

4. Le piano entre jazz et classique

Depuis les origines, le jazz est une musique de métissage, on l'a dit et redit. Par ailleurs, depuis les années '60, il n'est plus l'apanage des seuls Américains, mais plus que jamais, il s'enrichit d'apports venant des cultures des autres parties du monde : on le verra bientôt, la plupart des régions du monde ont proposé/proposent un mélange entre jazz et substrats locaux. Mais le métissage continue aussi à s'exercer, comme ce fut le cas à 1001 tournants de l'histoire et de la préhistoire du jazz (du ragtime au third stream), entre le jazz et certaines pratiques propres à la musique classique occidentale. Dans les années '80/'90, parallèlement aux univers neo-bop, fusion, etc, une série de pianistes illustrent ces amours ambiguës entre la pratique⁴⁸⁴⁴⁸⁴ et le toucher du clavier bien tempéré d'une part, le feeling, le swing et l'improvisation jazz de l'autre. Ils sont pour la plupart disciples du grand **Bill Evans**.

Derniers feux d'un passeur

Passeur magistral, **Bill Evans**, on l'a vu, a inauguré une nouvelle manière de swinguer, de phraser, de construire les accords (voicings etc...) partiellement issue de sa connaissance et de sa pratique du piano classique. Avant d'écouter ses "enfants", il est indispensable de retrouver Bill Evans à la fin de sa carrière. Alors que l'essentiel de celle-ci s'est effectuée en trio ou en solo, c'est avec une formule un peu plus large qu'en 1979, il grave un disque sublime qui est à la fois un de ses plus beaux disques, toutes périodes confondues, et la plus belle aventure de notre **Toots Thielemans** national : le disque s'appelle *Affinity* et son titre dit tout de l'incroyable complicité qui s'est développée au fil de cette séance : voici, jouée en trio avec le support de la contrebasse du jeune **Marc Johnson**, une version d'un titre qui fait partie du répertoire de Toots depuis lors, *I do it for your love*, qu'il avait enregistré avec Paul Simon : un miracle de symbiose musicale :

539. Bill Evans / Toots Thielemans : I do it for your love

Toots Thielemans (hca) Bill Evans (pn) Marc Johnson (cb) rec 1979 (Warner)

Quelle que soit la réussite absolue de ce disque, la formule trio restera toujours la formule de prédilection de Bill Evans, créateur avec Scott La Faro et Paul Motian, en 1959, d'une formule de triologue qui se distancie largement de la pratique "piano + accompagnateurs" qui était en vigueur jusqu'alors. A la fin de sa vie, la musique qu'il joue en trio est de plus en plus complexe (sans jamais devenir

cérébrale) et le triologue de plus en plus riche : son dernier trio lui permet de signer une ultime série de chefs d'oeuvre/testaments avec **Marc Johnson** (cb) et les batteurs Elliott Zigmund puis **Pat La Barbera** : voici, joué en live en 1979, une version de la composition que Bill avait dédiée à son producteur Orrin Keepnews, *Re-person I knew* :

Video. Bill Evans Trio : Re-Person I knew

Bill Evans (pn) Marc Johnson (cb) Joe La Barbera (dms) ; rec 1979

L'héritage de Bill Evans est immense, directement ou indirectement, et ce notamment à travers ses trois disciples majeurs : Herbie Hancock (né en 1940), Chick Corea (1941) et Keith Jarrett (1945). Une histoire circule dans le milieu des musiciens - pour la comprendre, il faut savoir que Chick Corea a viré mystique jusqu'à entrer dans l'église de scientologie, et que Keith Jarrett a une assez haute estime de lui-même: Herbie, Chick et Keith boivent un verre et discutent de tout et de rien. Tout à coup, Hancock dit "*Vous savez, les gars, nous sommes tous de bons pianistes, mais Miles m'a toujours dit que, de nous trois, c'était moi le meilleur*". Aussitôt, Chick Corea se lève et riposte : "*Désolé, Herbie, mais le meilleur de nous trois, c'est moi : c'est Dieu lui-même qui me l'a dit*". Et Keith Jarrett de rétorquer, simplement : "*Moi ? Mais je n'ai jamais dit ça !*"

Chick et Herbie

Membre du quintet de Miles tout au long des '60, **Herbie Hancock** a défini avec ses partenaires d'alors une nouvelle liberté rythmique, qu'il continuera à développer par la suite, tout en pratiquant parallèlement une fusion d'orientation très funk : le voici, filmé en 2002 avec un trio composé de **Ron Carter** et de **Billy Cobham** : on peut y juger du sens aigu de l'improvisation, de la construction et du swing qui caractérise, trente-cinq ans après l'apogée du quintet de Miles, le jeu d'Herbie Hancock :

Video. Herbie Hancock : Toys

Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Billy Cobham (dms); rec Lugano 2002

Après des débuts dans l'univers bop (avec Dizzy Gillespie notamment) et quelques albums pour *Blue Note*, Chick Corea a lui aussi fait un passage chez Miles Davis (1968-70), a vécu des aventures libertaires avec Braxton, puis une longue période jazzrock avec *Return to Forever*. Dans les années '80, il embraye au mouvement fusion, on l'a vu, avec un *Electric Band* dont la rythmique se compose du bassiste **John Patitucci** et le batteur **Dave Weckl** : parallèlement, avec les deux mêmes musiciens, Corea dirige un *Acoustic Band* qui va relancer la

machine dans une direction plus strictement jazz : écoutons, pour bien faire le lien avec Bill Evans, une version de *Someday my prince will come* :

540. Chick Corea : Someday my prince will come

Chick Corea (pn) John Patitucci (eb) Dave Weckl (dms) rec 1989 (GRP)

De la même époque, on regarde maintenant une composition intitulée *Summer nights* et qui nous permet de juger de la cohésion de ce trio et de l'incroyable virtuosité de John Patitucci :

Video. Chick Corea Acoustic Band : Summer nights

Chick Corea (pn) John Patitucci (cb) Dave Weckl (dms) ; rec Germany 1988

Pour Hancock comme pour Corea, le trio n'est évidemment qu'une des facettes d'une activité qui reste très intense en ce début de millénaire.

Le cas Jarrett

Autre enfant de Miles, **Keith Jarrett** est, au début des années '70, la locomotive numéro un du label ECM, celui par qui le miracle est arrivé (sans les ventes d'album comme le *Koln Concert*, Dieu sait où en seraient les affaires de Manfred Eicher). Né à Allentown en Pennsylvanie en 1945, Keith Jarrett a tout de l'enfant-prodige. Etudiant le piano dès l'âge de trois ans, la légende veut qu'il ait donné son premier concert à l'âge de 7 ans, avec un répertoire composé d'oeuvres personnelles ! Eh oui. Il passe par l'école de Berklee, où il monte un premier trio. Puis, en 1965, il débarque à New-York. Très vite remarqué par le milieu jazz, Jarrett commence sa carrière new-yorkaise comme sideman de gens comme Roland Kirk ou Art Blakey (il joue sur le *Buttercorn lady* des Messengers). Mais le groupe qui va plus que tous les autres révéler le Cas Jarrett, est le quartet que dirige le saxophoniste Charles Lloyd dans la deuxième moitié des sixties, alors au sommet de son charisme. Accompagné à la contrebasse, Cecil Mc Bee, et aux drums, Jack de Johnette, le drôle de bonhomme qui gesticule et grommelle déjà courbé sur la piano, joue déjà avec une sincérité et une originalité qui laissent parfois trente ans plus tard. Jarrett enregistre divers albums en trio pour Atlantic, puis rencontre Manfred Eicher et démarre une double carrière, avec aux USA, un travail en quartet avec Dewey Redman pour Impulse, et en Europe, les disques ECM : le premier de ceux-ci est un disque de piano solo qui reste pour moi un de ses plus beaux albums, toutes périodes confondues : *Facing you*, sur lequel sont déjà évidentes les principales composantes de l'univers Jarrett : présence sous-jacente du gospel, pratique du piano classique,

connaissance poussée du jazz, sens halluciné de la polyrythmie : on écoute *In front*, la pièce qui ouvre l'album et qui, par moments, donne déjà l'impression d'entendre deux pianistes à la fois !

541. Keith Jarrett : In front

Keith Jarrett (pn solo) rec Oslo 10/11/71 (ECM)

A partir de là, Keith Jarrett, doté d'un charisme imparable, devient une star et multiplie les concerts en solo (le fameux *Koln Concert* mais aussi les tout aussi réussis concerts à Bern et à Lausanne), virant progressivement megalomane jusqu'à sortir au Japon un coffret de 10 LP's de piano solo. A cette époque, il multiplie les essais divers parfois à la limite de la prétention (disques d'orgue, de clavecin, ainsi que divers disques de musique classique pour la New Serie d'ECM). Puis au début des années '80, à la surprise générale (mais au diapason de cette tendance neo-classique déjà évoquée à plusieurs reprises et dont les Marsalis sont les figures emblématiques) il monte un trio 100% jazz avec lequel il réinvente les standards ! Un univers qu'on croyait perdu pour lui. Au sein de ce trio, qui, longévité rarissime en jazz, existe toujours aujourd'hui, près de trente ans plus tard, on trouve le contrebassiste **Gary Peacock** et le batteur **Jack de Johnette**. Moins manière que dans ses disques solo de la période "récital", Jarrett renoue ici avec l'essentiel, avec le choix de la note, et noue avec ses partenaires des dialogues (ou triálogos) qui prolongent le travail de Bill Evans. Extrait du deuxième album de standards, gravé en 1983, voici la ballade chère à Miles Davis *I fall in love too easily*

542. Keith Jarrett Trio : I fall in love too easily

Keith Jarrett (pn) Gary Peacock (cb) Jack de Johnette (dms); rec 1983 (ECM)

Quatre ans plus tard, on retrouve le trio au Japon, jouant *Late lament* : lorsqu'on voit pour la première fois jouer Jarrett en live, on peut s'étonner de sa présence scénique (gesticulation, contortionnement et ces grognements parfois très envahissants, plus encore que ceux d'Erroll Garner) - une présence que certains assimilent à du show et que d'autres interprètent comme l'expression d'une authentique intériorité. Mais on ne peut nier ni la cohésion du trio, ni les qualités pianistiques hors du commun du leader :

Vidéo. Keith Jarrett Trio: Late lament

*Keith Jarrett (pn) Gary Peacock (cb) Jack de Johnette (dms);
rec Japon 1987 (Verve)*

Parallèlement à son travail en trio, Keith Jarrett poursuit également ses explorations solitaires du clavier, mais depuis quelques années, même les concerts

solo font la part belle à la relecture de standards : comme en témoigne cette version d'*I got it bad*, joué lors de son 100ème concert solo au Japon :

Vidéo. Keith Jarrett : I got it bad
Keith Jarrett (pn solo) Japon 2002 (Verve)

Souvent jugé trop démonstratif, Jarrett a apporté il y a quelques années un cinglant démenti à ses détracteurs, un pamphlet étonnant et superbe de simplicité à travers un album de standards (*The melody at night with you*) dédié à sa compagne et où le feeling se concentrait presque exclusivement dans l'exposition de la mélodie et où l'improvisation était réduite à fort peu de choses. A écouter notamment sa version de *Be my love*, rendu célèbre par Maria Lanza. L'après Jarrett pianistique se concentre notamment dans la personne d'un de ses héritiers les plus importants : l'étonnant Brad Mehldau.

Brad : le petit dernier

L'univers du piano entre jazz et classique a été bouleversé dans les années '90 par l'arrivée de **Brad Mehldau**. Comme Jarrett, on l'adore ou on le déteste. Comme Jarrett, on le juge manière ou touché par la grâce. Né en Floride en 1970, Mehldau pianote dès l'âge de quatre ans, se met à l'étude de l'instrument deux ans plus tard et effectue le parcours jusqu'aux grandes écoles, Berklee and cie. Parmi ses professeurs, Kenny Werner et Fred Hersch, rendons à César ce dont il n'a rien à cirer. Il fait ses débuts dans le band de Jimmy Cobb (*Cobb's Mob*), puis travaille comme sideman avec divers neo-boppers (Christopher Holiday, Jesse Davis...) avant de rencontrer Joshua Redman, qui l'engage. Ses débuts comme leader se situent à cette époque (1995). Sa manière personnelle de faire se rencontrer jazz et classique apparaît notamment de manière éclatante dans son album en solo intitulé *Elegiac* : voici une courte pièce dont le titre n'est que l'anagramme transparent de son prénom : *Bard*

543. Brad Mehldau : Bard
Brad Mehldau (pn solo); rec 1999 (Warner)

Quoiqu'on pense de ce personnage singulier et fascinant, ex-junkie renouant avec l'aura romantique des jazzmen d'antan (avec lesquels avait complètement rompu la génération neo-bop/jus de carottes), on ne peut nier qu'il faudra compter avec lui au XXIème siècle : sur le plan pianistique et sur le plan de la conception du trio. Son étonnant travail de main gauche mérite notamment toute notre attention. Le voici dans la version d'*All the things you are* jouée au Festival Jazz à Liège en 1999 : Mehldau démarre l'aventure seul, puis ses complices de longue date, le

bassiste **Larry Grenadier** et le batteur **Jorge Rossi** le rejoignent pour offrir une nouvelle jeunesse (une de plus) au vieux standard :

Vidéo. Brad Mehldau Trio : All the things you are
Brad Mehldau (pn) Larry Grenadier (cb) Jorge Rossy (dms);
rec Liège 1999 (RTBF)

Au-delà de son indéniable talent de pianiste, Mehldau a fait franchir à l'aventure du triologue evansien un tournant nouveau. C'est Marc Moulin qui attira mon attention sur l'incroyable version de *Solar* qui figure sur le volume V de *The Art of the Trio* : quels que soient les sarcasmes que certains parajazziques aient émis à l'écoute des premiers volumes de cette série, jugée prétentieuse et hors de propos, ce volume en tout ne laisse plus la place au doute : Brad Mehldau a vraiment quelque chose à dire - écoutez le solo de piano qui suit le solo de basse, le crescendo, le travail du batteur : *something's happening* !

544. Brad Mehldau : Solar
Brad Mehldau (pn) Larry Grenadier (cb) Jorge Rossy (dms);
rec 1999 (Warner)

Terminons-en avec Mehldau en le retrouvant en solo et en images lors d'une de ces émissions de la télévision canadienne déjà évoquée et consacrée à l'art du solo : Brad y joue une composition intitulée *29 Palms* :

Video Brad Mehldau : 29 palms
Brad Mehldau (pn solo) Canada 2004

S'il est le plus saisissant des pianistes de la jeune génération, Brad Mehldau n'est pas pour autant un cas unique : aux Etats-Unis comme en Europe, d'autres pianistes apportent une couleur nouvelle à une pratique du piano souvent issue, comme chez Jarrett ou Mehldau, de la pratique conjointe du jazz et du classique.

Terrasson, Carrothers...

