65-66 tient dans cette apparente antinomie entre l'insoutenable tension que véhicule la musique, hystérique et hurlante, et le "message" de paix et de sérénité qu'elle est censée représenter. C'est que Coltrane ne jure que par la verticalité : il transforme dès lors la colère (celle de ses frères noirs, celle que d'autres expriment à travers la politique) en prière et inversement. Pour parvenir à cette intensité, Coltrane a dû changer le personnel de son orchestre et a engagé des musiciens mieux à même d'assumer la suppression du tempo et de la fabuleuse polyrythmie chère à Elvin Jones : l'heure est désormais au FLUX propre aux batteurs *free* et c'est **Rashied Ali** qui assurera ce flux, soutenu par les vagues pianistiques d'**Alice Coltrane**, épouse de Trane et nouvelle pianiste du band : par ce nouveau quartet (dans lequel seul **Jimmy Garrison** est resté en place), écoutons une courte plage intitulée *Configuration* et qui figure sur un album tardivement paru, *Stellar regions* :

424. John Coltrane Quartet : *Configuration*

John Coltrane (ts), Alice Coltrane (pn) Jimmy Garrison (cb) Rashied Ali (dms)
rec 1967 (Impulse)

Mais la maladie galope. Coltrane - fait rarissime depuis la lointaine époque du sevrage - doit annuler plusieurs concerts. Il ne semble pas vouloir se soigner (comme s'il ne voulait pas troubler l'ordre des choses) et de toute manière ni la médecine classique, ni le guérisseur hindou Majumdar que lui a conseillé Max Roach ne peuvent plus rien pour lui. A la mi-juillet, il se met à vomir du sang et est hospitalisé au Huntington Hospital de Long Island. Où il s'éteint le 17 juillet à l'aube, d'un cancer du foie. Interrogé sur ses projets, quelques temps auparavant, Coltrane aurait répondu, avec une simplicité confondante : "J'aimerais devenir un

saint". Quelques images et quelques sons pour en terminer avec une des plus lumineuses trajectoires de l'Histoire de la Musique Noire Américaine.

Vidéo. John Coltrane : Last years

*John Coltrane (ts) Pharoah Sanders (ts) Alice Coltrane (pn) Jimmy Garrison (cb)
Rashied Ali (dms) + interview; rec 1966-67*

Coltrane, Coleman, Taylor et quelques autres ont ouvert la voie à un mouvement qui va s'enraciner dans la réalité socio-politique agitée de l'Amérique black des sixties. Les liens entre le free-jazz et les mouvements noirs sont au coeur de la musique que nous allons entendre maintenant.

4. Free Jazz, Black Power

Au fil de l'histoire, après avoir assisté à la naissance du jazz au terme de trois siècles de préhistoire riche en expressions musicales nouvelles (work-songs, field hollers, blues, gospel), nous avons constaté à plus d'une reprise la résurgence du passé africain de la communauté noire américaine, résurgence prenant parfois la forme d'une revendication de cette africanité ancestrale.

Rappel : l'Afrique dans les représentations bleues

Cette revendication d'autonomie liée aux racines africaines, nous l'avons rencontrée, entre autres, au coeur des débordements festifs et du culte Vaudoo de Congo Square, en toile de fond de la Renaissance Harlémitte et de la jungle music de Duke Ellington, derrière le succès de la Revue Nègre à Paris dans les années '20, au plus profond du Strange Fruit de Billie Holiday, à l'origine de la révolte des créateurs du be-bop dans les années '40 (Parker, Monk etc), à la surface des emprunts afro-cubains propres au cubop de Dizzy, Machito et Chano Pozzo; nous l'avons également vu à l'oeuvre, cette revendication, générant le jeu sur les toms d'Art Blakey et les velléités des Jazz Messengers, dopant les allusions à l'Afrique chez le Coltrane de la fin des '50 (W.Harden) et du début des sixties (Africa Brass, Afro Blue etc), alimentant le jeu du grand Sorcier Elvin Jones, soufflant à Elvin Jones les titres sans équivoque de certains disques de Charles Mingus. Et elle est omniprésente dans la New Thing des sixties. Ce qui sépare les revendications des sixties de tous les signes précurseurs que nous venons d'énumérer, c'est avant tout la radicalité du message véhiculé et ses relais sur le plan strictement politique : la Revue Nègre n'était guère qu'une mode pour esthètes argentés; la jungle music et les décors du

Cotton Club tenaient davantage de l'exotisme que de la revendication (quoiqu'Ellington, tout duc qu'il fut, fit oeuvre de précurseur en ce domaine); plus directe et plus puissante est la démarche courageuse de Billie Holiday vomissant son dégoût face aux lynchages et au K.K.K. - mais il s'agissait là d'une initiative individuelle; les boppers, plus radicaux, étaient avant tout des intellectuels qui, s'ils voulaient se réapproprier leur musique, restaient fascinés par la sophistication des compositeurs occidentaux; les vagues de musique afro- cubaine ou latino étaient davantage liées à la danse qu'à la conscience politique; et l'africanité de Coltrane plongeait déjà vers le mysticisme - Coltrane, s'il partage, jusqu'à un certain point, les vues des leaders du Black Power, reste en général discret et éloigné de la chose politique. Dans les années '60, par contre, ces revendications s'articulent à celles qui concernent les droits civiques, l'appartheid et, globalement, toutes les luttes quotidiennes des Noirs américains.

La colère black des sixties

Free Jazz, Black Power : le titre du livre phare de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli pourrait /aurait pu être également un des slogans de la frange du mouvement free liée à la communauté noire. Pour bon nombre d'observateurs en effet, l'originalité de la nouvelle musique réside bien, au-delà de ses aspects strictement musicaux

" dans son dialogue avec le monde, dans cet engagement de la musique qu'il assume, (...) liée à la naissance d'une morale, d'une esthétique et d'une société noire." (J-L Comolli)

Plus précisément encore, on doit bien reconnaître qu'

"aucune autre forme artistique dans l'histoire (et pas seulement dans celle de la musique) n'a incarné, réalisé, relancé avec une telle intensité, les enjeux jetés sur le front économique, social, politique... Les prises de conscience, les évolutions, les révoltes (...) de la communauté noire aux Etats-Unis à la fin des années '50 sont jumelles de l'émergence du free-jazz" (Carles-Comolli)

Le petit montage qui suit nous permettra de nous plonger dans cette lumineuse période de militance musicale : nous entendrons d'abord, superbement mis en images, un solo de batterie conçu par **Max Roach** pour accompagner le fameux discours de Martin Luther King, I have a dream ; puis nous pourrons apprécier l'adéquation

entre la musique furieuse d'**Archie Shepp** jouant Rufus et des images d'archives relatives aux violences raciales, aux émeutes, aux grandes marches, mais aussi à la guerre du Vietnam, aux papiers militaires brûlés etc; enfin, le montage se termine par une note d'espoir portée par le lyrisme écorché de **Pharoah Sanders** et d'autres images d'époque, évoquant le rêve des sixties, la réconciliation noirs/blancs etc

Vidéo. **Free Jazz Black Power** (montage)

1. *Max Roach / Martin Luther King : I had a dream* 2. *Archie Shepp : Rufus* 3. *Pharoah Sanders : Karma (extr)*

Sans entrer dans des détails qui sortiraient du cadre de ce cours, rappelons brièvement l'évolution du Mouvement Noir et les trois grandes "écoles" qui se partagent l'idéologie et l'action black à l'aube des sixties : on distingue ainsi :

-les **gradualistes**, partisans du légalisme et héritiers de la N.A.A.C.P. (National Association for Advancement of Colored People), le plus ancien mouvement noir.