Parmi les belles surprises pianistiques de la fin du XXème siècle, il faut absolument mentionner le cas du pianiste Franco-Américain **Jacky Terrasson**, bel exemple de musicien inter-culturel capable aujourd'hui de donner de longs et beaux concerts en piano solo, de travailler une formule de trio originale (avec l'adjonction du piano fender) ou de dialoguer avec Michel Portal par exemple, comme il le fit récemment au festival de Vienne. Écoutons d'abord Terrasson et son premier trio important, constitué du bassiste **Ugonna Ukegwo** et du batteur

minimaliste **Leon Parker** : ils donnent du vieux *Things ain't what they used to be* une version qui swingue de manière nouvelle et peu banale : puis passons à l'art du solo avec une composition qui figure sur son dernier album en date (2007) :

545. Jacky Terrasson : Things ain't what they used to be
Jacky Terrasson (pn) Ugonna Ukegwo (cb) Leon Parker (dms)
rec N-Y 1997 (Blue Note)

546. Jacky Terrasson : Mirror
Jacky Terrasson (pn solo) : 2007 (Blue Note)

Qu'il travaille avec pour point de départ des compositions personnelles comme celle que nous venons d'entendre, sur des standards, des thèmes bop ou des chansons françaises (matériau auquel il a consacré tout un album il y a quelques années), Jacky Terrasson sait générer une tension spéciale, aidé en cela par des partenaires toujours choisis avec soin. Pour son concert à Liège en 2002, il était accompagné du surprenant **Sean Smith** à la contrebasse et d'**Ali Jackson**, un des batteurs récents de Wynton Marsalis : ensemble, ils réinventent le tumulte descriptif conçu par Bud Powell pour son *Parisian Thoroughfare* :

Video. Jacky Terrasson : Parisian Thoroughfare
Jacky Terrasson (pn) Sean Smith (cb) Ali Jackson (dms);
rec Belgique 2002 (RTBF)

Parmi les jeunes qui font parler d'eux dans ce créneau spécifique du piano entre jazz et classique, citons encore **Bill Carrothers**, dont le travail rythmique et mélodique particulier s'est arrangé de la formule sans filet consistant à jouer avec un batteur sans bassiste : très peu de jazzmen ont réussi ce pari quasi contre-nature : Carrothers est de ceux-là : **Bill Stewart** n'est évidemment pas le dernier des batteurs :

547. Bill Carrothers : Vito
Bill Carrothers (pn) Bill Stewart (dms); rec 1999 (Wea)

L'histoire du piano étant évidemment enracinée en Europe, rien d'étonnant à ce que les pianistes de haut vol s'y soient plus rapidement rencontrés que, mettons les batteurs. Terminons ce tour d'horizon partiel et partial par l'écoute de trois merveilleux pianistes européens, issus de trois générations différentes.

Pianistes du vieux monde

En tête du corpus des pianistes de jazz européens de talent, un nom s'impose avant tout autre : cinquante ans de carrière derrière lui, et **Martial Solal** est toujours, aujourd'hui, un virtuose au son et au langage irréductibles. Ce fut d'ailleurs dès les années '50 son plus immense mérite que d'avoir pu s'imposer en pratiquant une musique qui, tout en ayant intégré au mieux l'essence du jazz américain (et du swing en particulier) ne se limitait en rien à n'être qu'un clône du modèle américain. Il faut se souvenir que jusqu'aux années '60, le nec plus ultra pour les jazzmen européens était d'intégrer le modèle US au moins de pouvoir être confondu, à l'écoute, avec un maître d'Outre-Atlantique. Mettant au service de sa musique sa culture pianistique classique, sa connaissance du jazz américain et une foncière originalité stylistique, Martial Solal a séduit les Américains eux-mêmes, ce que seul Django Reinhardt avait pu faire jusque là en partant d'un substrat particulièrement puissant : Solal est doté d'une inventivité telle qu'il peut, comme on l'a vu le faire, jouer un set entier à partir d'une mélodie aussi minimaliste et chargée que *Maman les p'tits bateaux*. Et nous rappeler ainsi la grande leçon d'Armstrong jouant *La vie en rose*, de Parker improvisant sur *Be my love* ou de Coltrane réinventant *My favorite Things* : voici Solal en 1971, jouant en solo une improvisation bâtie sur les quatre notes *Fa mi re do* : saisissant !

549. Martial Solal : Fa Mi Re Do

Martial Solal (pn solo) rec Paris 1971 (RCA)

L'intériorisation du jazz US couplé à une sensibilité européenne se retrouve également à un degré de talent et d'originalité hors norme sous les doigts de l'époustoufflant et regretté **Michel Petrucciani**. Ayant décidé dès l'enfance de vaincre son handicap en domptant le monstre qu'était pour lui le piano à queue, Petrucciani a, à force de travail et de ténacité, développé un style à la fois populaire et irréprochable qui font de son oeuvre une des plus séduisantes (dans le meilleur sens du terme) de son temps. Le voici successivement en duo avec l'organiste **Eddy Louiss** (un tandem instrumental peu banal) revisitant le vieux *These foolish things* puis, en solo à Marciac, jouant *Autumn leaves* : à un moment de son solo sur *These foolish things*, Petrucciani joue une phrase au swing fabuleux et qui se prolonge encore et encore et encore et on entend littéralement le public retenir son souffle tout au long de cette phrase historique pour enfin laisser exploser les applaudissements une fois la phrase en question parvenue à son terme :

549. Michel Petrucciani / Eddy Louiss : These foolish things
Michel Petrucciani (pn) Eddy Louiss (org) ; rec Paris 94 (Dreyfus)

Vidéo. Michel Petrucciani : Autumn leaves
Michel Petrucciani (pn solo) ; rec Marciac 1996

Nous avons démarré cette évocation du piano post-evansien en écoutant Bill Evans jouer avec un **Toots Thielemans** particulièrement inspiré. Nous bouclerons (presque) la boucle en retrouvant Toots en duo avec un autre pianiste d'exception, le hollandais **Bert Van den Brinck**, chouchou (et pour cause) du festival de Gouvry et pianiste à la sensibilité et à la technique tout simplement sidérantes : ils joueront une courte et bouleversante version du *Temps des cerises*. Mais d'abord, écoutons **Bert Van den Brinck** seul, revisitant le standard *I can't get started* :

550. Bert van den Brinck : I can't get started
Bert Van den Brinck (pn); rec PB 1997 (AA)

Video. Bert van den Brinck/ Toots Thielemans : Le temps des cerises
Toots Thielemans (hca) Bert Van den Brinck (pn); rec PB 1999

Enfin, impossible de refermer ce chapitre sans évoquer, ne serait-ce que le temps d'un titre, le nouveau phénomène du jazz *made in Belgium*, le pianiste **Jef Neve**, qu'on a souvent comparé, à juste titre d'ailleurs, en termes d'intensité pianistique, de mélange de pratique jazz et classique et de lyrisme échevelé allié à un sens personnel du swing, à ses premiers modèles Keith Jarrett et plus encore Brad Mehldau : le voici avec les excellents **Piet Verbist** (cb) et **Teun Verbruggen** (dms) jouant, au *Molière* de Bruxelles en 2006, une composition originale intitulée *Second love* :

Video. Jef Neve : Second love
Jef Neve (pn) Piet Verbist (cb) Teun Verbruggen (dms)
rec Bruxelles 2006 (RTBF)

Si le piano et sa pratique sont indéniablement liés à la musique européenne, ce n'est pas là la seule "fusion" qu'ait opérée le jazz dans les vingt dernières années. Après avoir rappelé le mariage entre jazz et rock ou funk à travers le phénomène de la Fusion, et avant de parler de la place du jazz dans le mouvement hip hop ou de sa rencontre improbable avec les musiques électroniques, il est temps d'embarquer pour un tour du monde musical, histoire de pointer les principales rencontres que le jazz a pu susciter avec les 1001 formes de musiques traditionnelles. En route.

5. World Jazz !

Jusqu'aux années '60, on l'a dit et redit, le jazz européen (et d'une manière générale le jazz non américain) ne se concevait que comme une réplique du jazz américain. Et le nec plus ultra était de "sonner américain" et de générer l'illusion. Seule exception marquante - marquante au point de faire émerger un style nouveau et irréductible, lequel allait à son tour exercer un feedback sur le jazz américain - la galaxie **Django Reinhardt** et ses satellites le swing manouche, le swing musette etc, seul apport européen d'importance jusqu'à ces fameuses sixties. Le principe de la "copie conforme" n'a pas empêché, ceci dit, quelques formidables jazzmen européens de se hisser, à force de talent, de travail, de persévérance et de persuasion dans la métaphore, au niveau des plus grands maîtres américains - lesquels les considéraient comme leurs pairs. Ce fut notamment le cas de quelques jazzmen belges hors du commun : **Bobby Jaspar**, **René Thomas**, **Toots Thielemans** ou **Sadi** pour ne citer que les plus flagrants. Simplement, leur apport en tant que solistes improvisateurs se situait à l'intérieur de la praxis jazzique américaine (ce qui n'enlève évidemment rien à leur talent). Au fil des années '60, le free-jazz avait initié les premières fusions entre jazz et substrats européens puis, à peu près dans le même temps, et tandis que des jazzmen américains curieux de tout comme **Don Cherry** épiçaient leur musique d'éléments issus de diverses cultures non-américaines, des personnalités comme **Gato Barbieri** ou **Dollar Brand/Abdullah Ibrahim** avaient jeté les bases du jazz mondialiste en faisant du même coup de la musique mixte qu'ils avaient créée un véhicule culturel et politique. Ce phénomène allait prendre, dans les années '80, une ampleur aussi phénoménale qu'imprévisible, mêlant expressions et métissages authentiques et récupérations commerciales à la base de certaine soupe mondialiste contemporaine. Aujourd'hui, le jazz est plus que jamais un langage universel, qu'il soit pratiqué selon l'idiome US basique ou qu'il inclue des particularismes régionaux, des liens avec les substrats etc. Il ne reste plus guère à travers le monde que quelques îlots de résistance à l'invasion bleue. Nous commencerons, assez logiquement, notre petit tour du monde par l'Afrique, terre-racine du jazz.

1. Africa

Depuis la première page de ce cours, le rapport à l'Afrique s'est avéré déterminant : importance des africanismes dès les premières formes de pre-jazz (blues, gospel etc) puis en tant que caractères premiers du jazz, place jouée par Congo Square à la Nouvelle-Orléans, imagerie et symbolique africaine au coeur de la Harlem Renaissance, volonté de retour à l'Afrique dans le free-jazz etc. On

pourrait dès lors s'attendre, vu ce rapport de filiation et de resourcement permanent, que l'Afrique soit le continent le plus actif en matière de métissages avec le jazz. Or, dans la vogue de mondialisation du jazz, l'Afrique n'est certes pas en tête du peloton, à moins de classer dans le jazz les montagnes d'afro-jazz et d'afro-beat qui inondent le marché et les ondes, mais qui n'ont bien souvent qu'un rapport lointain avec le feeling du jazz. Récemment, par contre, de remarquables musiciens/chanteurs africains (maliens entre autres) ont créé une musique qui fait office de lumineux chaînon manquant entre l'Afrique et le blues : le plus connu d'entre eux est évidemment **Ali Farka Touré** mais il n'est pas le seul, loin de là. Je vous propose d'écouter un chanteur installé en Belgique et qui a eu l'occasion de jouer avec pas mal de jazzmen belges : il s'appelle **Majid Bekkas** et le *Galou* que voici est un des plus beaux exemples qui se puissent imaginer de ce "blues africain" où passent tout à la fois l' ancestrale mélodie africaine et le feeling et le groove du blues et de ses ancêtres directs (work songs, field hollers etc). Un exemple avec un musicien établi en Belgique,

551. Majid Bekkas : Galou

*Majid Bekkas (voc, gt, oud) Rachid Zeroual (fl, kawala) Khalid Kouhen (perc);
rec Belgique 2001 (Igloo)*

Le plus souvent, l'afro-beat tire vers la fusion (voire se confond avec la musique de variété afro), mais il arrive aussi, fort heureusement, que des rencontres plus profondes se créent aujourd'hui comme hier entre jazz et culture africaine. Les deux ou trois exemples qui suivent ne se veulent en rien exemplatifs d'une tendance générale : il faudrait consacrer à ces problèmes de métissages plusieurs heures d'écoute et nous n'en avons évidemment pas le temps. On notera par exemple que, depuis les années '80, plusieurs jazzmen américains ou européens (voire Belges, Charles Loos par exemple) ont été attirés par la musique jouée par les chanteurs, musiciens et danseurs Gnaouas (Afrique du Nord). Voici un exemple de la collaboration entre le groupe du pianiste **Randy Weston** (avec notamment le vétéran **Benny Powell** au trombone) et un groupe de Gnaouas de Tanger : les Gnaouas démarrent seuls puis, petit à petit, le jazz se fraye une place dans leur musique et la sauce prend :

Video. Randy Weston/ Gnaouas

*Benny Powell (tb) Randy Weston (pn) Alex Blake (cb) Neil Clarke (dms)
Dar Gnaouas de Tanger; Vienne 1999*

Les jazzmen de chez nous se sont à diverses reprises livrés à des expériences de métissage jazz/afrique particulièrement réussies. Nous reparlerons dans le chapitre consacré à la M'Base de la démarche du groupe **Aka Moon** (dont le nom

lui-même est inspiré des Pygmées Aka) : en guise d'apéritif, nous les écouterons lors d'un concert donné au Vooruit de Gand en 1997, confrontant leur propre travail polyrythmique avec les tambours de **Doudou N'Diaye Rose** et de ses percussionnistes : ça décoiffe !

552. Aka Moon / Doudou N'Diaye Rose : Jubo part 3

*Fabrizio Cassol (as) Michel Hatzigeorgiou (eb) Stephane Galland (dms)
Doudou N'Diaye Rose + 8 perc ; rec Vooruit 1997 (Carbon 7)*

L'Afrique fascine depuis toujours le percussionniste belge **Chris Joris**, qui multiplie volontiers les rencontres entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe : pour un concert donné au Middelheim en 1997, il avait renforcé son groupe régulier, composé notamment des saxophonistes **Fabrice Alleman** et **Pierre Vaiana** (autre grand passeur entre l'Afrique et le jazz) du percussionniste **Ben Ngabo** et du joueur de kora **N'Fally Kouyaté** : voici un extrait de ce concert, un parmi bien d'autres qui ait vu Joris se frotter à la chose africaine :

Video. Chris Joris : Into the night (extrait)

*Chris Joris (perc) + band feat Fabrice Alleman (ss) Chris Mentens (cb)
Ben Ngabo (perc) N'Fally Kouyaté (kora) Middelheim 1997*

On vit aussi dans les années '90 un autre maître de la kora, **Soriba Kouyate** rencontrer sur disque et en concert le guitariste **Pierre Van Dormael**. Et, répétons-le, il ne s'agit là que de quelques exemples parmi des milliers d'autres. Mais quittons l'Afrique pour évoquer l'autre cousinage naturel du jazz, celui qui le lie aux musiques d'Amérique centrale et du Sud : jazz afro-cubain et latin jazz.

2. Latin jazz / Afro-cuban jazz

L'influence africaine s'est, on le sait, exprimée de manière différente sur le territoire des USA et dans les îles ou en Amérique centrale ou latine. Les colonies anglo-saxonnes, d'obédience protestante (les futurs États-Unis), avaient eu à cœur d'acculturer au maximum les populations d'esclaves noirs, afin de mener à bien leur croisage d'évangélisation : dans ce cadre, ils s'étaient attachés à leur interdire radicalement la pratique des instruments qui leur rappelaient l'Afrique (et singulièrement les percussions évidemment, lesquelles étaient en outre des outils de communication pouvant s'avérer dangereux.). Dans les colonies catholiques par contre, par ailleurs souvent plus dures et plus cruelles avec les esclaves, l'acculturation n'étant pas une priorité aussi puissante, et l'évangélisation s'effectuant davantage à coups de crosses, le bannissement des

percussions n'avait pas eu lieu, ce qui explique l'abondance de percussions au coeur de la musique latine et afro-cubaine, alors que le jazz fut d'abord une musique vocale puis une musique de vocalisation.