-les **intégrationnistes** radicaux non-violents du Freedom Now, réunis autour de Martin Luther King, leader charismatique adepte de la résistance non-violente, disciple de Gandhi et de la Désobéissance Civile de Thoreau ; dès 1955, c'est de ce mouvement que vient le boycott des autobus qui fonctionnent encore selon le modèle ségrégationniste, les sit-in et les premières grandes marches.

-les **séparatistes**, ou Black Nationalists, qui veulent pour le peuple noir une nation indépendante : parmi eux, les lointains héritiers de Marcus Garvey et du Retour à l'Afrique, mais aussi les **Black Muslims**, Musulmans Noirs, dirigés alors par **Elijah Muhammad** et qui recrutent leurs membres par l'intermédiaire des pasteurs surtout ; c'est sous leur influence que les conversions à l'Islam (et les changements de noms qui les accompagnent) vont se multiplier dans les milieux où excellent les Noirs : musique, boxe etc.

En 1963/64, la révolte s'amplifie : Luther King dirige sur Washington l'historique marche non-violente regroupant quelques 250.000 personnes. Du jamais vu. La lutte est désormais sur le terrain politique et devient un enjeu électoraliste dont les **Kennedy** feront usage. L'assassinat de Luther King, en 68, et celui de **Malcolm X**, autre martyr de la cause noire, conforteront les thèses des partisans d'une lutte désignée comme contre-violente. Le concept de **Black Power** se trouve un autre grand leader en la personne de **Stokely Carmichael**, dont les idées seront radicalisées par le **Black Panther Party** qui déclenchera carrément la lutte armée. Signalons encore que des liens existent entre certains de ces mouvements radicaux

noirs et des mouvances similaires côté Blanc: depuis les grandes heures de la **Beat Generation**, artistes, intellectuels ou militants blancs se joignent à la cause des Noirs, qu'ils assimilent à la lutte, plus générale, des Damnés de la Terre (y compris des pays du Tiers-Monde). De même, les militants hostiles à la guerre du Vietnam marcheront un temps aux côtés des Noirs - jusqu'à ce que des leaders ultra-radicaux comme Eldridge Cleaver décident de retrouver intacte la "negritude" de leur action.

Facettes du Free Black

Quelle que soit la place occupée par les Blancs dans le phénomène "free- jazz" (y compris par les Européens lorsque celui-ci aura métaphoriquement été adopté par les mouvements sociaux et étudiants de l'après '68), il est clair que la New Thing est d'abord affaire de blacks : il peut prendre plusieurs formes, du free strictement militant d'un **Archie Shepp**, aux échappées mystiques d'un **Pharoah Sanders**, en passant par les débordements lyrico-poétiques d'un **Albert Ayler**, le dadaïsme de l'**Art Ensemble of Chicago** ou le trip cosmique de **Sun Ra**.

Archie Shepp ou le free militant

Né en Floride en 1937, Archie Shepp étudie le piano, l'alto et la clarinette. Lee Morgan l'initie au jazz moderne mais ses débuts s'effectuent au sein de groupes de R'n B - un passage qui s'avèrera décisif. De 55 à 59, il est universitaire et ses passions vont de la musique à la littérature afro-américaine, au théâtre et à la politique. Après avoir gravé quelques faces avec Cecil Taylor, il s'installe à N-Y en 60 et entend Coltrane au Five Spot : c'est le choc ! Et le choix de l'instrument sur lequel il exprimera toute cette colère qui monte du peuple Noir. A travers ses disques, Shepp associe de plus en plus ouvertement sa musique et ses conceptions politiques à travers une véritable esthétique du cri militant (cfr par exemple les compositions Malcolm, semper Malcolm, puis Poem for Malcolm dédiées au leader noir Malcolm X)

" (Le message du jazz) raconte la souffrance d'une masse de gens. Il parle de l'émancipation, de la destruction des ghettos et du fascisme. Je suis un musicien de jazz noir, un père de famille noir, un Américain noir, un antifasciste : je suis indigné par la guerre, le Vietnam, l'exploitation de mes frères, et ma musique raconte tout ça. C'est cela la New Thing." (Shepp)

Écoutons dans son intégralité le Rufus illustrant le montage vidéo que nous venons de regarder : Shepp y est notamment accompagné par le jeune vibraphoniste noir **Bobby Hutcherson** :

425. Archie Shepp: Rufus

*Archie Shepp (ts) Bobby Hutcherson (vbes) Barre Phillips (cb) Joe Chambers (dms);
rec Newport 2/07/65 (Impulse)*

Shepp participe à la création de la **Jazz Composers Guild**, où sont rassemblés quelques uns des principaux leaders de la nouvelle musique (Cecil Taylor, Sun Ra, John Tchicai, Paul Bley etc). De 66 à 69 (année de son départ pour Paris), Shepp multiplie les albums importants où alternent longues plages brûlantes de noire colère (*Three for a quarter...*), hommages aux leaders noirs et aux maîtres des territoires jazz (Ellington, par exemple) ou blues (Sonny Boy Williamson), premiers thèmes R'n B ou, en contraste, rapport à la musique occidentale - compositions, recours à une cantatrice classique noire (*On this night*). Le recours au R'n B aussi tôt que 1966 n'est pas une démarche banale dans le chef d'un leader du jazz d'avant-garde: c'est que, dans leur quête politique, Shepp et quelques autres poussent la logique jusqu'à entrer dans la musique qu'écoutent la majorité des Noirs (et que méprisaient jusque là les jazzmen). En 1967, Shepp participe à l'élan qui pousse les Noirs américains à retrouver leurs racines africaines, en signant le formidable *Magic of Juju*, dont une face entière est consacrée à la longue et furieuse mélodie qui donne son nom à l'album. Les liner notes démarrent par cette phrase de Shepp, significative de sa démarche:

" Vous devez m'écouter tel que je suis. Je ne vous laisserai plus dénaturer ma musique, ce temps là est passé. Si ma musique ne suffit pas, j'écrirai un poème, une pièce de théâtre. Et je vous dirai quelque soit la manière: "Brisez le Ghetto ! Laissez aller mon peuple (let my people go)"