Afro-cuban jazz, salseros

De tous temps, des liens ont existé, dans les villes américaines, entre les communautés noires et les communautés latinos, par ailleurs cousines d'infortune. Et donc entre les musiques que pratiquaient ces communautés. Ainsi, au temps lointain de la Nouvelle-Orléans, on entend clairement dans la musique d'un **Jelly Roll Morton** une influence des rythmes de habanera. A New-York, dès les années 20, des contacts privilégiés existaient entre les jazzmen noirs (les musiciens de Duke Ellington par exemple) et les latinos installés dans le Spanish Harlem. Dans les années '30, la présence d'un trompettiste comme **Mario Bauza** au sein de l'orchestre de Cab Calloway faisait office de lien entre les deux mondes. Mais c'est bien évidemment dans les années '40 que des liens bien plus denses vont se créer entre le jazz et les musiques latines, à travers le travail commun mené par **Dizzy Gillespie** d'une part, **Chano Pozzo** ou **Machito** de l'autre : le cubop était né (voir plus haut). Sa vie durant, Dizzy gardera intact sa passion pour les rythmes afro-cubains : au point que son dernier orchestre important, le *United Nations Orchestra* était de tendance ouvertement latine et comptait en son sein des solistes comme le clarinettiste **Paquito d'Rivera**, les trompettistes **Claudio Roditi** ou **Arturo Sandoval**, le pianiste **Danilo Perez** et divers percussionnistes. Du concert donné par l'orchestre au *Royal Philharmonic Hall* de Londres en 1989, voici une composition de Paquito intitulée *Samba for Carmen* et dont le soliste principal est le tromboniste **Slide Hampton** :

Video. Dizzy Gillespie United Nations Orchestra : Samba for Carmen
Dizzy Gillespie (tp, lead) Arturo Sandoval, Claudio Roditi (tp) Slide Hampton, Steve Turre (tb) Paquito d'Rivera, James Moody, Mario Rivera (sax, cl) Danilo Perez (pn) Ed Cherry (gt) John Lee (eb) Ignacio Berroa (dms) Airto Moreira, Giovanni Hidalgo (perc) rec Londres 1989

Dans le prolongement du cubop, toute une série de formations vont préparer le terrain à la déferlante de la salsa dans les années '70/'80 : en tête de ces formations, le groupe **Irakere** dirigé par le merveilleux pianiste **Chucho Valdez** et dans lequel, aux origines, jouaient Paquito d'Rivera et Arturo Sandoval : en 1985, *Irakere* enregistre un hommage à Chano Pozzo, particulièrement emblématique de cette forme de salsa dans laquelle les chorus improvisés par les jazzmen gardent une place prépondérante :

553. Irakere : A Chano Pozzo

*Band incl. Jorge Varona (tp) German Velazco (ss) José Luiz Cortez (fl)
Carlos del Puerto Caballero (bs) Chucho Valdez (pn, lead) Enrique Pia (dms)
Jorge Alfonso, Oscar Valdes (perc) ; rec 1985 (CD livre)*

Le jazz afro-cubain connaît aujourd'hui de nombreux défenseurs, actifs sur la scène internationale : retrouvons d'abord un des principaux d'entre eux, le saxophoniste **David Sanchez** jouant, lors de son premier passage à *Jazz à Liège* en 1997, une composition dans laquelle son percussionniste **Pernel Saturnino** est tout particulièrement à l'honneur : puis dans un registre plus grand public, nous écouterons un autre Sanchez, le percussionniste **Poncho Sanchez** dans un thème dédié à un vétéran du latin jazz, le vibraphoniste Cal Tjader :

Video. David Sanchez : Jazz à Liege 1997

*David Sanchez (ts) Edsel Gomez (pn) John Benitez (cb) Adam Cruz (dms)
Pernel Saturnino (perc); Liege 1997 (RTBF)*

554. Poncho Sanchez : Soul sauce (Guachi Guara)

*Stan Martin (tp) Alex Henderson (tb) Scott Martin (sax) Ruben Estrada (vbes)
David Torres (pn) Tony Banda (cb) Ramon Banda (dms) Jose Rodriguez, Poncho
Sanchez (perc) ; rec Hollywood 1995 (Concord Picante)*

Parmi les maîtres actuels du jazz afro-cubain, impossible de passer sous silence le travail du pianiste virtuose **Michel Camilo** : nous allons le voir à la tête de son trio, puis nous regarderons un extrait d'une émission consacrée au trompettiste et percussionniste **Jerry Gonzales**, lequel, depuis quelques temps, s'est également intéressé aux perspectives ouvertes par la rencontre entre le jazz afro-cubain et le flamenco (cfr aussi son travail avec le guitariste Tomatito) :

Video. Michel Camilo : Trio

Michel Camilo (pn) prob Charles Flores (cb) Horacio "El Negro" Hernandez (dms)

Video. Jerry Gonzales : Freedom now (extrait)

Jerry Gonzales (tp, perc) + band

Latin Jazz, Bossa...

Le Brésil avait été dans les sixties l'âme de la vogue de la bossa nova (née, pour mémoire, des amours du jazz cool et de la samba). Depuis lors, les relations entre le Brésil et le jazz n'ont cessé de s'amplifier : sur les traces d'Antonio Carlos Jobim et de Joao Gilberto, **Toquinho, Milton Nascimento, Maria Bethania, Gilberto Gil, Tania Maria, Marisa Monte** et tant d'autres captivent le

public des principaux festivals internationaux. Ici encore, on pourrait consacrer au phénomène de longues, longues heures, à côté desquelles les quelques exemples qui suivent peuvent paraître dérisoires. Écoutons d'abord la chanteuse **Marcia Maria**, souvent présente sur nos scènes et accompagnée ici du piano d'**Eric Legnini** et de jazzmen belges bien connus comme **Steve Houben** : le superbe *Non Sense* véhicule une émotion intense, servie par la délicatesse de la musique mais aussi par la chaleur de la langue portugaise :

555. Marcia Maria : Non Sense

*Marcia Maria (voc) Steve Houben (fl) Eric Legnini (pn) Toninho Horta (gt)
Jean-Louis Rassinfosse (cb) ; rec Belgique 1994 (Igloo)*

Tandis que les stars brésiliennes squatent les gds festivals, les jazzmen américains et européens ne cessent de recréer à leur manière la magie de la bossa et des musiques latines sur scène ou sur disques. Voici la chanteuse **Diane Reeves** dans une très belle version du *Triste* de Jobim :

Video. Diane Reeves : Triste

*Diane Reeves (voc) Cimaro Ruiz (keyb) Romero Lubambo (gt) Chris Severin (eb)
Ricky Sebastian (dms) Munyungo Jackson (perc); rec Marciac 1998*

Parmi les légendes de la bossa, il faut mettre à part le grand poète du mouvement, **Vinicius de Moraes**, auteur de textes s'adaptant superbement à la musique de Jobim et consorts : offrons-nous un léger retour en arrière afin d'écouter un authentique petit chef d'oeuvre d'émotion à fleur de peau, issu de la rencontre, dans un petit club de Buenos Aires, *La Fusa*, du Poète et de deux autres stars de la bossa, le guitariste et chanteur **Toquinho** et la chanteuse **Maria Bethania** : le son n'est pas d'une qualité totale, mais la musique dégage une telle force que je tenais vraiment à faire entrer cet *Apelo* dans le programme de ce cours :

556. Vinicius de Moraes/ Maria Bethania/ Toquinho : Apelo *Vinicius de Moraes (voice) Toquinho (gt, voc) Maria Bethania (voc) Alfredo Remus (cb); rec Argentine 1968 (Alfa)*

A côté de la bossa nova, sur des voix parallèles, des talents plus qu'originaux s'expriment eux aussi à travers un mélange de jazz et de musique brésilienne, argentine, chilienne etc. C'est le cas depuis des lustres du pianiste/guitariste **Egberto Gismonti** et, dans un registre autrement déjanté, c'est le cas du multi-instrumentiste **Hermeto Paschoal**. Après un clip délirant de la bande à Paschoal, nous écouterons un groupe argentin, basé à Paris et à Rome, **Cordoba Reunion** dans lequel on retrouve notamment le percussionniste **Minino Garay** :

Video. Hermeto Paschoal : O gala do Airan
Hermeto Pascoal e grupo ; clip Super channel

557. Cordoba Reunion : Chacaraca
Javier Girotto (sax) Gerardo di Giusto (pn) Carlos Buschini (cb)
Minino Garay (perc); rec 2001

Si les liens entre le jazz et l'Afrique et les musiques latines semblaient évidentes, pour cause de cousinage, si on pouvait de même concevoir un métissage entre le jazz et les musiques européennes qui avaient jadis participé à sa gestation, on a longtemps eu du mal à imaginer qu'une rencontre serait possible entre le jazz et les musiques orientales. Et pourtant...

3. Orient Express

Les derniers territoires qui, à travers le monde, résistaient à l'invasion du jazz (une résistance due soit à des freins idéologiques, soit à la force des musiques vernaculaires en place) sont en train de tomber. Seule la Chine a encore un peu de mal à intégrer le jazz, mais même là-bas, les premiers signes avant-coureurs d'une acceptation progressive du jazz apparaissent depuis quelques temps. Le proche-orient, le moyen-orient et même l'extrême orient ont, quant à eux, et ce depuis les années '70 surtout, expérimenté 1001 rapports avec le jazz.

On l'a vu, la fascination des sixties pour les philosophies orientales, dans le jazz comme dans le rock, a amené dès cette époque des jazzmen aussi influents que John Coltrane à intégrer des éléments de musique indienne dans leur propre langage (cfr ci-dessus les rapports entre Ravi Shankar et Coltrane). Dans le même temps, en Europe, des musiciens comme Albert Mangelsdorff expérimentaient eux aussi les premiers métissages est-ouest conséquents. En Angleterre, le jeune **John Mc Laughlin** subissait lui aussi cette fascination pour l'Inde et dans les années '70, juste après l'aventure du Mahavishnu Orchestra, il allait fonder le groupe **Shakti** avec d'authentiques musiciens indiens. Sur ses traces, les saxophonistes **John Handy** et **Charlie Mariano** s'associent eux aussi avec des musiciens indiens. Périodiquement, et jusqu'à aujourd'hui, il arrive à Mc Laughlin de reformer de nouvelles moutures de *Shakti*, la dernière en date présentant en guest-star le percussionniste **Zakir Hussain**. Voici ce nouveau *Shakti* au festival de Vienne en 2004 : le chanteur d'appelle **Shankar Mahadevan**

Video. Shakti feat Zakir Hussain : Caruna/Five peace band
John Mc Laughlin (gt) Zakir Hussain (tabla) V Selvaganesh (perc)
U Shrivinas (mandoline) Shankar Mahadevan (voc) Vienne 2004

Si en Israël, l'influence américaine a depuis longtemps accordé au jazz une place importante (clubs, festivals, firmes de disques etc), les choses ont été bien plus lentes côté arabe. Les premiers maîtres du jazz arabe sont des joueurs d'oud comme **Anouar Brahem** ou **Rabih Abou-Khalil** : si le premier s'est spécialisé dans l'expression d'une musique intimiste de type ECM, le second privilégie volontiers les rencontres avec des solistes de jazz comme **Charlie Mariano** ou, ici, **Sonny Fortune** et des percussionnistes issus de cultures et d'horizons très différents. Le voici dans un extrait d'un concert donné en Allemagne dans les années '90 :

Video. Rabih Abou Khalil : Dusk

*Sonny Fortune (as) Rabih Abou-Khalil (oud) Glen Moore (cb) Glen Velez,
R. Shotam (perc) Allemagne 1992*

Dans les villes européennes, la multi-culturalité a amené dans le même temps des rencontres entre instrumentations, modes, voire langues arabes et jazz. Voici un extrait d'un disque du tandem belge **David Linx/Diederik Wissels** dans lequel la partie chantée est en arabe : *Hawalek* :

558. David Linx / Diederik Wissels : Hawalek

*David Linx (voc) Diederik Wissels (pn) Frans van der Hoeven (cb)
Dré Pallemaerts (dms); rec 1993 (Disques du Crépuscule)*

Depuis longtemps, le jazz, musique de la communauté noire américaine, a, par le biais de métaphores diverses, servi à relayer les préoccupations d'autres communautés. Ainsi, il existe aujourd'hui quelques orchestres de jazz israélo-palestiniens porteurs de messages évidemment pacifistes : le plus connu est celui que dirige le saxophoniste israélien **Gilad Atzmon** : les habitués du festival de Gouvry se souviennent des superbes mélodies et des rythmes parsemés de diatribes lancées contre l'administration Bush par Gilad Atzmon il y a quelques années. Voici un extrait du dernier album d'Atzmon, *Refuge* :

559. Gilad Atzmon : My refuge

*Paul Jayasinha (tp) Gilad Atzmon (sax, fl) Frank Harrison (pn)
Yaron Stavi (b) Asaf Sirkis (dms); rec 2007 (Enja)*

Impossible évidemment, ici encore, de faire ne serait-ce qu'un tour d'horizon complet de cette "mondialisation" du jazz. Terminons la partie "orientale" avec un passage par l'Indonésie avec le groupe **Lagu Lagu** et la chanteuse **Monika Akihary** qui reprend et réinvente les chants de pêcheurs qu'elle entendait dans son enfance : et pour suivre, un curieux mélange entre le Japon, représenté par les percussionnistes de **Samul Nori** et le jazz représenté notamment par le saxophoniste **Wolfgang Puschnig** et le bassiste free-funk **Jamalaadeen Tacuma** :

Video. Lagu Lagu : Waktu Hajan Sore sore

Monika Akihary (voc) Sean Bergin (ts, fl) Ernst Reiseger (cello) Niels Brouwer (gt) Ernst Glerum (cb) Victor de Boo (dms) rec 2006

Video. Samul Nori & Red Sun : O-Lim

Wolfgang Puschnig (sax) Linda Sharrock (voc) Rick Ianacone (gt) Jamaladeen Tacuma (eb) Samul Nori + 4 (japanese perc); rec 1993

Les deux composantes majeures de la préhistoire jazzique étaient l'Afrique et l'Europe. Dans ce mini-tour du monde, il est donc temps maintenant de remettre le cap sur le vieux monde, où le jazz fleurit massivement depuis des décennies.