1969 est une année capitale pour le free et pour sa diffusion en Europe. Une véritable colonie de free-jazzmen envahit le milieu parisien. Avec les gens de l'Art Ensemble of Chicago, avec Alan Silva, Clifford Thornton et de nombreux autres, Shepp met le feu aux poudres des scènes parisiennes déjà bien échauffées par l'insurrection de mai 68. Parmi les multiples plages gravées cette année là, retenons l'emblématique *Blasé*, long blues féministe et modal chanté par l'égérie du mouvement, **Jeanne Lee**, et tout au long duquel Shepp rend hommage à la fois aux racines les plus profondes du jazz et aux grands ténors blacks ; à noter enfin la

présence de deux harmonicistes de blues, **Chicago Beau** et **Julio Finn**, invités par Shepp, histoire de cautionner davantage encore la démarche : simplement, provocation free oblige, Shepp leur suggère de jouer dans des tons différents ! Et incroyable mais vrai, la sauce prend et Blasé nous entraîne dans une des plus fascinantes aventures de la New Thing :

426. Archie Shepp: Blasé

Archie Shepp (ts) Jeanne Lee (voc) Dave Burrell (pn) Malachi Favors (cb) Philly Joe (dms) Chicago Beau, Julio Finn (hca) ; rec Paris 1969 (Actual)

C'est encore à cette époque que Shepp participe au First Panafrican Festival organisé en Algérie : une djellabah enfilée par dessus son costume/cravate, Shepp joue avec à ses côtés, en plus de ses partenaires du moment, deux poètes de la négritude, dont le fameux **Ted Joans**, et un groupe de percussionnistes et de musiciens algériens et touaregs ! Mais Shepp reste aussi un grand lyrique attaché à la tradition et notamment au répertoire de Duke Ellington :

425b. Archie Shepp: Sophisticated lady

Archie Shepp (ts) Ron Carter (cb) Roy Haynes (dms) ; rec N-Y 1968 (Impulse)

Nous retrouverons Shepp dans les années '70, lorsqu'en pleine époque post-free, il atténuera la radicalité de son message en ramenant sa musique dans des territoires plus classiques, sur le plan rythmique, mais aussi en revenant à des structures harmoniques bop. Son cri restera toutefois globalement le même et pour terminer ce premier paragraphe consacré à Archie Shepp, regardons-le se donner corps et âme dans une déchirante succession de chorus sur sa composition fétiche Streams :

Video. Archie Shepp : Streams

*Archie Shepp (ts) Kenny Werner (pn) Santi de Briano (cb) John Betsch (dms);
rec 197? (Film)*

2. Pharoah Sanders ou le free mystique

C'est d'une toute autre esthétique du cri que se revendique un autre partenaire de Coltrane et de Shepp dans le projet Ascension : quoique **Pharoah Sanders** soit lui aussi motivé par les luttes de la communauté noire, sa propre quête libertaire est de caractère davantage mystique que politique :

"Je crois en toutes les religions, pour autant qu'elles parlent d'Un Créateur".

précise Sanders, qui va dès lors explorer ces religions des quatre coins du monde, dotant du même coup sa musique d'une composante exotique et incluant à ses orchestres des instruments étrangers à la tradition jazz. Aux religions s'ajoutent par ailleurs dans l'imaginaire sandersien les mythologies anciennes (égyptiennes et asiatiques en particulier) et avec elles, des éléments musicaux qui font de son oeuvre naissante le plus brûlant des préludes à la World Music. A réécouter aujourd'hui des albums comme *Tauhid*, on perçoit instantanément l'origine de la sonorité et du lyrisme poignant que possédera quelques années plus tard la musique d'un Gato Barbieri. Écoutons deux mouvements de la suite qui occupe une face de cet album-clé, *Venus* et *Capricorn Rising*, qui résument bien, à eux seuls, la démarche du Pharaon : flux rythmique, fonds modal/aléatoire, tension croissante, interventions schizoïdes du guitariste **Sonny Sharrock**, poignant récitatif vamp, moments d'hystérie collective puis retour au calme bien mérité : branchez-vous sur l'Univers, le Pharaon parle, le Pharaon hurle !

428. Pharoah Sanders: Venus-Capricorn Rising

*Pharoah Sanders (ts) Sonny Sharrock (gt) Dave Burrell (pn) Henry Grimes (cb)
Roger Blank (dms) Nat Bettis (perc); 1966 (Tauhid)*

Dans d'autres albums comme le superbe *Karma*, Sanders développe cette quête mystique dans une dynamique proche, dans la lettre (titres des morceaux, paroles du chant interprété par **Leon Thomas** - "The creator has a master plan, peace and hapiness for every man") comme dans l'esprit, du feeling *Peace and love* de l'ère hippie. Plus tard, comme *Shepp*, Sanders renouera avec un classicisme coltraniens sans rien perdre de la puissance expressive de sa musique, mais à toutes les époques, et jusqu'à aujourd'hui, il lui arrivera encore régulièrement de céder à la tentation du cri et de l'excès, intégrés le cas échéant dans un environnement musical plus proche de l'air du temps (électronique, hip hop etc). Regardons à titre d'exemple *Timetable revolt*, extrait d'un concert récent donné par Sanders

Video. Pharoah : Timetable revolte

*Pharoah Sanders (ts) Mark Feldman (vln) Jean-Paul Bourelly (gt) Victor Bailey (eb)
Trilog Gurtu (perc); rec Stuttgart 1995*

3. Albert Ayler ou la poétique forcenée

Autre saxophoniste déjanté et emblématique de la New Thing, **Albert Ayler** fascinait John Coltrane lui-même, qui lui dit un jour, à l'issue d'un concert

"Récemment, j'ai fait un rêve : et dans ce rêve, je jouais du ténor comme tu viens d'en jouer. Mais depuis, j'ai eu beau essayé, je n'y suis encore jamais arrivé"

C'est que sous la naïveté apparente des mélodies simples de type "fanfare" que privilégie Ayler, se cache une poétique (du son, de la phrase) unique en son genre, poétique forcenée dont la virulence contraste singulièrement, ici encore, avec la signification profondément pacifiste voulue par son auteur : lequel explique :

"En période de chaos - comme en ce moment - il y a relativement peu de gens capables d'écouter la musique qui relate vraiment ce qui se passe. Vous voyez, tout le monde crie "Liberté, tout de suite" mais mentalement, la plupart restent enchaînés. Mais aujourd'hui, la liberté est en marche, comme elle fut en marche jadis à la Nouvelle-Orleans. Et cette vérité nous apprend que la paix et la joie doivent régner sur terre. Je crois que la musique peut aider à amener cette vérité au grand jour, car la musique est vraiment LE langage universel : c'est pour cela qu'elle peut avoir une telle puissance"

Fin 66, Ayler donne une série de concerts à Greenwich Village. C'est là qu'il donne la première version conséquente du fameux Truth is marching in, avec lequel se cloturera sa carrière, à la Fondation Maeght, quelques années plus tard. Depuis Ghost 1 (de l'album Spiritual Unity) un nouvel aspect de l'oeuvre aylerienne se manifeste avec régularité : le recours à la "marche". On sourit, on grince des dents, c'est selon : on ne reste en tout cas pas insensible à ce retour halluciné à une musique apparentée à celle des premiers marching bands orléanais, fanfare libertaire, orphéon schizoïde, military band speedé à l'acide, le tout virant soudain au déferlement le plus free, pour revenir, dans un troisième temps, à la fanfare. Sans doute la pièce la plus représentative de la démarche aylerienne.