4. Du jazz en Europe au jazz européen

Longtemps, le seul apport important des substrats européens au jazz a été la musique de Django Reinhardt. Puis, au coeur des brûlantes sixties, dans le cadre des musiques libertaires liées au free-jazz et des mouvements sociaux divers, le jazz européen a commencé, petit à petit, ouvertement ou non, à prendre ses distances par rapport au modèle américain : sous les pavés, de nouvelles plages, françaises, allemandes, anglaises, italiennes, allant parfois, encore timidement, alimenter leur feeling libertaire aux substrats musicaux de leur région. Parmi les pionniers de cet euro-free, rappelons le nom du trombone allemand **Albert Mangelsdorff** qui, après des débuts dans le dixieland puis dans le jazz cool, s'est ouvert au free en le pimentant à l'occasion d'influences germaniques (cfr en 64 *Es sungen drei engel* sur l'album-phare *Now Jazz Ramwong* aussi marqué par l'Inde). Mangelsdorff fera partie avec le saxophoniste **Peter Brötzmann**, le pianiste belge **Fred Van Hove** et le batteur hollandais **Han Bennink** du plus déjanté des noyaux du free européen (voir ci-dessus chapitre free européen pp 376-379). De même, **Willem Breuker**, à la tête de son *Kollektief déjanté*, fait alterner hurlements free et passages "fanfares" où l'influence de Kurt Weill et celle de la musique batave, bavaroise etc se mélangent joyeusement. Le jazz-rock des '70 charrie lui aussi ses particularismes européens : certains groupes italiens (*Perigeo*), français, allemands ou pan-européens (*Pork Pie*) amènent, comme les anglais de *Soft Machine* ou *Nucleus*, un son d'ensemble nouveau. **Philip Catherine**, **Charlie Mariano** et le pianiste hollandais **Jasper Van't Hof** jouent une musique plutôt planante (d'influence ECM) et très lyrique. En France, de la mouvance soixante-huitarde, plusieurs grands formats émergent et font école : c'est le cas de gens comme **Michel Portal**, **Louis Sclavis** (*Workshop de Lyon*) etc ainsi que des écolos de la première heure comme **Henri Texier**. Par ailleurs, dans un tout autre registre, si Django avait initié le swing manouche, dans les années '80 un nouveau concept, le *New Musette* va, sous la houlette de

Richard Galliano et de quelques autres, relancer l'accordéon sur de nouveaux rails. Galliano fera également revivre le *New Tango* popularisé par **Astor Piazzola**, jouera en duo avec Michel Portal une musique hybride de haut vol, et multipliera les projets les plus divers. Nous allons écouter *Waltz for Nicky*, typique de ce revival surprenant, puis nous retrouverons Galliano au coeur du projet *Tangaria* qui regroupe des musiciens argentins, paraguayens, français et ...belge (le bassiste **Philippe Aerts**) : ils jouent un tango dédié à Claude Nougaro :

560. Richard Galliano : Waltz for Nicky

*Richard Galliano (acc) Bireli Lagrene (gt) Pierre Michelot (cb)
Charles Bellonzi (dms) ; rec 200?*

Video. Richard Galliano Tangaria: Tango for Claude

*Alexis Gardenas (vln) Richard Galliano (acc) Philippe Aerts (cb)
Rafael Megias (perc); rec Espagne 2005*

L'utilisation d'instruments traditionnel fait également partie de cette démarche consistant à mêler jazz et substrats européens. Ainsi, en France, le saxophoniste **Jean-Marc Padovani** s'est associé à l'ensemble *Dobrogea* qui inclut cymbalum, cornemuse, accordéon etc. Dans une sphère encore plus radicale, il faut citer le travail sidérant de **Pierre Charial** à l'orgue de barbarie, un instrument qui, par sa structure, semblait absolument incompatible avec le jazz. Écoutons le saxophoniste **André Jaume** associé au groupe de polyphonie corse *Tavagna* :

561. André Jaume + Tavagna : Aqua

*André Jaume (sax) Remi Charmasson, J-M Montera (gt) Claude Tchamitchian (cb)
Freddy Studer (dms); rec 1989 (Celp)*

Les pays de l'est ont été parmi les premiers à marquer leur singularité, sans doute à cause de la richesse de leur substrat ethnique : ainsi, le pianiste yougoslave **Bojan Zulfikarpasic**, révélé aux côtés d'Henri Texier, est un des jazzmen européens qui jouent le plus ouvertement la carte du jazz à coloration ethnique : ici encore, comme dans le cas de Gilad Atzmon, le jazz sert des intentions pacifistes puisqu'en pleine guerre civile yougoslave dans les années '90, Bojan mélangeait allègrement dans ses concerts et sur ses disques des compositions inspirées à la fois de thèmes traditionnels serbes ou bosniaques : il est fascinant d'entendre de quelle manière Bojan fait couler de manière naturelle cette musique construite sur des métriques pour le moins inhabituelles :

562. Bojan Z : Nishka Bania

*Julien Loureau (sax) Bojan Z. (pn) Marc Buronfosse (cb)
François Merville (dms) ; rec France 1993 (Label Bleu)*

La Pologne (fabuleux réservoir de jazzmen depuis les années '60), la Tchéquie, la Hongrie, la Bulgarie nous font régulièrement découvrir le talent de leurs musiciens et, dans le même temps, redécouvrir la richesse de leurs musiques traditionnelles. On connaît moins l'Albanie, d'où est issu le groupe **Kapsamum** :

563. Kapsamum : Vallja

*Arsim Leka (as) Marcel Zimmerman (vln) Samuel Wettstein (pn, darbuka)
Florian Abt (cb) Remy Strauli (dms, perc): rec 2000*

Revenons sur les bords de la Méditerranée : on ne connaissait que très peu de jazzmen portugais jusqu'à l'arrivée fulgurante sur la scène jazz de la chanteuse **Maria Joao** : dotée d'une tessiture, d'une variété de timbres et d'une imagination proprement hallucinées, Maria Joao fut révélée au public belge au défunt festival d'Oupeye - et j'en connais dont les yeux s'embaument sérieusement ce soir là ! Ses performances vocales ne masquent jamais l'émotion à fleur de peau qui habite sa musique, notamment lorsqu'elle reprend des thèmes traditionnels portugais : voici Maria en 1990 dans un extrait a capella d'un de ses albums édités par Enja :

564. Maria Joao : Mae-Dou-Iho Nao

Maria Joao (voc); rec 1990 (enja)

L'Espagne et la Catalogne ont donné au jazz classique et moderne quelques musiciens importants, à commencer par le pianiste **Tete Montoliu** qui, à côté d'albums de standards, enregistra également des disques voués à la réinterprétation de chants catalans : par ailleurs, sur les traces du grand **Paco de Lucia** (voir plus haut), le jazz et le flamenco se donnent désormais plus souvent qu'à leur tour le baiser sur la bouche (**Carlos Benavent** etc). Voici un extrait de concert du pianiste **Chano Dominguez** :

Video Chano Dominguez : Flamenco jazz

Chano Dominguez (pn) + danseurs, chanteurs

Enfin, l'Italie, sans doute un des pays européens les plus jazz, et ce depuis les origines, possède un nombre de grands jazzmen ahurissant et parmi eux, quelques phénomènes souvent issus du free ou du post-free, et qui ressuscitent la tarantelle et 1001 autres musiques locales avec un brio et un humour souvent corrosifs : voici tout d'abord, dans une chanson intitulée *Fantozzi*, le trompettiste **Pino Minafra** (lui aussi révélé à Oupeye aux côtés du saxophoniste iconoclaste **Carlo Actis Dato**, également présent sur ce disque): vous allez l'entendre, même sur disque, Minafra aime s'exprimer à l'aide d'un mégaphone !

565. Pino Minafra : Fantozzi

*Pino Minafra (tp, dijeridoo, voice) Lauro Rossi (tb) Carlo Actis Dato (sax, cl...)
Giorgio Occhipinti (keyb) Daniele Patumi (cb) Vincenzo Mazzone (dms) ;
rec Milan 1995 (Victo)*

Pour suivre, un petit montage de trois séquences particulièrement significatives de la vitalité et de l'inventivité du jazz italo-italien : le clarinettiste **Gianluigi Trovesi** tout d'abord, et son band décalé pratiquant l'humour, la théâtralisation, le non-sens sur une reprise improbable de... *Valheureux Liégeois* (encore une initiative d'André-Paul Laixhay d'Oupeye) jouée au *Northsea* : le fascinant joueur de tambourin **Carlo Rizzo**, jouant la tarantelle et divers airs traditionnels sur un invraisemblable instrument de son invention ; et en final les allumés de l'**Italian Instabile Orchestra**, all-stars dirigé par Minafra et rejoint pour ce concert parisien de 1999 par des bandas et par quelques solistes piquants) - notez au passage la direction d'orchestre assez peu orthodoxe de Minafra !

Video. Jazz Italien !

1. *Gianluigi Trovesi (sax, cl) Pino Minafra (tp, voc, flgh, dijeridoo) Bepe Caruso (tb, tu) Marco Remondini (cello, sax) Marco Esposito (cb) Roberto Bonati (b) Fulvio Maras (perc) Vittorio Marinoni (dms)*
2. *Carlo Rizzo (tambourin)*
3. *Italian Instabile Orchestra dir Pino Minafra incl Lucilla Galeazzi (voc) Jean-François Matinier (acc) Gianluigi Trovesi (cl) Michel Godard (tu)*

Enfin, pour conclure ce chapitre européen, **Panta Rhei**, une formation belge dédiée à toutes les musiques du monde, et dans laquelle on reconnaîtra notre **Steve Houben** national, le percussionniste **Stephan Pougin** et divers musiciens issus davantage des musiques du monde que du jazz (**Luc Pilartz**, **Didier Laloy** etc)

Video. Panta Rhei 2003

Steve Houben (sax, fl) Luc Pilartz (vln) Didier Laloy (acc) Aurélie Dorzée (vln) Kathy Adam (cello) Fabien Degryse (gt) Jo Van Houtte (cb) Stephan Pougin (perc)

Les 1001 facettes du jazz mondialiste font recette en ce début de millénaire. Pour une musique de métissage comme le jazz, il s'agit là d'une source d'enrichissement la plupart du temps, malgré quelques dérives façon soupe new age au propos affadi et malgré des amalgames qui dénaturent parfois l'affiche de certains grands festivals et les font ressembler à de bizarres fourre-tout. La même dualité entre enrichissement et risques de dilution se retrouve également dans les rencontres entre le jazz et la culture hip-hop d'une part, les musiques électroniques de l'autre. Il est temps d'aborder cette dernière grande famille de métissage, particulièrement en phase avec l'air du temps.

6. Hip-Hop, Acid Jazz, Electro

Périodiquement, tout au long de l'histoire du jazz, on a vu apparaître, au sein de la communauté noire américaine, de nouvelles formes musicales jazziques ou parajazziques, qui, en réaction contre les tentations jugées trop intellectuelles de certaines tendances initiées par les Blancs, relancent la machine jazz sur des voies plus populaires. Le plus souvent, ces formes, presque toujours vocales, s'articulent autour d'une expression festive et volontiers revendicative. C'est le cas dans les années '80 avec le rap et plus globalement avec la mouvance hip hop. Intégrés un peu plus tard, à Londres, dans la vogue de l'acid jazz, ces nouvelles expressions déboucheront, avec le soutien des nouvelles technologies, sur des styles comme le *trip hop*, le *drum'n base* etc, ainsi que, de manière plus radicale, dans le mouvement M'Base (cfr chapitre suivant). Sans entrer dans le détail de ces diverses formes musicales, il est indispensable d'évoquer les rapports qui unissent ces nouveaux langages au jazz. En guise d'introduction, voici le grand batteur **Max Roach** qui, dès 1983, s'associe avec le rappeur **Fab 5 Freddy** et avec des jeunes danseurs de break dance :

Vidéo. Max Roach / Fab 5 Freddy

*Max Roach (dms) Fab 5 Freddy (rap) + DJ's, scratchers, break-dancers;
rec Live at the Kitch 1983*

On aura remarqué la formidable leçon d'humilité que nous donne ici Max Roach. Par ailleurs, tout ce qu'il nous dit dans ce document des rapports entre la nouvelle culture et l'évolution de la société américaine dans les eighties, est une superbe et lucide introduction au chapitre qui suit.

a. Hip Hop : Rap that Jazz Thing !

C'est au début des années '80 - en 1979 plus précisément - que démarre le phénomène rap. Officiellement en tout cas, car l'Histoire du Jazz compte divers épisodes qui peuvent être vus comme des ancêtres de la nouvelle musique.

Le rap avant le rap

En Afrique, déjà, et notamment chez les Yorubas qui ont fourni les plus importants contingents d'esclaves, on trouve des sortes de joutes verbales qui s'apparentent aux duels auxquels se livreront les rappeurs. De manière bien plus significative, au coeur de la Nouvelle Orléans des premiers âges, le rap est préfiguré par les fameux **Dirty Dozens** (littéralement "douzaines dégueulasses").

Ces joutes de formules ordurières se présentent comme d'authentiques chapelets d'injures, des bouts rimés gonflés de dynamite et de provocation, à travers lesquelles les divers clans s'invectivent, économisant par la parole autant d'affrontements physiques : comme certains des raps emblématiques, le principe est notamment de frapper là où ça fait mal, notamment en injuriant les membres de la famille de l'adversaire, et ce quatre-vingts ans avec *Nique ta mère* et consorts. Un exemple parmi d'autres, datant du début du siècle :

*"I have to talk about your mother
She's got a good old soul
She's got a ten ton pussy
And a rubber ass hole
She's got hair, on her pussy, that sweep the floor
She's got knobs on her titties
That open the door..."*

Saisissant ! Comme dans les duels de rap opposant des clans rivaux, les *Dirty dozens* ont, en plus de leur caractère ludique, une fonction cathartique évidente : sous l'arbitrage d'une tierce partie, le but est de "sonder" l'autre, de le pousser à bout et de voir jusqu'où il se laissera insulter sans en venir aux mains (ce qui reviendrait à perdre la partie). Il s'agit très clairement d'affirmer une appartenance à un groupe social donné tout en assurant "*une soupape de sécurité*". Ce qui est très précisément le principe des défis de rap tels qu'on peut en voir dans le film *8 Mile* : voici le duel final, dans lequel **Eminem** remporte finalement la victoire en anticipant les attaques de son adversaire et en pointant ce qui peut le discréditer au sein de son propre clan :

Video : 8 Mile (extr)
Extrait du film "8 Mile" avec Eminem (rap)

Comme "*sounding*", "*schucking*", "*jiving*", "*toming*", etc, l'expression "*rapping*" désigne, dans l'argot black, un discours incisif et persuasif, exprimé à travers un travail rythmique puissant et instinctif. Comme dans les *Dozens* orléanais, on trouve également des textes préfigurant de manière saisissante le rap chez certains bluesmen, plus "*preachers*" que "*teachers*", pratiquant un blues parlé plutôt que chanté. Dès 1929, **Speckled Red** chantait un titre intitulé *Dirty Dozen*, que nous allons écouter, ainsi que d'autres titres aux paroles plus virulentes encore et qui ne dénoteraient en rien dans la bouche d'un rappeur contemporain : un exemple avant d'écouter le *Dirty Dozen* :

" Fucked your mammy,
Fucked your sister too,
Wouldn't fuck your daddy
But the son-a-bitch flew
Your pa wants a wash
Your mother turn tricks
Your sister love to fuck
And your brother sucks dick
He's a fuckin' motherfucker"

566. Speckled Red : Dirty Dozen

Speckled Red (pn, voc) rec 1929

En termes de formes ou de contenu, on pourrait encore rapprocher le rap du *preaching*, du culte du double sens provocant et volontiers ordurier tel qu'il se développe dans le jive des années '20 et '30, ou de certains délires bopisants d'un Babs Gonzales. Mais il est clair que c'est plus tard, dans les années '60, au coeur du maelstrom free que des parentés bien plus indiscutables encore vont apparaître. Ainsi, les textes militants des *Last Poets*, accompagnés exclusivement de percussions, préparent sans équivoque les raps qu'accompagneront des boîtes à rythme. Dans *Wake up Niggers* (1969) l'expression "rapping" est d'ailleurs utilisée :

567. The Last Poets : Wake up, Nigger

The Last Poets (voc, narration) + perc. ; rec 1969 (ITM)

On pourrait évidemment multiplier les exemples, mais il est temps d'en venir au phénomène rap en tant que tel.

Rap - le blues des eighties

C'est au tout début des années '80 qu'apparaissent les premiers rappers étiquetés comme tels : des DJ's au départ, dont la "tchatte" rythmée rappelle le vieux rapping cher à la communauté black. La vogue du reggae a familiarisé les amateurs de ce type de musique avec le "dub", sorte de rap version jamaïcaine. Parmi les pionniers, on retiendra le nom de **Fatback Band**, actif dès 1979, et surtout de **Grandmaster Flash** dont *The message* est le premier grand succès rap, axé sur la vie des ghettos etc : nous sommes en 1982. Viennent ensuite des groupes comme **Public Enemy**, qu'adorait Miles Davis : fondé par les rappers Chuck D. et Flavor Flav, le groupe détourna le vieux slogan hippie *Make love not war* et *Make love, fuck war*. Changement de vocabulaire, mais retour rassurant à un engagement qu'on croyait éteint dans la jeune génération clean des eighties :

le rap remet les pendules à l'heure : après trois décennies rebelles, chacune à leur manière, du mouvement beatnick au punk en passant par le mouvement hippie et les barricades de mai 68, les jeunes des eighties ne semblaient préoccupés que par les marques et l'ascension sociale, les attachés-caisses et la stabilité. Le rap arrive à temps pour donner un salubre coup de pied dans ce sordide engourdissement : on écoute *Public Enemy* dans un titre intitulé *Can't trust it* :

568. Public Enemy : Can't trust it

Prob. Chuck D., Flavor Flav (rap) Terminator X (DJ) ; rec 1991

Dans le rap, comme dans le blues jadis, la voix et le texte sont prédominants et sont le centre absolu du processus musical : les instruments sont réduits au strict minimum comme dans les *Spasm Bands* des débuts du jazz -décidément, l'histoire se répète -, et les rythmes sont à deux ou quatre temps, mais avec une anticipation ou un retard de la part du rappeur, qui génère un feeling proche du swing. Un genre est né, qui connaîtra, comme les autres, dérives commerciales et poètes visionnaires. Un genre qui entretiendra avec le jazz des relations intenses.

He hipped when he shoulda hop

Le rap est une des facettes d'un phénomène bien plus large, apparu dans l'Amérique post-industrielle des années '80, et tout particulièrement dans les banlieues populaires black des grandes villes : le **Hip-Hop**. Deux faits au moins sont à l'origine de cette genèse, deux faits qui rejoignent ce que nous disions en débutant ce chapitre : un retour à la danse et à une certaine fonctionnalité de la musique, en opposition avec les formes de jazz et de rock de l'époque, jugées trop cérébrales. Un double rappel s'impose. Depuis la lointaine époque de l'esclavagisme, on l'a vu, la communauté noire américaine s'est forgé une culture propre, riche et fascinante. Le gospel, le blues puis le jazz en ont été les formes de langage privilégiées. Dans les années '40, la radicalisation du be-bop avait laissé sur le tapis une part importante de la classe populaire Noire, pour qui jazz et danse se devaient de continuer à rimer. Le *Jump*, le *R'n B* des '50, la *Soul* des '60, puis le *funk* des '70 ont servi de refuge à cette frange du public laissée pour compte. Mais au début des eighties, les avatars du R'n B se sont affadés au-delà du supportable, le funk se cherche un nouveau souffle, tandis que les diverses formes de jazz restent bien trop technique et cérébrale. Il y a donc une place à prendre. Par ailleurs, les Noirs avaient toujours perçu (consciemment ou non) leur musique comme un chant de protestation et un outil de militantisme : au début des '80's, ils sont ici encore demandeurs d'un changement : l'époque du Black Power est bien loin déjà et la musique noire - hors jazz et blues - est

entrée à fond dans le business capitaliste blanc, tandis que le prolétariat noir et le sous-prolétariat des ghettos, semblaient condamnés au chômage, au crack et à la violence. Les Noirs politisés (au sens large) et les Noirs largués se cherchent donc eux aussi un nouveau véhicule. Le **Hip Hop** et le **rap** vont apporter les deux réponses à la fois : des formes musicales plus populaires et plus dansantes, et un nouvel engagement dans la réalité socio-politique de la communauté noire de la fin du XXème siècle.

Pour reprendre une expression consacrée, le *Hip Hop* est "l'expression totale de l'art de la rue". Pluridisciplinaire, il rend un sens à la vie de tous ceux que la société a largués, entendant même leur fournir, à l'occasion, des moyens de "vivre de ce nouvel art de vivre" : le hip hop inclut notamment l'art des **tags** et des **graphs** qui illuminent les rues mortes des ghettos et des cités; le **break dance** et cette souplesse et cette créativité hallucinantes dans le mouvement et le rythme : le **scratching** et le **sampling** des DJ's, qui compensent l'absence d'instruments, et plus tard repris par l'Acid Jazz arrivé d'Angleterre (voir plus loin); et le **rap** bien sûr, clamant à corps perdu, en des termes souvent crus, parfois simplistes, une éthique révolutionnaire qui s'en prend autant au monde de l'argent qu'à celui du crack, ennemi public n° 1 des nouvelles cités. Quelques images et quelques témoignages (on reconnaîtra dans les intervenants le trompettiste de hard-bop Donald Byrd) :

Vidéo. Hip Hop

Extraits de Red, Hot & Cool (Arte)

C'est bien d'un phénomène de société qu'il s'agit. Expression strictement américaine dans un premier temps, le rap va ensuite, comme toujours, traverser l'Atlantique et trouver, en France notamment, dans les banlieues (de Paris et de Marseille tout particulièrement) un nouveau tremplin, allant jusqu'à remplacer le jive anglais par des textes français. Sur le plan international, l'**Universal Zulu Nation** d'Afrika Bambaataa présente le hip-hop comme un moyen de lutter contre la drogue, le sida, et les gangs autant que contre le système.

Rappeurs & Jazz, Jazzmen & Rap

Avant *IAM*, *NTM* et consorts, le leader du rap français au milieu des années '90 est évidemment **MC Solaar** - à qui il sera bientôt reproché de trop jouer la carte commerciale. Pourtant, ses premiers disques gardent une fraîcheur toute particulière. En outre, en plus de son engagement social, MC Solaar exprime très clairement son admiration pour le jazz et la dette que le rap a contracté pour toujours envers lui. Au "*Jazz is the teacher, Funk is the preacher*"

d'Ornette Coleman, il ajoute, dans une chanson intitulée "A dix de mes disciples": "Si le rap excelle, le jazz en est l'étincelle". Une chanson qui évoque à la fois cette dette et le militantisme des jeunes des années '60, que rien, depuis le *No Future* des Punks n'avait vraiment remplacé : on l'a dit, le rap est, dans les faits, le premier retour des jeunes des milieux populaires à une chanson "engagée", alors que le spectre de la génération des "marques" n'est pas encore complètement éradiqué. C'est bien écrit, bien ficelé, et ça mérite bien une petite écoute, pas vrai ? Comme le mériteraient certains titres de groupes d'aujourd'hui comme *Hocus Pocus* (73 Touches notamment, qui évoque aussi la filiation au jazz) :

569. M.C. Solaar : A dix de mes disciples

*Claude M.C. Solaar (rap) Boom Bass (beats & samples) Jimmy Jay (scratches);
rec Paris 1994 (Polygram)*

Si de nombreux rappers disent ainsi leur allégeance au jazz, très vite, la réciproque est vraie. Nous avons entendu **Max Roach** en débutant ce chapitre. De même, **Quincy Jones**, autre grand caméléon de génie, comprend avant tous les autres jazzmen le concept de "production" tel que le rock, puis le rap le pratiquaient, et il sort un CD certes controversé (*Back on the Block*), mais dans lequel figurent au moins quelques collages très réussis, incluant ses grands amis jazzmen et de jeunes musiciens. **Miles Davis** écoute lui aussi assez tôt des rappers : il faudra pourtant attendre l'album (partiellement posthume) *Doo Bop* pour qu'il les invite à partager son univers musical. Voici le clip tiré du morceau éponyme : *Doo Bop* :

Vidéo. Miles Davis/Easy Mo Bee : Doo Bop

Miles Davis (tp) Easy Mo Bee (rap) 1982

Autre grand jazzman happant le rap au passage, **Branford Marsalis**, s'associe à **Guru**, leader de *Jazzmatazz* (voir plus loin) avant de participer au groupe **Buckshot Le Fonque**, où se retrouvent des musiciens issus du jazz (Roy Hargrove), du rock (Nils Lofgren) du blues (Albert Collins) et, bien sûr, du rap (D.J. Premier). Il grave aussi un morceau de bravoure pour la B-O du film-culte de Spike Lee, *Mo' Better Blues*. *The Jazz Thing* est un collage très réussi où, par la magie du sampling, se cotoient Louis Armstrong, Charlie Parker, Monk, Symphony Sid et bien d'autres; puis le narrateur passe en revue l'histoire de la musique noire américaine, depuis les navires des esclavagistes : voici ici encore le clip tiré ultérieurement de ce titre, avec images vides à l'appui : un must !

Video + 570. Branford Marsalis : The Jazz Thing

Branford Marsalis, D.J Premier (prod), GangStarr (voc) Kenny Kirkland (pn) Bob Hurst (cb) Peter Hunstein (progr, sampling, sequencing...); rec 1990 (Columbia)

Phénomènes strictement américains et noirs au départ, le rap et le hip hop vont alimenter, quelques années plus tard, un mouvement mis sur orbite par quelques DJ's londoniens, et dont il nous faut parler maintenant : l'*Acid Jazz*.

b. Londres et l'Acid Jazz

Au milieu des années '80, Londres, puis la France et le reste de l'Europe, sont bercés par une mode jazzy ambiguë, dont une des porte-paroles hyper-médiatique est la chanteuse **Sade**. Cette mode est relayée tant par le succès de films axés sur le jazz (*Round Midnight*, *Bird*) que, sur un plan plus commercial, par la publicité et les phagocytations les plus douteuses. Au même moment, quelques disc-jockeys londoniens, lassés des déferlantes disco, dance, etc retrouvent le plaisir et le potentiel "dansant" du hard-bop et du jazz funky des années '50/'60. Ainsi, à Londres, pour la première fois depuis des lustres, on se (re)met à danser sur la musique d'Horace Silver ou des *Jazz Messengers*, à la grande surprise des puristes comme des danseurs allergiques jusque là au seul nom de jazz.

Compils et samplings

C'est en 1988 qu'apparaît pour la première fois l'étiquette **Acid Jazz**. On la doit à deux DJ's anglais, **Edward Piller** et **Giles Peterson**, qui organisent des soirées dansantes "jazzy" qui plaisent au milieu branché londonien ; ils y mélangent allègrement les genres (jazz, rock, reggae, funk etc). Dans le prolongement de ces soirées, Piller et Peterson créent le label "*Acid Jazz*" sur lequel ils sortent une première série de compilations destinées aux DJ's désireux de redécouvrir le groove des vieux disques *Blue Note*, y compris de cires oubliées comme celles de **John Patton**, **Grant Green** etc. Aux séries *Acid Jazz & Other Illicit Grooves* succèdent les volumes de *Totally Wired*, une profusion de compils qui connaissent un succès grandissant. Dans la foulée, Polygram crée son sous-label *Mo'Jazz* et EMI lance les *Blue Break Beats*, dans lesquels les DJ's vont aller piocher afin de réaliser leurs samplings. Voici, extrait d'une de ces compils, un titre du **Cannonball Adderley** de la période *Capitol* (fin des sixties et du début des seventies), un thème riff simple et dansant avec Joe Zawinul au clavier électrique :

571. Cannonball Adderley : Walk Tall

*Cannonball Adderley (as) Nat Adderley (cn) Joe Zawinul (keyb)
Walter Booker (cb) Roy Mc Curdy (dms); rec 1970 (Capitol)*

Deuxième exemple, tout aussi caractéristique, le *Cantaloupe woman* du guitaristes **Grant Green** : le thème est presque simpliste mais le groove est attractif et les chorus (qui dans ce cas n'ont pas été shuntés) ne manquent pas d'intérêt :

572. Grant Green : Cantaloupe woman

*Billy Wooten (vbes) Grant Green (gt) Emmanuel Riggins (keyb) Chuck Rainey (eb)
Idris Muhammad (dms) Ray Armando (perc) rec 1971 (Blue Note)*

C'est ce type de musique que recherchent les amateurs et les producteurs d'Acid Jazz. Les affaires marchent : des labels se créent, des dossiers paraissent (pas toujours très louangeurs dans les revues de jazz), des phénomènes de mode inouis surgissent.

Acid Stars

Ainsi, en 1992, un guitariste noir londonien, **Ronny Jordan**, strictement inconnu au bataillon jusque là, sort un album intitulé *The Antidote*, sur lequel il reprend à la sauce dance le *So What* de Miles. Le titre sort en single et bat tous les records de vente (au point que chez les disquaires, on hésite à le classer dans le rayon jazz). Jordan est un honnête guitariste ayant écouté Wes et les autres, mais qui est sans doute le premier à être étonné par ce succès. Un succès sans guère de lendemains d'ailleurs. Ici encore, sous le couvert d'un phénomène de mode, se devine une attente floue de la part d'une frange du public européen, lassé du rock, du jazz, de la chanson, de la House (qui connaît un démarrage radical en 88 également) ou de la soupe New Age ! Voici le clip tourné à partir de ce *So What* historique :

Video + 573. Ronny Jordan : So what

*Ronny Jordan (gt, keyb) + band feat Longsy D (prog) Joe Bashorun (pn) a.o.
rec Londres 1992 (Clip Muzzik)*

L'Acid Jazz génère périodiquement de nouvelles stars, dont le succès ne dure bien souvent que le temps d'un disque. Quelques noms vont toutefois s'imposer pour une période plus longue : c'est le cas de **Galliano** (rien à voir avec l'accordéoniste), d'**Omar**, du groupe **Incognito** etc... En 1993-94, deux groupes vont donner au genre quelque chose comme des lettres de noblesse, en rééquilibrant la part jazz, la part de production et une part rap plus importante. Le premier est dirigé par le rappeur **Guru** et sort deux disques sous le nom collectif de **Jazzmatazz** (vol 1 et 2). On peut notamment y entendre le trompettiste de hard-bop **Donald Byrd**.