429. Albert Ayler : Truth is marching in

Donald Ayler (tp) Albert Ayler (ts) Michael Sampson (vln) Bill Folwell, Henri Grimes (cb) Beaver Harris (dms); rec N-Y 1966 (Impulse)

Dans ses derniers albums, Ayler - dont la mort inexplicable donnera naissance à un volume collectif très intéressant de la Série Noire, *Les 13 morts d'Albert Ayler* - accentue le côté Peace and love de sa démarche tout en switchant sur le plan rythmique du flux propre au free à un rhythm'n blues basique (comme Shepp à la même époque) : voici, à défaut d'images, un petit montage dont la bande-son est la composition *Love cry*, qui marque nommément le passage à cette nouvelle dimension musicale :

Video. Albert Ayler : Love cry

*Albert Ayler (ts, rec) Call Cobbs (hapsichord) Alan Silva (cb) Miford Graves (dms);
rec 1968*

4. Sunny Murray ou Le flux

Après ces trois saxophonistes, il est important d'évoquer également l'évolution de la rythmique et singulièrement de la batterie dans le free. Le mot-clé en termes de batterie free est le **Flux**, qui se substitue la plupart du temps au beat, ce battement régulier, affirmé et occupant le centre névralgique du jazz des époques antérieures. Dans le jazz d'avant le free, les structures ont toujours été établies avant que l'occasion ne soit donnée aux musiciens d'user de leur liberté : ainsi, si les batteurs be-bop ont libéré la manière de jouer de la batterie, ils l'ont fait de l'intérieur des structures (thème, grille harmonique, métrique, tempo etc) - on se souvient de l'image jaspérienne des deux chariots. Au contraire, les batteurs free, Murray en tête, placent la liberté en premier et laissent les structures se mettre en place en son sein ! L'histoire de l'oeuf et de la poule prend ici un relief tout particulier. La spontanéité préexiste aux structures qui naissent à travers elle ! Si on accepte ce préalable, on est alors amené à se poser la seconde question : en quoi consistent cette liberté première, cette spontanéité initiale ? La réponse tient toute entière dans la notion de flux. Au rythme proprement dit se substitue une sorte de "vibration rythmique continue", faite de mouvements ondulatoires autorisant accélérations, ralentis etc, autour d'une sorte de "tempo virtuel" qui tient lieu de beat ! Un concept rythmique où, contrairement aux idées reçues, le hasard et l'aléatoire n'ont guère de fonction opérante.

"Le discours de Sunny Murray se projette dans l'organisation d'une masse sonore compacte, perdue dans le cours du temps et soumise aux lois de la destruction : érosion, éclatement, dispersion, puis renaissance par réunion de fragments épars selon une autre ordonnance, et ainsi de suite en une

ondulation de périodicité irrégulière, de fréquence incertaine. Il est la masse sonore dans ses évolutions, circonvolutions et dans sa découpe, et l'élément unificateur dans sa paralogique implacable."

Fondamentalement, la batterie free, dans la conception de Murray en tout cas, se confond avec un défi fabuleux et pas si utopique qu'on a bien voulu le dire :

" Être le temps, non plus le découper, le structurer, mais le vivre dans sa continuité, l'assumer, le défier"

Voici Sunny Murray, accompagnant en compagnie du saxophoniste **Urs Leimgruber** un film expérimental qui nous montre son ami **Cecil Taylor** dansant au milieu de sculptures d'Alain Kirili, puis une autre danse due à Ariane Lopez :

Video. Sunny Murray/ Urs Leimgruber

Sunny Murray (dms) Urs Leimgruber (sax) Film incl danse d'Ariane Lopez, et de Cecil Taylor dans les sculptures d'A.Kirili (1989 ?)

Murray et les batteurs free poursuivent en fait la révolution entamée jadis par les autres grands batteurs modernes :

" Le souffle d'une révolution décisive de cet instrument complexe, véritablement métonymique du jazz, la batterie, est passé par les baguettes de Sunny Murray. Dans l'histoire du drumming, il marque, tout autant que Kenny Clarke, un temps de bascule - de redéfinition, aussi informée que celle de Klook de son arrière-histoire, comme elle à l'écoute de son archéologie. (...) Comme Ayler et Taylor, un amant de la beauté convulsive"

5. L'Art Ensemble of Chicago ou le free afro-dadaïste

Il est un autre noyau capital dont nous reparlerons dans un chapitre ultérieur : on y trouve des musiciens noirs originaires de Chicago, répartis en deux noyaux qui, tous deux, se retrouveront à Paris en 1969. Le premier est centré autour d'un saxophoniste à la démarche très intellectuelle, **Anthony Braxton**, l'autre se compose de quatre musiciens à la personnalité particulièrement affirmée : le trompettiste **Lester Bowie**, les saxophonistes **Roscoe Mitchell** et **Joseph Jarman**, et le contrebassiste **Malachi Favors**, auxquels se joindra plus tard le batteur **Don**

Moye. Attirés à la fois par l'Afrique, par la New Thing, par le jazz, mais aussi par une théâtralisation unique en son genre, où se mêlent dérision et émotion, dadaïsme et africanismes, couleurs et poly-instrumentisme, les musiciens de l'Art Ensemble apportent au mouvement free des accents de happening bien dans l'air du temps : la description qui suit donne de leur arrivée à Paris une idée tout à fait éloquente :

"Surprise: arrivée à Paris d'une camionnette remplie de caisses, malles, valises de tailles différentes, escortées de deux motocyclistes (...) Quand se produit ce quartet de Chicago, la scène de ce curieux théâtre de 140 places se trouve presque entièrement envahie par une multitude d'instruments : xylophones, basson, sarussophone, saxophones divers, clarinettes, banjo, cymbales, gongs, cloches, grosse caisse, balafon, crécelle etc. Le premier soir, les auditeurs furent assez surpris de voir Joseph Jarman, torse nu, le visage peint, passer lentement dans leurs rangs en marmonnant un poème, pendant que le bassiste Malachi Favors, qui portait un masque d'épouvante, hurlait des imprécations à Lester Bowie, et que Roscoe Mitchell actionnait des trompes d'auto. De toute évidence, le spectacle fait partie intégrante de leur expression: ils prennent véritablement possession de l'espace d'une salle qui, dès lors, semble avoir été spécialement conçue pour eux" (JH 232)

Les musiciens de l'Art Ensemble participeront, avec le pianiste **Muhai Richard Abrams** et quelques autres à la mise en orbite du concept de Great Black Music et à la création de l'A.A.C.M. (Association for advancement of Creative Music). Nous en reparlerons en évoquant l'ère post-free. A Paris, ils enregistrent énormément et notamment un superbe album avec la chanteuse **Brigitte Fontaine** :