574. Guru Jazzmatazz : Down the backstreets

*Guru (rap) + band feat Donald Byrd (tp) Lonnie Liston Smith (pn)
Ronny Jordan (gt); rec 1993 (Chrysalis)*

L'autre formation s'appelle **US3** et sa reprise du *Cantaloupe Island* d'Herbie Hancock (rebaptisée *Cantaloop* et plutôt bien torchée, il faut le dire), fait un vrai malheur. Voici la version disque puis, en images, une version live jouée par **US3** au festival de Montreux : le rappeur s'appelle **Rahsaan** et la partie de trompette est jouée par un jeune trompettiste anglais **Gerald Presencer**, révélé chez nous à cette époque dans un contexte plus strictement jazz :

Video + 575. US3 : Cantaloop

*Geoff Wilkinson (progr, scratches) Mel Simpson (keyb, progr) Rahsaan (rap)
Gerald Presencer (tp) + samples from original "Cantaloupe" rec 1993? (Blue Note)*

La mode de l'*Acid Jazz* s'estompera progressivement avec l'arrivée du nouveau siècle, mais, comme toujours dans le jazz, un style ne chasse pas l'autre, l'*Acid* trouvera sa place dans le pannel jazzique.

Acid Today

Ainsi, aujourd'hui encore, quelques combos continuent à faire les beaux soirs des festivals en proposant une musique héritée de manière plus ou moins directe de l'*Acid Jazz*, sans les effets de mode et, avec à la clé, parfois, un contenu musical bien plus conséquent. Citons avant tout un trio très groove racommodant différents publics autour d'une musique dansante et aventureuse à la fois, **Medeski, Martin & Wood** : voici un extrait d'une émission de télévision qui leur a été consacrée il y a quelques années, et dont le montage a été conçu au diapason de la musique du groupe :

Video. Medeski, Martin and Wood

John Medeski (org) Chris Woods (eb) Billy Martin (dms); rec 200?

Autre star rescapée de l'*Acid*, et dont chaque concert reste un pur bonheur pour les amateurs du genre, le **James Taylor Quartet** :

576. James Taylor Quartet : Easy time

*James Taylor (org) Nigel Price (gt) Andrew Mc Kinney (cb) Adam Betts (dms)
Rob Townsend (sax) Nick Smart (tp) Noda Oreste (perc) rec 2007 (Real Self)*

Nous terminerons ce paragraphe avec une expérience elle aussi plus aventureuse que la moyenne, et qui intègre de manière plus rageuse l'univers des DJ dans une musique originellement post-free : **DJ Spooky** rencontre le trio du pianiste **Mathew Shipp** et le résultat est tout simplement remarquable !

Video. DJ Spooky/Mathew Ship
DJ Spooooky (dj) Mathew Shipp (pn) William Parker (cb)
Guillermo Brown (perc) rec Paris 2003

Ce dernier document constitue une bonne passerelle vers les plus improbables des métissages apparus à la fin du XXème siècle.

c. Electro Jungle

Tandis que la fusion jazz/rap atteint des sommets inespérés grâce à Steve Coleman et à la *M'Base* notamment (voir ci-dessous), l'acid jazz va faire des petits là où on les attendait le moins : dans l'univers aseptisé et hyper-technologique des avatars de la Dance Music, voire de la Techno : *Trip Hop*, *Drum' Bass*, j'en passe et des meilleures, vont offrir au jazz des sons nouveaux, une démultiplication des polyrythmes les plus improbables via boîtes à rythmes, et un retour de la vieille transe des preachers là où on ne l'attendait certes pas.

Les machines de Tutu

Qui retrouve-t-on une fois encore parmi les pionniers de ce flirt entre le jazz et l'électro ? Un certain **Miles Davis** qui, en 1986, avec son ami le bassiste **Marcus Miller** va explorer l'univers des machines tout au long de l'album *Tutu* (par ailleurs dédié à l'évêque noir Desmond Tutu), un album que Miles et Miller enregistrent quasi seuls, se partageant les (rares) instruments et, surtout, la programmation des machines, boîtes à rythmes, synthés etc. Depuis toujours, Miles est un amoureux du son : celui de sa trompette évidemment, mais aussi celui de l'orchestre (d'où ses collaborations fructueuses avec Gil Evans); on l'a dit, à la fin des années '60, il a été un des premiers à travailler de manière intensive la production et la post-production de ses disques, intégrant le collage comme technique créative majeure. Enorme succès commercial, *Tutu* prolonge cette quête du son : voici le titre éponyme et le clip qui a été réalisé par la suite :

Video + 577. Miles Davis : Tutu
Miles Davis (tp) Marcus Miller (eb, machines) Paulinho Da Costa (perc)
rec février 1986 (Warner)

L'exemple de Miles, cette fois encore, incitera plus d'un jazzmen à se tourner vers l'électronique et les machines afin de créer de nouvelles couleurs musicales. Comme en ce qui concerne le rap et l'acid jazz Deux démarches réciproques se retrouvent ici comme dans le hip hop et l'acid-jazz, on décèle un double d'intérêt réciproque : du jazz vers les musiques synthétiques, des musiques synthétiques vers le jazz.

Dj's cherchent jazzmen pour co-habitation jungle urbaine

Dans l'univers des musiques électroniques (et notamment de ce courant appelé *jungle*, comme la musique d'Ellington dans les années '20), on voit apparaître des DJ's et autres ingénieurs du son, qui vont tenter (et parvenir dans certains cas) de "recréer" des sonorités propres au jazz acoustique à l'aide d'une machinerie électronique de plus en plus sophistiquée : les ordinateurs, déjà bien présents dans les studios, font leur entrée sur les scènes. Ainsi, en matière de percussions, autant les premières boîtes à rythmes produisaient des sons ringards n'ayant aucun rapport avec le son d'une vraie batterie, les nouveaux batteurs virtuels vont, dans le meilleur des cas, semer le doute parmi les auditeurs les plus avertis. C'est le cas de **St Germain**, dont les albums cartonnent au tournant du XXIème siècle. En tournée, St Germain (alais Ludovic Navarre) assure seul (avec ses machines, ses ordinateurs et ses platines) toutes les rythmiques, mais s'entoure néanmoins de quelques solistes (tp, sax baryton) en chair et en os. Le bilan (avec divers samplings à la clé) est plutôt intéressant : on écoute un des plus gros succès de *Saint Germain*, *Rose Rouge* sorti sur l'album *Tourist* en 2000 :

578. St Germain : Rose rouge

*St Germain (Ludovic Navarre) (turntables, tapes...) + unident. tp, sax;
rec 2000 (Blue Note)*

Dans un registre moins "commercial", le cas du DJ **Amon Tobin**, est plus extrême encore, l'homme se présentant strictement seul en scène avec son attirail : les CD's sortis par *Amon Tobin* reflètent une pratique de la polythmie par interface interposé rarement atteinte jusqu'ici, la technologie permettant évidemment de faire jouer par ces batteries virtuelles des choses inaccessibles aux drummers en chair et en os. Voici *Easy Muffin*, extrait de l'album *Bricolage* :

579. Amon Tobin : Easy muffin'

Amon Tobin (keyb, rhythm box etc...) rec 1998 (Ninja Tune)

Dans cette mouvance de simulation d'instruments, quoique dans une dynamique inversée, on peut encore citer (sans prétendre évidemment faire en rien le tour de la question) le phénomène du *Beat Boxin'*, retrouvant le plaisir ancestral de la percussion corporelle chère aux Africains : travail de la bouche, de la langue, des dents, du souffle, du corps tout entier, éventuellement avec le support d'un instrument comme la flûte traversière qui permet une forte trituration du son (pour rappel, on est au coeur même des caractéristiques premières du jazz) : voici, piqué sur Youtube, le travail de **Greg Patillo** sur le vieux *Freedom Jazz Dance* d'Eddie Harris, jadis transcendé par Miles :

Video. Greg Patillo : Freedom Jazz Dance
Greg Patillo (fl, beatboxin) rec 200? (Youtube)

Jazzmen cherchent machines pour co-habitation jungle urbaine

A l'inverse des DJ's recréant le son jazz, d'authentiques jazzmen comme **Eric Truffaz** vont, avec de "vrais" instruments, recréer quelque chose du sound et du beat des musiques électroniques. Trompettiste suisse, révélé dans les sphères du neo-bop et de la fusion, Truffaz s'est reconverti (et a, du même coup, doublé son audience) en réinventant ainsi avec un quintet acoustique l'univers sonore obsédant des expériences de type *ambient, jungle etc* ; ainsi, les drummers dont il s'entoure jouent d'une manière hyper-régulière qui pourrait par moment laisser planer le doute : batterie ou boîte à rythme ? C'est-à-dire l'exact inverse des machines de Saint-Germain ou Amon Tobin).

580. Eric Truffaz : Less

*Eric Truffaz (tp) Parick Muller (keyb) Marcello Giuliani (b)
Marc Erbetta (dms, perc) ; rec Lausanne 1999 (Blue Note)*

Eric Truffaz va préciser son changement d'orientation et affiner sa quête en s'entourant ponctuellement d'un rappeur nommé **Nya** ainsi que d'un chanteur maghrébins, **Mounir Troudi**. Le mélange entre jazz, effets électroniques (auxquels s'attachent chacun des musiciens du groupe, à commencer par le batteur **Philippe Garcia**), rap et échos mondialistes génère une musique puissante, moderne et foncièrement originale qui vaut à Truffaz un succès de plus en plus considérable, qu'il s'agisse de la vente de ses disques ou de ses concerts : voici un extrait d'une émission de télévision suisse où ces différents aspects sont réunis :

Video. Eric Truffaz : Magrouni

*Eric Truffaz (tp) Manu Codjia (gt) Michel Benita (cb) Philippe Garcia (dms, elec)
Nya (rap) Mounir Troudi (voc); rec Suisse 2001*

Autre trompettiste branché électronique, européen lui aussi, mais originaire de Norvège, **Nils Petter Molvaer** va plus loin dans la mise en place d'une musique tantôt ambient, tantôt drum'n base ou trip hop, le tout bercé dans un océan de sons et de lumières suscitant une transe progressive digne de celles qui se déploie dans les raves, mais avec une touche jazzy amenée par le trompettiste et le guitariste : une sorte de jazz ECM coloré "techno" dont voici un exemple avec clip et images post-psychédéliques à la clé :

Vidéo. Nils Pietter Molvaer : Kakonita

Nils Petter Molvaer (tp, electronics) Ewid Aarset (gt) Audran Erillen (b) Anders Ensen, Palle Arnesen (dms) D.J. Strangefruit (turntables) ; rec 1999 ?

Pour terminer ce paragraphe, un extrait de concerts en images (ici encore avec stroboscopes et autres effets visuels) du claviériste **Bugge Wessleloft**, associé pour cette tournée au célèbre DJ français **Laurent Garnier**; et avant cela, *Into the Dark*, un des grands classiques de l'électro-jazz à la Belge, du à notre **Marc Moulin** national, ex-pianiste de jazz, puis pionnier du jazz-rock (*Placebo*) aujourd'hui reconverti dans une musique qui évoque celle de Saint-Germain mais possède un cachet original, ne serait-ce que par la présence aux côtés du leader et des machines, de la trompette de **Bert Joris** ou de la guitare de **Philip Catherine** :

581. Marc Moulin : Into the dark

*Marc Moulin (keyb, prod) Bert Joris (tp) Philip Catherine (gt) Christa (voc);
rec 2001 (Blue Note)*

Video. Bugge Wesseltoft

Bugge Wesseltoft (keyb, dj) Laurent Garnier (Dj) x (sax) ; France 2004?

Toutes ces musiques ont leur part d'intérêt et l'avenir nous dira ce qu'elles auront vraiment apporté à la machine jazz. Il est toutefois évident, malgré les points communs et les ressemblances avec le hip hop, l'Acid ou l'electro, que c'est sur un autre plan que se situe la démarche M'Base, telle que la pratiquent Steve Coleman et les siens.

7. M'Base !

Le mouvement **M'Base** apparaît au milieu des années '80 autour de la figure centrale du saxophoniste **Steve Coleman**. Evoluant d'abord dans une mouvance proche de celle du Hip Hop, puis perçu comme une nouvelle forme de fusion jazz-funk très technique, la *M'Base* allait devenir en quelques années l'évolution la plus importante et la plus significative qu'ait connu le jazz ces 20 dernières années. Quoique très fortement liée à des concepts rythmiques, elle est aussi caractéristique d'un nouveau phrasé (qui se greffe sur celui de l'école Brecker, mais avec un cheminement harmonico-mélodique différent), et plus encore d'une nouvelle conception de la création musicale.

a. Définition

M'Base est l'acronyme de **Macro-Basic Array of Structured Extemporizations**, un concept que Steve Coleman décrit comme suit :

"la possibilité d'exprimer nos expériences à travers une musique qui utilise l'improvisation (extemporization) et la structure (Structured) comme deux de ses ingrédients de base. Ce qui n'inclut aucune limitation en matière de type de structure, d'improvisation ou de style musical. Le propos central est d'exprimer de manière créative nos expériences telles qu'elles se présentent aujourd'hui et d'essayer de construire un langage musical créatif qui provienne d'une création collective la plus large possible (macro-basic array)

Ce qui revient finalement à la définition du jazz en général. Plus significative est l'idée selon laquelle la *M'Base* est moins un nouveau style musical codifié et immuable qu'

"une manière de penser la musique créative, pas la musique elle-même. L'idée n'est pas de développer un style musical et de le jouer tel quel à jamais. Il s'agit plutôt de concevoir une gestation conceptuelle plutôt que technique - bien que celle-ci soit nécessaire également.

Ce qui permet d'expliquer (a priori ou a posteriori) les mutations que connaissent les expressions m'basique depuis le "funk polyrythmique" complexe des débuts jusqu'à la jungle des dernières expériences en date de Coleman.

b. Fondateurs et laboratoires

Steve Coleman est né à Chicago en 1956. Il grandit dans le South Side, entre blues, jazz et R & B. A 13 ans, il tient le violon dans l'orchestre de son école, puis passe à l'alto sous l'influence de son père, parkerien fidèle. Steve Coleman admire alors Maceo Parker, le ténor funky de James Brown et c'est d'ailleurs dans des groupes funk qu'il fait ses débuts. Il redécouvre ensuite Charlie Parker d'une manière plus profonde, tandis qu'il fait la connaissance, à Chicago toujours, du ténor Von Freeman, peu avant qu'il ne soit (re)découvert aux côtés de son fils Chico. En 1978, il monte à New York et entre dans l'orchestre de Thad Jones-Mel Lewis. Dans une interview donnée à la RTBF, Steve Coleman rappelle certains aspects de ces années de formation et notamment la dimension exacte de cette redécouverte de Parker et à travers elle, d'une vision plus "sérieuse" de la pratique musicale.

Video. Cargo de Nuit

Interview de Steve Coleman 199 (RTBF)

Les rencontres se poursuivent, de Sam Rivers (auquel il vouera toujours une grande admiration) au percussionniste Doug Hammond, ce qui n'empêche pas Coleman de continuer à faire la manche dans la rue ou dans les métros. C'est que, contrairement aux neo-boppers ou aux stars de la fusion, il ne sort pas de Berklee ou des grandes écoles de jazz : son style s'enracine bel et bien dans la rue. Il résume ses principales influences post-parkeriennes ainsi :

- Maceo Parker pour le groove funk ;
- Von Freeman pour le sens de l'improvisation
- Sam Rivers pour l'art de la composition, et
- Doug Hammond pour la conception de la musique en général.

C'est vers 1981 qu'avec son ami Graham Haynes (cn), il monte l'embryon de son premier groupe fixe, les **Five Elements** et que, parallèlement, il met en place le concept de *M'Base*. Dans les premiers temps, les *M'Basiques* fonctionnent un peu comme les boppers des débuts : càd comme autant de musiciens interchangeable tantôt leaders, tantôt sidemen. On trouve notamment dans ce collectif initial des musiciens comme Graham Haynes et Ralph Alessi (tp, cn) Robin Eubanks (tb) Steve Coleman, Greg Osby, Gary Thomas et Craig Handy (sax) Jean-Paul Bourelly, Kelvyn Bell et David Gilmore (gt) Geri Allen, James Weidman et Michele Rosewoman (pn) Lonnie Plaxico, Kevin Bruce Harris, Reggie Washington, MeShell N'degecello, Kenny Davis et Bob Hurst (cb, eb) Terri Lyne Carrington, Marvin Smith, Chandler Sarjoe, et Mark Johnson (dms) ainsi que l'égérie du mouvement, Cassandra Wilson.

De cette manne de musiciens, émergeront surtout, avec le temps, les saxophonistes **Steve Coleman**, **Gary Thomas** et **Greg Osby**, la pianiste **Geri Allen**, le batteur **Marvin Smith** et la chanteuse **Cassandra Wilson**.

En 1985, Coleman et les siens enregistrent leurs premiers disques, grâce au producteur allemand **Stefan E. Winter** (JMT Records) tout en continuant à se former au travail de sideman, aux côtés de musiciens qui sont loin d'être des *second hands*. Comme à chaque révolution, quelques laboratoires se mettent en place : si les neo-boppers ont ainsi travaillé chez Art Blakey ou Tony Williams, les M'Basiques, eux, vont se forger un nom en jouant dans les formations de deux autres davisiens : le batteur **Jack de Johnette** (pour qui travaillent Greg Osby et Gary Thomas) et, surtout, le bassiste **Dave Holland**, aux côtés duquel Steve Coleman jouera des années durant. Voici une vidéo du quintet de Dave Holland avec dans ses rangs au moins trois futurs m'basiques : **Steve Coleman** (as), **Robin Eubanks** (tb) et **Marvin "Smitty" Smith** (dms). Polyrythmie agissante, polyphonie des exposés, et ce phrasé si particulier des solistes : la M'Base avant la M'Base :

Vidéo. Dave Holland Quintet

*Kenny Wheeler (tp) Robin Eubanks (tb) Steve Coleman (as) Dave Holland (cb)
Marvin Smith (dms); rec Allemagne 1986*

c. L'ère JMT

C'est en 1986 que, grâce à Stefan Winter, Steve Coleman sort ses deux premiers albums pour JMT, avec autour de lui ses partenaires M'Basiques : *Motherland Pulse* et *On the Edge of Tomorrow* contiennent en germe l'essentiel de la nouvelle esthétique et de la nouvelle démarche. Si le premier garde encore un pied dans un jazz relativement classique, le second prend une couleur plus ouvertement funky, dans les parties chantées, dans l'usage des claviers etc : toutefois les rythmiques (dominées par le formidable Marvin Smith) se distinguent radicalement du martellement binaire des formations funk basiques : une forme nouvelle de polyrythmie se met en place : de ce second disque, écoutons *Fire revisited* :

582. Steve Coleman : Fire revisited

*Graham Haynes (cn) Steve Coleman (as) Geri Allen (keyb) Kelvyn Bell (gt)
Kevin Bruce Harris (eb) Marvin Smitty Smith (dms)
Cassandra Wilson (voc) rec 1986 (JMT)*

Dès 1987, le nom *M'Base* apparaît pour la première fois dans le nom des groupes et sur les disques. Ainsi, le troisième album de Coleman, *World Expansion*, sort sous le nom générique de *M'Base Neophyte*. S'y précise la prédilection pour les rythmes décalés, aux antipodes du funk grossier. Seules les parties vocales restent strictly funk surtout lorsque **D.K. Dyson** chante (les performances de Cassandra Wilson sont déjà plus originales). *Just a funky old song* illustre bien ce décalage entre les parties vocales et la section rythmique :

583. Steve Coleman : Just a funky old song

*Graham Haynes (cn) Robin Eubanks (tb) Steve Coleman (as) Geri Allen (keyb)
Kelvyn Bell (gt) Kevin Bruce Harris (eb) Mark Johnson (dms) DK Dyson (voc)
rec 1987 (JMT)*

C'est également en 1987 que Cassandra Wilson sort son *Point of View*, Greg Osby son *Sound Theatre*, et Gary Thomas son *Seventh Quadrant*. Le principe est bel et bien le même. La comparaison avec les boppers n'était pas lancée en l'air. Chez **Gary Thomas** (le Monsieur Muscle de la *M'Base*), c'est l'énergie qui prend le dessus, une énergie débordante quoique toujours "canalisée" autour du fameux phrasé mbasique, avec dans son cas, une influence plus marquée peut-être de l'école Brecker : écoutons-le dans un extrait de son deuxième album, *Code Violations*, *Traf* dans lequel il dialogue (pédale MIDI à l'appui) avec le batteur **Dennis Chambers** ; un tout autre monde que celui des duos Coltrane-Jones, plus proche, on y revient, des duos que Michael Brecker jouait avec Steve Smith dans le groupe *Steps Ahead* :

584. Gary Thomas : Traf

Gary Thomas (ts Midi) Dennis Chambers (dms) rec 1988 (Enja)

Si leurs chemins se croisent très souvent dans les années '80, Greg Osby, Gary Thomas et Steve Coleman, les trois sax de la *M'base*, suivront, dans la décennie suivante, des trajectoires plus personnelles.

d. La *M'Base* en marche

En 1988, l'aventure JMT est terminée et avec elle l'ère européenne de la *M'Base* naissante : Coleman et les autres, enregistrant désormais aux Etats-Unis, vont approfondir leur quête. Si Charlie Parker puisait une part importante de son inspiration dans le blues, Steve Coleman va faire de même avec le "blues de la rue" de son époque : le rap. La jaquette de son album *Sine Die*, paru sur le label Pangea (de la famille Columbia), on le voit en tenue hiphopisante, posant devant un mur sur lequel est tagué en grandes lettres *Death to crack dealers* : le ton est

donné. Le personnel de ce disque reste composé d'à peu près les mêmes musiciens, mais le son se précise et la voix de Cassandra Wilson s'impose dorénavant comme LA voix du mouvement : la voici dans le superbe *Soul melange* :

584. Steve Coleman Five Elements : Soul Melange

*Graham Haynes (tp) Robin Eubanks (tb) Steve Coleman (as) James Weidman (keyb)
David Gilmore (gt) Kevin Bruce Harris (eb) Marvin Smith (dms)
Cassandra Wilson (voc); rec 1988 (Pangaea)*

La M'Base est en route, pour de bon cette fois et il arrive que le collectif tout entier parte à la conquête des scènes américaines et européennes : au sein du **M'Base Collective** que nous allons retrouver au festival *Umbri Jazz*, on retrouve quelques uns des pionniers du mouvement : **Steve Coleman** bien sûr, ainsi que l'autre altiste M'Base, **Greg Osby**, le trombone **Robin Eubanks**, miss **Cassandra Wilson**, le guitariste **David Gilmore**, le batteur **Marvin Smith**, ainsi qu'un bassiste qui s'est installé en Belgique il y a quelques années, **Reggie Washington** : avec quelques autres, ils interprètent un thème intitulé *Hormones* et qui mêle les parties écrites et les parties improvisées de manière bien différente du schéma classique thème-impro-thème.

Vidéo. M'Base Collective : Hormones

Mark Ledford (tp) Robin Eubanks (tb) Steve Coleman, Greg Osby (as) Jimmy Cozier (bs) James Weidman (keyb) David Gilmore (gt) Kevin Bruce Harris, Reggie Washington (eb) Marvin Smith (dms) Cassandra Wilson (voc); rec Umbria 1991

Précision importante, les solistes de la M'Base restent pour la plupart, en dehors de leurs activités au sein du mouvement, de grands jazzmen purs et durs lorsque l'occasion se présente, capables de jouer la tradition, le be-bop etc : en 1988, **Cassandra Wilson** sort un de ses plus beaux disques, qui n'a guère de lien avec l'esthétique M'Basique : *Blue Skies* est en effet un album de standards, superbement chantés avec le soutien d'une rythmique impeccable composée du pianiste **Mulgrew Miller** et du bassiste **Kenny Davis**, tous deux associés à la mouvance neo-bop, et de **Marvin Smith**, qui troque sa casquette de M'Basique contre celle de neo-bopper hyper-swinguant : *Sweet Lorraine* est joué en duo piano/voix ; dans la même veine, nous écouterons ensuite, curieusement enregistré sous le nom collectif de *Strata Institute*, un thème intitulé *It's you* sur lequel **Coleman**, **Osby** rejoignent le vétéran **Von Freeman** dans des improvisations strictly jazz prises sur un tempo ultra-rapide, et qui sont de nature à laisser parfois les critiques intégristes trop heureux jusque là de ressortir le vieux refrain "*ceci n'est pas du jazz*" :

586. Cassandra Wilson : Sweet Lorraine

Cassandra Wilson (voc) Mulgrew Miller (pn) ; rec 1988 (JMT)

587. Strata Institute : It's you

*Von Freeman (ts) Steve Coleman, Greg Osby (as) David Gilmore (gt)
Kenny Davis (cb) Marvin Smith (dms); rec 1992 (DIW)*

Chacun des solistes de la M'Base enregistre aussi des albums personnels : c'est également sur JMT que débute, sur le plan discographique, Cassandra Wilson, Greg Osby ou le trombone **Robin Eubanks**, que voici, dans une formule incluant, en plus de partenaires réguliers, des musiciens issus d'univers différents, à commencer par le trompettiste **Randy Brecker** : voici *X-Base*

588. Robin Eubanks : X-Base

*Robin Eubanks (tb) Randy Brecker (tp) Antonio Hart (as) Kevin Eubanks (gt)
Kenny Davis (b) Marvin Smith (dms) rec 1994 (JMT)*

Mais quels que soient le talent et le succès des autres M'Basiques, il deviendra vite évident, au début des années '90, que LE soliste qui émerge de cette génération est sans nul doute **Steve Coleman**. Dont l'ascension prend soudain une dimension proprement boulimique, et dont l'influence se fait sentir aux Etats-Unis comme en Europe.

e. 1995 : Boulimie

Au début des années '90, Steve Coleman signe avec la firme *Novus* (de la famille *BMG*) : et il entame une seconde ascension de portée bien plus intense et bien plus signifiante que la précédente. Si la soul ou le rap occupent toujours une place dans sa musique, les musiques du monde y font leur apparition et à chaque nouvelle aventure, enrichissent le langage m'basique. L'artiste met les bouchées double, enregistre disques sur disques, multiplie les formules orchestrales. *Drop Kick* et *Black Science* sont les premiers opus parfaitement achevés du Coleman nouveau. Puis arrive l'année 1995, véritable tournant dans l'itinéraire désormais boulimique de ce nouveau leader majuscule. Sur le superbe *Def Trance Beat* - un de ses plus beaux disques toutes périodes confondues - il laisse transparaître sa fascination pour l'Afrique (la culture des Dogons en particulier), une Afrique métissée de références à Bouddha, à Charlie Parker ou à la rue des nouveaux ghettos blacks. A ses côtés, Coleman a invité le fils de John Coltrane, le saxophoniste **Ravi Coltrane**, oscillant entre M'Base, fusion et neo-bop au fil des rencontres, et le mingusien **Craig Handy** ; mais l'album tire aussi sa force de la

présence à la batterie de l'étonnant drummer **Gene Lake**. Comme le laisse deviner le titre de l'album, la transe - cette même transe héritée de l'Afrique - occupe dans ce voyage une place centrale : c'est tout particulièrement le cas dans la plage intitulée *Dogon*, joué avec Coltrane, et qui démarre sur un rythme lent puis prend l'auditeur au piège, et l'attire dans un univers lancinant ponctué par les improvisations des trois solistes (le troisième étant le pianiste **Andy Milne**) ainsi que par le crescendo rythmique de Lake et de Washington :

589. Steve Coleman Five Elements : Dogon

*Steve Coleman (as) Ravi Coltrane (ts) Andy Milne (pn) Reggie Washington (b)
Gene Lake (dms); rec 1995 (Novus)*

Le répertoire de *Def trance beat* inclut également deux allusions directes à Charlie Parker et au bop (*Confirmation* et *Salt Peanuts*) et, donc, à une manière nouvelle de relire l'héritage jazzique en cette fin de siècle. La version de l'hymne be-bop qu'est *Salt Peanuts*, est un must pour qui connaît les versions historiques, le prix de l'originalité allant avant tout au travail de la section rythmique aussi improbable qu'éblouissant :

590. Steve Coleman Five Elements : Salt peanuts

*Steve Coleman (as) Andy Milne (pn) Reggie Washington (b)
Gene Lake (dms) rec 1995 (Novus)*

De ces *Five Elements* - qui restent la formation de base de Coleman, celle vers laquelle il reviendra à chaque fois au terme de prospections plus aventureuses - retrouvons quelques échos en images, filmés au Northsea Jazz Festival en cette même année 1995 : Coleman et les siens terminent d'ailleurs le *Tao of Mad Revisited* que nous allons entendre par une nouvelle allusion à Parker à travers l'exposé d'un *Donna Lee* pareillement revisité :

Video. Steve Coleman : Tao of Mad Revisited

*Steve Coleman (as) Andy Milne (pn) Reggie Washington (b)
Gene Lake (dms) rec Pays-Bas 1995*

On l'a dit, dès le départ, Coleman insistait sur la notion conceptuelle plutôt que strictement stylistique de la M'Base. En 1995, année décidément richissime pour lui, il va donner de cette priorité du concept sur le style une preuve absolument sidérante. La semaine du 24 au 29 mars, il donne six concerts au *Hot Brass Club* de Paris, qui donneront lieu à l'édition d'un coffret de trois CD's : mais loin de donner à chaque fois le même concert, il se présente sur scène au fil des jours avec trois formations différentes, qui vont jouer une musique elle aussi radicalement différente (même si les trois formules peuvent se ranger sous

l'étiquette M'Base). Première formule (et premier disque : *Curves of Life*), les "habituels" *Five Elements* ; deuxième formule (et deuxième disque : *Myths, Modes and means*), la *Mystic Rhythm Society* qui ajoute au personnel des *Elements* (au centre desquels brille un **Andy Milne** en grande forme) des musiciens et des vocalistes indiens. Le résultat est riche et envoûtant : hélas, les morceaux les plus riches (*Fingers of God* par exemple) tournent autour des 20 minutes minimum, et il nous sera difficile d'en écouter un extrait ; enfin, troisième formule (et troisième disque : *The way of a cipher*), *Metrics*, avec en première ligne trois rappers : **Black Indian, Sub Zero** et **Koyaki** ! Et quels rappers : en fait, l'Acid Jazz et MC Solaar sont assez éloignés de ce rap présenté comme une composante de la musique comme les autres, et conçu par moments comme une extension diabolique de la pratique du scat ! Par contre, la composante "fonctionnelle" du rap, son "message" sont préservés :

"The Way of a Cipher is a wake-up call, a call to arms ! It's a call to our brothers and sisters in the streets with a message of the times (The Way of a Cipher est un appel au réveil, un appel aux armes ! C'est un appel à nos frères et à nos soeurs qui sont dans la rue, un message du temps présent)"