431. Brigitte Fontaine / A.E.C. : Comme à la radio

Brigitte Fontaine (voc) Lester Bowie (tp) Roscoe Mitchell, Joseph Jarman (sax, fl, perc) Malachi Favors (cb) Areski Belkacem (perc); rec Paris nov 1969

6. Sun Ra ou le free cosmique

Né en 1914, **Herman Sonny Blount** dit **Sun Ra** appartient plutôt à la génération de Roy Eldridge qu'à celle de Don Cherry. Ce qui ne l'empêche pas d'appartenir à l'extrême pointe de l'avant-garde black des sixties. Chef d'orchestre, pianiste, compositeur, arrangeur, rassembleur d'hommes, Sun Ra est une sorte de martien bleu, un terme qui lui convient d'autant mieux qu'il prétend avoir des origines extra-terrestres. La direction musicale que prend son Arkestra dans les années '60

correspond à l'expression d'un bric à brac philosophico-mythologico-mystique saisissant : l'Égypte ancienne s'y retrouve associée à d'hypothétiques civilisations extra-terrestres afin de générer une représentation du monde (et des États-Unis) subversive pour les uns, proches d'une dimension sectaire pour d'autres (et il est vrai que les membres de l'orchestre du Ra semblent lui être dévoués corps et âme).

"Ces compositions sont destinées à diffuser un message d'espoir et de bonheur et un message vivant du monde meilleur de demain. C'est de la musique universelle. Le libre langage de la joie. »

"L'âge de l'isolement de la terre est terminé. Et toutes les musiques qui ne représentent que le passé sont pour les musées du passé, et non pour le panorama vivant du programme d'envol dans l'espace »

"Ma musique va d'abord faire peur aux gens. Elle représente le bonheur et ils n'en ont pas encore l'habitude"

Ces quelques citations situent le climat global de la démarche de Sun Ra, qui sera aussi un des premiers à introduire l'électronique dans le jazz, notamment à travers l'utilisation du fameux Moog Synthétiseur, ancêtre des synthés actuels, et qui n'était alors utilisé que dans des groupes rock comme Pink Floyd ou King Crimson. Il travaille aussi divers effets (echos, reverberation) sur les percussions et "crée" des instruments aux noms étranges (harpe solaire, space drum) : mais ses débuts sont aussi marqués par un jazz plus classique, celui des big bands (il fut arrangeur de Fletcher Henderson). Voici successivement Space Aura de 1960, où cette filiation est encore sensible, puis Solar Drums, gravé en 1962 sur un des multiples albums du label de Sun Ra, Saturn :

429b. Sun Ra Myth Science Arkestra: Space Aura

Sun Ra (pn, ep) George Hudson (tp) Ronnie Boykins (cb) Marshall Allen (bells) John Gilmore (ts) John Hardy (dms) rec 1960 (Atavistic)

430. Sun Ra and his Arkestra: Solar Drums

Sun Ra (pn, sun harp, dragon drum) Ronnie Boykins (cb) Marshall Allen (bells) John Gilmore (space drum) C. Scoby Stroman (perc) Thomas Hunter (reverb) rec 1962 (Saturn)

Au-delà de la dramaturgie cosmique qui préside aux cérémonies musicales de Sun Ra, l'ampleur de son orchestre en fait une sorte de big band free poussant l'esthétique du cri et de l'excès jusqu'à des limites jamais atteintes : les improvisations extrêmes de solistes de grande qualité comme les saxophonistes **John Gilmore** (par ailleurs hard-bopper de haut vol) ou **Marshall Allen**, le travail pianistique de Sun Ra lui-même dominant un délire global qui, comme dans le cas de l'Art Ensemble, prend évidemment toute sa dimension en live. Voici, à titre d'exemple du déferlement sonore que peuvent prendre les performances de l'Arkestra, un petit montage où l'on verra successivement

-l'orchestre entier, bardé de combinaisons spatiales mega-kitsch

-un solo de Marshall Allen où l'on voit très clairement que l'approche physique de l'instrument (l'alto en l'occurrence) est elle-même bouleversée, Allen frappant son alto comme s'il s'agissait d'un piano, d'une guitare ou que sais-je encore, avec une rage qui donne chaud au cœur (cfr le riff démentiel répété à plusieurs reprises à la fin de l'extrait)

-une démonstration de Sun Ra au Moog synthétiseur (ici encore, à la provocation et au déni des pratiques instrumentales habituelles, s'ajoute une volonté d'user de l'aléatoire absolu - cfr le Ra jouant de dos, avec la paume des mains etc)

Vidéo. Sun Ra : Montage

*1.Arkestra 2. Marshall Allen (famous alto scream) Sun Ra (moog) rec Baltimore;
(Joyful Noise)*

Ces quelques exemples ne donnent évidemment qu'une idée vague et bien incomplète du phénomène free. Avant de conclure, il nous faut encore évoquer, bien plus superficiellement encore, l'infiltration de la New Thing à travers l'Europe.

7. European Free - la Métaphore

Ombilicalement lié aux luttes de la communauté noire américaine, le free-jazz, lorsqu'il traverse l'Atlantique, va, comme l'ensemble du jazz avant lui, faire l'objet d'un traitement métaphorique au terme duquel il sera utilisé comme véhicule pour divers mouvements révolutionnaires, étudiants etc au cœur de l'Europe de mai 68. Les jazzmen européens avaient jusque là pratiqué le jazz sur le mode du clonage essentiellement, et seuls quelques musiciens surdoués avaient pu se doter d'un style original reconnaissable après quelques notes et avaient ainsi obtenu la reconnaissance de leurs pairs américains. A travers le free-jazz, les Européens vont découvrir qu'on peut jouer du jazz autrement en impliquant complètement son vécu,

ses émotions, ses revendications, ses racines sans le dénaturer en rien : simplement, la musique née dans la souffrance de la communauté noire américaine peut se prêter métaphoriquement à l'expression d'autres souffrances, d'autres joies, d'autres émotions. A observer l'activité débordante du Paris soixante-huitard, on pourrait croire que cette fois encore, c'est en territoire hexagonal que la chose a démarré et s'est développée. Question : Paris Mai est-il le détonateur du free européen. Réponse: non. Le free français, s'il existe bel et bien - comme le free Italien -, émerge avec plusieurs longueurs de retard sur le free des pays germaniques, une fois n'est pas coutume. C'est en effet au sein d'une sorte de triangle Allemagne - Pays-Bas - Angleterre que les choses se passent en premier, dès le milieu des sixties. Il est à remarquer que dès le départ, et malgré les particularismes locaux dus aux substrats, les musiciens se regroupent en phalanges pan-européennes plutôt qu'en structures nationales (du reste, les jazzmen ont depuis longtemps précédé les politiciens sur le chemin de l'Europe, créant un réseau semblable à une Internationale Bleue, dont Paris a bien été bien le centre dans les '50). Mais par-delà cette européanité du free, l'influence des substrats locaux (surtout dans les régions dotées d'une musique traditionnelle puissante) va colorer de manière diverses les expressions des musiciens italiens, allemands, polonais, russes, français, hollandais, suédois etc. Ainsi, le Hollandais **Willem Breuker** clamera très tôt l'influence des orphéons et des orgues de barbarie sur sa musique, et le pianiste belge **Fred Van Hove** affirmera que sa source d'inspiration est moins Cecil Taylor que... le carillon d'Anvers ! Progressivement, le free se construira aux quatre coins d'Europe même si la base de l'Internationale Free Européenne reste à coloration "germanique" (cfr la place prépondérante de festivals comme Moers ou le Total Music Meeting de Berlin, les différents free festivals belges (Gand, Bruges etc), les labels FMP, ICP etc). Comme aux Etats-Unis, on distingue aux sources du free européen des "**passeurs**", musiciens ayant déjà une place dans le milieu jazz et faisant évoluer celui-ci de l'intérieur : exemple type, le tromboniste allemand **Albert Mangelsdorff** ; et des **pionniers**, mutants n'ayant pour ainsi dire jamais joué autre chose que la musique qui immortalisera leur nom (ex: **Willem Breuker, Fred Van Hove, Derek Bailey**...). Ensemble ou isolément, les musiciens free s'affirment au fil de concerts ou de festivals-événements ponctuels ou récurrents, qui, souvent chargés en messages politiques extrêmes, font littéralement perdre la boule à la vieille Europe en crise.

"On s'est aperçu qu'on ne pouvait pas vraiment faire de musique si on ne partait pas de sa propre tradition. C'est ainsi qu'on peut parler d'une musique improvisée européenne. Nous reprenons des thèmes populaires, des

thèmes entendus dans notre enfance. (...) Dans le trio, j'apporte la musique d'Anvers, Bennink celle d'Amsterdam et tous ces trucs des Hollandais, Brötzman apporte la musique allemande. Et tous ces éléments collent très bien ensemble." (Fred Van Hove)

Écoutons à titre d'exemple un extrait d'une suite écrite par **Fred Van Hove** en 1968 et qui s'intitule, en un clin d'oeil aux luttes américaines, *Requiem for Che Guevarra, Martin Luther King, John F. and R. Kennedy, Malcolm X* :

432. Fred Van Hove : Requiem for Che Guevarra (extr)

Ed Kröger (tb) Cel Overberghe, Kris Wanders, Willem Breuker (sax) Fred Van Hove (org, comp, lead) Peter Kowald (cb) Han Bennink (dms) rec Berlin, 1968 (MPS)

Rien d'étonnant à ce que ce soit en 1968, l'année de tous les bouleversements, que le free européen explose au grand jour en une sorte de coup d'éclat : en novembre, en effet, les Berlin Jazz Days annuels sont boycottés par une frange du public et par une partie des musiciens, estimant que l'entreprise commerciale y a pris le pas sur la créativité. Comme à Newport huit ans plus tôt, les dissidents se trouvent un autre lieu (le Quasimodo) et y organisent un contre-festival, que fréquenteront notamment Pharoah Sanders et Sonny Sharrock, prévus à l'affiche officielle du festival. À l'entrée du Quasimodo, on peut lire cet écriteau emblématique: "In the midst of capitalism, on the field of capitalism, playing against capitalism". Est-il besoin de traduire? Idem pour cette savoureuse ajoutée inscrite au "programme" du festival off: "Double Entrance for Jazz Critics", prix d'entrée double pour les critiques de jazz ! Ce contre-festival est en réalité - mais personne ne peut encore deviner l'impact réel qu'aura la manifestation - le premier Total Music Meeting, un festival qui sera pour des décennies un des grands moments de l'année bleue libertaire. L'année suivante (1969), le free se crée ses labels autonomes, notamment Birth et FMP (Free Music Production) en Allemagne. En Belgique également, des festivals free sont annuellement organisés dès cette époque, à Gand, Bruges etc, dans le Nord du pays surtout. Au Sud, quelques tentatives seront également mises sur pied, mais elles n'auront pas de réel prolongement - c'est le cas du First International Jazz Event de Liège (69), ainsi que du légendaire festival d'Amougies, qui ambitionnait de faire fusionner en un même amour de la liberté free-jazz et rock : on sait ce qu'il advint : Joseph Jarman montra ses noires fesses au public tandis que Malachi Favors singeait les guitaristes de rock sur sa contrebasse. Rencontre loupée (c'est à Miles, le revoilà, que reviendra l'exploit de réussir pareille "fusion", mais dans un tout autre univers).

Par ailleurs, globalement, les musiciens free européens, peut-être parce qu'ils n'ont pas inscrits en eux les racines blues que continuent à revendiquer leurs homologues américains, iront plus loin encore dans le bruitisme et dans l'iconoclastie : voici en conclusion un petit montage qui nous permettra de voir et d'entendre le **Globe Unity Orchestra** du pianiste Alexander von Schlippenbach (qui joue du piano avec une planche de bois qui lui permet de jouer toutes les notes d'un coup !), les français **Michel Portal** et **Louis Sclavis** (ce dernier jouant avec les clés de la clarinette, ainsi qu'un duo saisissant entre **Fred Van Hove** et le violoniste **Carlos Zingaro** : accrochez vos ceintures !

Vidéo. European Free

1. Globe Unity Orchestra feat Peter Brötzmann, Alexandre Van Schlippenbach 2. Michel Portal Unit 3. Louis Sclavis 4. Fred van Hove (pn) Carlos Zingaro (vln)

En fait, après 69, le free européen (plus couramment désigné sous le syntagme Nouvelle Musique Improvisée), va se perpétuer dans un créneau particulier (comme le dixieland en somme !), l'actualité jazzique se portant sur d'autres mouvances, nées essentiellement en réaction, on le verra. Mais il reste qu'une musique est née, qui, aujourd'hui encore, ravit un public de happy fews.

4. Jazz et Rock, Rock et Jazz

Jusqu'aux années '60, l'évolution du jazz, on l'a vu, a fonctionné selon un modèle relativement simple comprenant un **tronc central** (ou mainstream), évolutif et qui, dans les années '50, s'est scindé en deux (middle jazz / bop), une série de **revivals** assurant la survivance de styles propres aux époques antérieures, et des **excroissances**, ou avancées musicales faisant évoluer le tronc central sans être à même de "devenir" elles-mêmes mainstream. Les années '60 et '70 ont ceci de particulier que le jazz qui "fait la une", celui dont on parle dans les magazines spécialisés comme étant le jazz de pointe, est dans les deux cas une **excroissance** qui ne deviendra donc pas la nouvelle forme du mainstream : c'est le cas du free-jazz lié à la société turbulente des '60 (chaos, désordre, débordements) et du jazz-rock, contemporain du retour à l'ordre propre aux années '70, une fois les rêves libertaires des sixties évanoui. Comme son nom l'indique, le jazz-rock naît évidemment de la rencontre entre les deux principales musiques non-classiques occidentales d'alors : le jazz et le rock. Avant d'évoquer cette rencontre, il est indispensable d'évoquer brièvement le surgissement du phénomène rock, dominant dans les sixties (le free, quoique dominant dans les représentations, ne touchant qu'un public restreint). Et de souligner les mouvements d'attraction-répulsion qui unissent/opposent dès les années '60 musiciens des deux univers.

Rock : du mot au syndrome

Musicalement et sociologiquement parlant, le phénomène musical majeur des sixties est sans conteste l'émergence d'un vecteur musical nouveau qui, en une décennie, va devenir LA musique des jeunes générations. Le **rock** est historiquement lié au jazz, mais à la fin des années '60, il va obtenir, au terme d'une ascension fulgurante, son autonomie en tant que "famille" regroupant divers styles parfois bien différents. Les musiques qui composent le nouvel univers musical sont d'abord désignées sous l'étiquette "**pop music**". Rappel des faits. Le terme "rock" est le diminutif de "**rock'n roll**", mot qui désignait à la fois, à la fin des années '50, une danse, avatar des anciens "jitterbugs", "boogie" etc pratiqués par les Noirs, et la musique qui en était le support - héritée du boogie-woogie, du Rhythm'n blues et du Jump, cette musique perpétuait de manière systématisée les fameuses douze mesures et les fameux trois accords du blues. Pour mémoire, dès les années '40, une grande partie de la jeunesse noire américaine avait délaissé le jazz moderne (le be-bop) au profit du R'n B : de même, les jeunes blancs des années '50 vont petit à petit se détourner du

jazz au profit du rock'n roll, dans lequel ils se reconnaissent davantage. Dans les années '60, surgissent la Beatlemania et la vogue des groupes anglais, construits le plus souvent selon un mode instrumental simple et immuable hérité du rock'n roll : un chanteur, une guitare électrique soliste, une guitare rythmique, une basse électrique et une batterie avec parfois un clavier électrique (ce que les jazzmen appellent avec un soupçon de mépris les "orchestres de guitares". Le phénomène évolue et à la fin des années '60, les musiciens les plus évolués du nouveau genre musical, souvent improvisateurs chevronnés, nourris de blues et de jazz, commencent à en avoir assez d'être répertoriés dans la même catégorie que le pire chanteur d'eurovision : c'est alors que, progressivement, le terme générique "rock" va remplacer l'étiquette "pop" (à noter que pour désigner le revival du rock - enfin du rock'n roll - on utilisera une nouvelle formule : le rockabilly est né). Cette nouvelle gestalt s'installe dès lors aux côtés des gestalt "jazz", "classique" etc.

L'apogée du rock coïncide avec le tournant des années '60 et '70, le mouvement **hippie**, les grands rassemblements de **Woodstock** (69) et de l'île de **Wight** (70). Elle coïncide par ailleurs avec la grande crise du jazz, dont le mainstream se retrouve alors au fond du trou, ne survivant que sous cloche pour un public de happy fews. La crise économique des années '70, alliée à une crise des valeurs liée à l'effondrement des utopies des sixties amènera par ailleurs une radicalisation dans le monde du rock à travers le nihilisme **punk**, lequel finira par ramener au jazz, via le jazz-rock, des "rockers" prenant de l'âge et devenus trop exigeants pour cette musique "sociologique" qu'est le punk. Mais n'anticipons pas.

Panorama succinct du rock des sixties

Le rock'n roll est avant tout la musique d'une génération, celle des "blousons noirs", de James Dean et d'une nouvelle forme d'existentialisme et de mal de vivre qui caractérise une nouvelle **classe d'âge** : celle des teen-agers, dont l'émergence est liée aux nouvelles dispositions légales en matière de scolarité obligatoire. L'adoption massive, par cette nouvelle classe d'âge en phase de structuration, d'un rock'n roll qui riposte au "rêve américain" tout en faisant partie est un phénomène autant sociologique que musical. L'évolution que nous avons déjà vus à l'oeuvre à l'époque du jazz des années '20 et du swing des années '30, se répète dans les premiers temps de la saga du rock'n roll : musique mise sur les rails par des musiciens noirs comme **Bo Diddley**, **Chuck Berry**, **Little Richard**, ou **Fats Domino**, elle fera surtout le succès des musiciens blancs qui en utiliseront au mieux les potentialités commerciales et sociologiques et qui vont en devenir les stars, de **Bill Haley** ou **Eddie Cochran** à **Elvis Presley**. Survol des principaux rockers de la fin des '50 :

Vidéo. Document - Rock'n roll

Feat Bill Haley, Fats Domino, Gene Vincent, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Chuck Berry, Elvis Presley, Eddie Cochran; Montage MJ

Si le rock'n roll démarre aux Etats-Unis, comme la majeure partie des musiques populaires du XXème siècle, la suite de l'histoire du rock a pour centre névralgique l'Angleterre, celle de la mode de Carnaby Street et des groupes d'abord répartis en deux grandes tendances : la tendance "douce" dominée par les Beatles, et la tendance "dure" dominée par les Rolling Stones. Dans cette deuxième tendance, plusieurs groupes, Rolling Stones en tête, jouent une musique largement influencée par le blues (ces groupes contribueront d'ailleurs à faire redécouvrir les grands bluesmen américains (**John Lee Hooker**, **Sonny Boy Williamson**, **Muddy Waters**, **Howlin Wolf** etc) en jouant leur répertoire ou en les invitant à enregistrer à leurs côtés. Ces formations de blues-rock insèrent des parties instrumentales dans une musique devenue de plus en plus strictement centrée sur le chant : écoutons les **Animals** dirigés par le chanteur **Eric Burdon** (dont on disait alors qu'il était le seul chanteur blanc qui pouvait chanter avec le feeling des Noirs) : ils jouent For Miss Caulker, un blues qui démarre sur un solo de piano de Stevie Winwood :

433. The Animals : For Miss Caulker

*Eric Burdon (voc) Steve Winwood (pn, voc) Hilton Valentine (gt) Chas Chandler (eb)
John Steel (dms); rec 1964 (Pathé)*

Le Blues-rock prendra une dimension plus proche du blues en tant que tel avec des groupes composés de passionnés de musique noire, comme **Canned Heat**. Dans certains d'entre eux, des solistes de qualité font leur apparition et se révèlent excellents improvisateurs : c'est le cas notamment d'**Eric Clapton**, premier "guitar heros" du rock, au sein du groupe **Cream**. Le blues-rock blanc se trouvera également un défenseur passionné en la personne du chanteur et guitariste **John Mayall**, qui, en 69, enregistrera un superbe album acoustique avec des improvisateurs intéressants comme le saxophoniste-flûtiste **Johnny Almond** :

437. John Mayall : So hard to share

John Mayall (gt, voc) Johnny Almond (sax) Jon Mark (gt) Mark Almond (b) 1969

Dans le même temps, aux Etats-Unis, le Rhythm'n Blues noir connaît un succès croissant qui dépasse désormais les limites du public noir : la Soul Music, comme on

l'appelle désormais génère de véritables stars qui atteignent les sommets des charts : parmi les figures dominantes, notons **Aretha Franklin** (qui a fait ses débuts dans le gospel puis dans le jazz), **Ray Charles** (qui lui aussi, vient du jazz, on l'a vu) et **Otis Redding**. Ceux-là et bien d'autres, jouant avec le soutien de sections de cuivres, maintiennent intacte la flamme de la musique black tout au long des sixties et de la crise du jazz : écoutons Otis Redding chanter I've been loving you too long, puis Aretha Franklin dans une superbe ballade soul intitulée Never let me go (rien à voir avec le standard de jazz)

434. Otis Redding : I've been loving you too long

Otis Redding (voc) Steve Cropper (gt) Booker T. (org) etc rec 1966, 67 ? (Atlantic)

435. Aretha Franklin : Never let me go

Aretha Franklin (voc) + band rec 196? (Atlantic)

Toujours à la même époque, toujours dans cette gestalt rock en gestation, il faudrait encore citer, dans la double lignée du blues et du folk d'un Woody Guthrie, le protest-song de **Bob Dylan** ou de **Joan Baez**, qui incarnent la révolte croissante des jeunes américains : à la fin des sixties, leur musique passera du folk-blues acoustique à un country-rock très électrique. Voici le Dylan très bluesy des débuts dans une version superbe du morceau qui rendra célèbres les Animals, The house of the rising sun :

435b. Bob Dylan : The house of the rising sun

Bob Dylan (gt, voc) rec 1962 (CBS)

Il reste que l'homme qui restera comme la figure emblématique du rock des sixties, celui qui, malgré ses excès et sa courte carrière contribuera plus que tout autre à lui donner ses vraies lettres de noblesse est un musicien ombilicalement lié au blues dont il est issu : il deviendra bientôt le plus grand guitariste de la nouvelle musique et mettra au point une nouvelle approche de la guitare qui fascinera quasi tous les musiciens de jazz d'alors (Miles Davis, John Coltrane) : il s'appelle **Jimi Hendrix**. A son répertoire, des blues hyper-classiques relookés comme Red House mais aussi des démenches électriques très free, quasi bruitiste par moments, et qui culmineront à Woodstock avec la fameuse reprise de l'hymne national américain, avec ses effets de bombardement, ses allusions au Vietnam etc : une musique ultra-violente au service de la non-violence : écoutons Red House

436. Jimi Hendrix : Red House

*Jimi Hendrix (gt, voc) Billy Cox (eb) Mitch Mitchell (dms) Larry Lee (back gt)
Juma Sultan, Jerry Velez (perc) ; 196*

Parmi les autres stars sulfureuses du rock des sixties, la chanteuse **Janis Joplin** elle aussi ombilicalement liée au blues : voici sa version historique du Summertime de Gershwin :

436b. Janis Joplin : Summertime

Janis Joplin (voc)+ band; rec 196?

La mode lancée au début des sixties à Liverpool - celle des cheveux (gentiment) longs et des vêtements (gentiment) provocants - ressemblera bientôt à une distraction pour enfants de chœur lorsqu'aux States apparaitront dès 1967 les extravagances délirantes du mouvement hippie et de la contre-culture: vestimentaires, musicales, comportementale, ces extravagances sont aussi l'expression d'une nouvelle vision du monde liée à la contestation de la société de consommation, aux philosophies orientales, à l'usage des drogues dites psychédéliques (LSD etc). L'ensemble de ces mouvements, relayés par les grandes marches pacifistes contre le Vietnam, par le Flower Power qui part de San Francisco en 1967-68, aboutira aux grands rassemblements musicaux qui constituent le peak de la culture rock émergente : dans les Festivals de Monterey (67), Woodstock (69) et de l'île de Wight (70), tous les courants de la nouvelle gestalt se retrouvent pour le plus grand plaisir d'un public bercé par le grand rêve des sixties : peace and love ! Au sein de groupes comme **Pink Floyd** ou **King Crimson** apparaissent les premiers synthés (qui domineront la décennie suivante); des formations comme **Yes** proposent des compositions très sophistiquées (qui composent les fameux "concept albums") ; et quelques groupes conservent une texture instrumentale et un attrait pour l'improvisation qui en font les préférés des jazzmen : retrouvons **Jimi Hendrix** en action dans deux versions de son "tube" Purple Haze, la première jouée pour la télévision anglaise en 1965, la seconde jouée en live à Monterey en 1967 - un monde de différence -, puis le guitariste **Carlos Santana** à Woodstock et le groupe Jethro Tull (avec à la flûte un **Ian Anderson** clairement influencé par Roland Kirk) au Festival de Wight :

Vidéo. De San Francisco à Woodstock

1. Jimi Hendrix : Purple Haze (Londres 65, Monterey 67) 2. Santana : Soul sacrifice (Woodstock 1969) 3. Jethro Tull feat Ian Anderson (fl) (Wight 1970)

Il n'est évidemment pas question de prétendre rendre compte dans ce syllabus, fusse de manière succincte, de l'histoire du rock dans les années '60. J'en serais d'ailleurs totalement incapable. Le propos était simplement, avant de parler du jazz-rock, de situer l'ampleur et les principales caractéristiques du phénomène rock tel qu'il émerge à cette période (et tel qu'il supplante le jazz auprès du public jeune). Et de rappeler que les deux gestalts (rock et jazz) gardent entre elles plus d'un lien, à commencer par le lien au blues et à l'improvisation. Reste pour compléter ce chapitre à évoquer les attractions réciproques et concrètes entre ces deux musiques ; d'abord en écoutant les quelques groupes de rock anglais ou américains de la fin des sixties qui intègrent le son et l'impro jazz à leur musique ; ensuite, dans l'autre sens, en évoquant l'influence qu'aura le rock, musique binaire, énergique et électrique, sur la musique d'un Miles Davis, père fondateur du jazz-rock des seventies.

Groupe rock cherche son jazzy

Certains groupes de la fin des sixties et du début des seventies, poussent en effet plus loin les liens avec le jazz : citons par exemple l'organiste **Brian Auger** et la chanteuse **Julie Driscoll**, les groupes liés à l'Ecole de Canterbury (**Soft Machine**, **Nucleus** etc dont nous reparlerons plus loin) ainsi que deux groupes qui permettront à leur public de redécouvrir le plaisir de l'improvisation et de retrouver, après un lustre dominé par les guitares électriques, les instruments à vent, jusqu'alors bannis par le rock : les Anglais de **Colosseum** et les Américains de **Blood, Sweat and tears**. Voici, extraite du plus beau disque de **Colosseum**, *Valentyne Suite*, une superbe composition intitulée *Elegy*, qui nous offre notamment un très beau solo de soprano par le saxophoniste **Dick Heckstall-Smith** et un accompagnement délicat et subtil (aux balais) par le batteur **Jon Hiseman**, tous deux partenaires des premiers temps de John Mc Laughlin ou de Dave Holland (voir plus loin) :

438. Colosseum: Elegy

*Dick Heckstall-Smith (ss) Dave Greenslade (org) James Litherman (gt, voc?) Tony...
(eb) Jon Hiseman (dms); Londres 1969*