Faute de temps, contentons-nous, histoire de bien comprendre la différence entre ce rap là et l'autre, la véritable performance sur *Hyped* :

591. Steve Coleman & Metrics : Hyped

*Ralph Alessi (tp) Steve Coleman (as) Andy Milne (keyb) Reggie Washington (b)
Gene Lake (dms) Josh Jones (perc) Black Indian, Sub Zero et Koyaki (rap)
rec Paris 1995 (BMG)*

f. Jungle M'Basique

Dans les années qui suivent, Steve Coleman poursuit sa quête boulimique, multipliant les expériences, les rencontres, jouant à la tête de formations souvent très audacieuses, et pour lesquelles il multiplie le nombre de souffleurs, jusqu'à diriger des sortes de big bands déjantés comme *Council of Balance*. Avant de nous plonger dans cet univers dément, écoutons - et ce sera en fin de compte une bonne transition - un extrait de l'album *Sonic Language*, empreint d'une mystique ésotérique de plus en plus prégnante (Coleman a hérité d'Anthony Braxton le fruit de recherches mystiques/musicologiques remontant à l'Égypte ancienne notamment) et qui introduit un art de l'arrangement pour cuivres et cordes nouveau dans l'univers de la M'Base (la rythmique est alors composée d'**Anthony Tidd** (eb) et **Sean Rickman** (dms) : *The Gate* est en fait joué par les seuls souffleurs et le résultat est étonnant :

592. Steve Coleman Five Elements : The Gate

Ralph Alessi, Shane Endsley (tp) Tim Albright (tb) Steve Coleman, Ravi Coltrane, Craig Handy (sax) a.o. rec 1998 (BMG)

Venons-en maintenant à ce fameux *Council of Balance*, et tout spécialement à cet incroyable concert donné à Paris en 1999 : en fait, Coleman et son nouvel orchestre jouent à la Villette au même programme que Sam Rivers, qui dirige lui aussi un grand orchestre décapant (les deux formations termineront d'ailleurs la soirée ensemble sur scène, dans une ambiance complètement folle). Au sein du *Council of Balance*, une nuée de jeunes musiciens encore strictement inconnus chez nous à l'époque (et dont certains le sont toujours aujourd'hui) : seul ancien de la M'base, **Gary Thomas**, qu'on n'avait plus entendu avec Coleman depuis longtemps et dont la voix puissante domine certains passages de ce concert ; signalons aussi le travail du jeune pianiste **Vijay Iyer**, qui démarre une ascension remarquée ; et précisons qu'à côté des deux solistes (Coleman et Thomas), de la rythmique (Iyer, Tidd et Rickman), des deux trompettistes et du tromboniste, Coleman a également convié de très jeunes musiciens jouant des bois (flûte, hautbois, bassons etc) qui, dans les passages collectifs, augmentent encore cette impression de fascinante jungle musicale : soyons clair, on adore ou on déteste, ou plus exactement, on reste extérieur à la musique et on devient fou, ou on y entre et ...on devient fou également, mais d'une manière autrement positive :

Video. Steve Coleman Council of Balance : La Villette Concert

Steve Coleman (as) Gary Thomas (ts) Shane Endsley, James Zollar (tp)
Tim Albright (tb) Marshall Sealy (cor) Toyin Spellman, Marian Adam,
Valerie Coleman (fl, cl, oboe) Gary Thomas (ts) Vijay Iyer (pn)
Anthony Tidd (eb) Sean Rickman (dms) rec Paris, 1999

Terminons-en avec Steve Coleman en rappelant (en musique) cette omniprésence de la tradition (et de la musique de Charlie Parker) en toile de fond de ses créations : nous écouterons, extraits d'un concert donné à Montpellier en 2001 (et édité sur le double album *Resistance is futile*), une version ici encore décalée, d'*Ah Leu Cha* (une des seules compositions bop qui n'ait pas été conçue pour être jouée à l'unisson mais à deux voix en contrepoint) puis, de manière plus surprenante, le traitement par l'altiste d'une ballade aussi classique qu'*Easy living* joué en duo avec **Andy Milne** : un lyrisme qui prend à rebrousse-poil les accusations de froideur dont Coleman a souvent fait l'objet : comme c'est souvent le cas dans les formations de Coleman en ce tournant de siècle, cette mouture des *Five elements* compte deux trompettistes, et, en invité, le tromboniste français **Geoffroy de Mazure** :

594. Steve Coleman : Ah Leu Cha

Jonathan Finlayson, Ambrose Akinmusire (tp) Geoffroy de Mazure (tb) Steve Coleman (as) Andy Milne (pn) Anthony Tidd (eb) Sean Rickman (dms) Jesus Diaz (perc); rec Montpellier juillet 2001 (Label Bleu)

595. Steve Coleman : Easy living

Steve Coleman (as) Andy Milne (pn); rec Montpellier juillet 2001 (Label Bleu)

Enfin, dans le même ordre d'idée, voici Coleman, toujours en France, au cours d'une série de workshops, et improvisant ad lib sur le *Little Willie Leaps* de Parker :

Video. Steve Coleman : Little Willie Leaps

Steve Coleman (as) x (dms) ; rec France 200?

g. Cassandra and the roots

Egérie de la M'Base dans les années '80, **Cassandra Wilson** - qui, on l'a vu, a aussi enregistré un superbe album de standards - va ensuite prendre des distances avec le mouvement, pour se lancer dans une quête des racines les plus profondes du jazz, du blues tout particulièrement. Sans entrer dans le détail, illustrons cet aspect "roots" de sa carrière en écoutant d'abord le court et très country-blues *Hot Tamales* (sorti en 2002 sur l'album *Belly of the sun*) chanté avec pour seul accompagnement la guitare acoustique de **Marvin Sewell** et un *plastic tub* joué par le percussionniste **Jeffrey Haynes**, qu'on retrouvera ensuite introduisant le superbe *32'20 blues*, filmé à Montreux en 1996

594. Cassandra Wilson : Hot Tamales

Cassandra Wilson (voc) Marvin Sewell (gt) Jeffrey Haynes (plastic tub) rec 2002 (Blue Note)

Video. Cassandra Wilson : 32'20 Blues

Cassandra Wilson (voc) Marvin Sewell or Anthony Peterson (gt) Lonnie Plaxico (cb) Fred Alias (dms) Jeff Haynes (perc) ; rec Montreux 1996

h. Aka Moon et le feeling M'Base européen

Impossible de terminer ce chapitre sans évoquer la face européenne de la M'Base, dans laquelle oeuvrent de nombreux musiciens et de nombreuses formations un peu partout sur le Vieux Continent, et singulièrement en Belgique

avec la mouvance **Aka Moon**. Commençons par tordre le cou à une imprécision : l'influence entre la mouvance américaine et la mouvance Aka ne s'est pas effectuée à sens unique comme on l'a souvent dit (en l'occurrence de Coleman vers le saxophoniste **Fabrizio Cassol** et ses partenaires d'**Aka Moon**, le bassiste **Michel Hatzigeorgiou** et le batteur **Stephane Galland**). En réalité, l'écoute de témoignages anciens de la musique de Cassol permet d'entendre un phrasé déjà très proche du phrasé M'basique, à une époque où le jeune Serésien n'a pas encore entendu Coleman. C'est la raison pour laquelle les musiciens d'Aka n'aiment pas trop que l'on désigne leur musique sous l'étiquette M'Base, même s'il est évident qu'à défaut de filiation, une communauté de feeling existe, ainsi qu'à partir d'une certaine époque, une influence allant dans les deux sens, Steve Coleman suivant avec grand intérêt l'itinéraire d'Aka Moon. Rappelons que le nom du groupe est né d'un séjour au sein de la communauté des pygmées Aka, lesquels avaient fasciné les jeunes jazzmen belges non seulement par leur musique mais par leur structure sociale anarchisante : cette structure devait par ailleurs influencer une démarche à travers laquelle chacun des trois membres du groupe pourrait prendre la direction de la musique à tout moment. Impossible d'entrer dans le détail d'une carrière au cours de laquelle les rencontres les plus diverses (musiciens africains, indiens, etc) allaient colorer de manière sans cesse renouvelée la démarche du trio basique.

596. Aka Moon : Aka Dance

*Fabrizio Cassol (as) Michel Hatzigeorgiou (eb) Stephane Galland (dms)
rec 1992 (Carbon 7)*

Et pour suivre, huit ans plus tard, une version élargie (et électrique) d'**Aka Moon**, avec notamment **Pierre Van Dormael** à la guitare, **Bo Vanderwerf** au baryton et trois claviers qui donnent à la musique ce côté jungle façon Miles 1970 :

Video. Aka Moon Electric : Jazz à Liège 2000

*Fabrizio Cassol (as) Bo Vanderwerf (bs) Pierre Van Dormael (gt) Fabian Fiorini,
Kris Defoort, Benoit Delbecq (keyb) Michel Hatzigeorgiou (eb, voc)
Stephane Galland (dms) : rec 2000 (RTBF)*

Au fil des concerts et des disques, Aka Moon a, assez logiquement, été amené à fréquenter la plupart des musiciens m'basique américains passant par l'Europe (comme le guitariste David Gilmour) ou s'y installent carrément comme le saxophoniste Mark Turner ou le flûtiste Magic Malik Mezzadri. Terminons ce chapitre en retrouvant successivement **Magic Malik** en live à Paris en 2004, puis **Mark Turner** dans un exercice en solo sans filet, très caractéristique du phrasé m'base, et filmé dans le cadre des émissions canadiennes *Solo Sessions* dont nous avons déjà regardé quelques extraits :

Video. Magic Malik : Paris Jazz Festival 2004
Magic Malik Mezzadri (fl, voice) Denis Guivarch (as) Or Solomon (pn, keyb)
Sarah Murcia (cb) Maxime Zampieri (dms) rec Paris 2004

Video. Mark Turner : Berkeley Street
Mark Turner (ts, solo) ; rec Canada 2004

8. Mutants et Martiens

Avant de conclure ce tour d'horizon bien partiel de l'Histoire du Jazz, il nous reste à évoquer la démarche exacerbée de quelques musiciens hors-normes, hors-courants, hors-tout, pour lesquels seule l'étiquette "martien" m'a jusqu'à présent semblé vaguement pertinente. Comment désigner en effet la musique extrême d'un **John Zorn**, les paradoxes d'un **Bill Frisell**, les collages d'un **Fred Frith** ou d'un **Elliott Sharp** ? Post-free ? Certes, mais l'étiquette semble par trop réductrice, tant la musique de ces mutants est aussi par d'autres aspects "post-jazz", "post-classiques" ou "post-rock" et tant elle est aussi impliquée dans le processus global de musique contemporaine, de musique ambient, de musique minimaliste, de trash etc etc. Le recul nous dira probablement avec plus de pertinence la place qu'auront réellement occupé ces mutants dans la jazzité de cette fin de siècle. D'ici là, évoquons par quelques exemples ces apôtres de la marginalité et du jusqu'aboutisme, en commençant par le Pâpe Zorn.

a. La Planète Zorn

John Zorn est né à New-York en 1953. Il étudie la guitare, le piano, la flûte puis la composition avant de se consacrer au saxophone alto. Branché musique contemporaine (Stockhausen) il découvre la musique aléatoire puis de là passe au jazz du *Black Artist Group*, flashe sur Braxton et s'intéresse à la musique de dessin animé (il en fera le sujet de sa thèse). Bientôt, il rencontre la plupart des inclassables irréductibles de la scène avant-gardiste - Fred Frith, Eugène Chadbourne, Arto Lindsay, Bill Laswell - et commence à se produire avec eux et avec divers trios de tendance post-free, à New-York et dans certains festivals européens (à Moers avec *Christian Markley* par exemple). Assez logiquement, sur ces bases, Zorn construit petit à petit un univers marqué à la fois par la musique libertaire, le bruitisme et le collage. Comme l'écrit justement Ph. Carles,

"Par une sorte de surenchère post-free, ou plutôt polyfree (selon une terminologie de Steve Lacy), la carrière de Zorn apparaît comme un formidable collage cagien"

Entrons une première fois en contact avec la musique de Zorn en regardant un petit montage qui démarre sur un montage photo avec en bande-son le *Shuffle Boil* que nous écouterons en entier juste après ; pour suivre, un extrait de l'émission *Check the changes* de Marc Hureau, dans lequel Zorn explique sa méthode de travail ; et enfin un extrait du film *Step across the border*, consacré à Fred Frith et dans lequel Zorn joue une sorte de ballade nostalgique sur des images de ce New-York dont les ambiances jouent un rôle tellement important dans l'univers de l'altiste. Ensuite, nous écouterons donc ce *Shuffle Boil*, extrait d'un double-album fascinant consacré par **Hall Willner** (le plus allumé des producteurs contemporains) à la musique de Thelonious Monk : Zorn a choisi de jouer une version de *Shuffle Boil* qui illustre bien sa manière de collage live, avec jouets d'enfants, sons improbables, humour décalé et interventions à la fois déjantées et hyper-précises de musiciens comme Arto Lindsay, ou Wayne Horvitz :

Video. John Zorn : Collage

Photos + Shuffle Boil (Monk) extr de "Check changes" (M. Hureau)
extr de "Step accross the border" (Montage MJ)

597. John Zorn/Hall Willner : Shuffle Boil

John Zorn (as, ss, games) Arto Lindsay (gt, voc) Wayne Horvitz (keyb)
M.E. Miller (dms); rec 1984

Une des premières grandes oeuvres de collage de Zorn est le disque *Spillane*, qu'il enregistre en partie avec le *Kronos Quartet*, en partie avec le bluesman Albert Collins, en partie avec un band déjanté préfigurant *Naked City*. Tout au long d'une des faces de ce disque, il nous fait passer par toutes les ambiances musicales possibles et imaginables, jazz, free, rock, blues, classique, country, une touche de hurlement, une bonne dose d'Ennio Morricone, le tout ponctué de lectures de textes par John Lurie ou Robert Quine et constituant une sorte de musique de film imaginaire tout à fait saisissante : tout Zorn est dans ce *Spillane* :

598. John Zorn : Spillane (extr)

John Zorn (as, cl) Jim Staley (tb) Anthony Coleman (pn, org...) Bill Frisell (gt) Bob James (tapes, CD's) David Weinstein (keyb) David Hofstra (b, tu) Bobby Previte (dms, perc) John Lurie, Robert Quine (rec); rec 1986 (Elektra Nonesuch)

En 1987 et en 1989, Zorn, qui, jusque là avait laissé les puristes de jazz un rien sceptique, se gagne un nouveau public en enregistrant deux CD's en trio avec le trombone **George Lewis** et le guitariste **Bill Frisell** : extrait du CD "*More news for Lulu*", voici, au milieu de reprises un rien trafiquées de thèmes de Sonny Clark, Kenny Dorham etc, une composition de Misha Mengelberg curieusement intitulée *Gare Guillemins* :

599. Zorn - Lewis - Frisell : *Gare Guillemins*

John Zorn (as) George Lewis (tb) Bill Frisell (gt) ; rec Paris 1989 (Hat Art)

Fait amusant, trois des musiciens cités dans l'intro de ce chapitre (Zorn, Frisell, Frith) se retrouvent au début des années '90 au sein d'un groupe qui comprend aussi **Joey Baron** (dms) et le clavieriste **Wayne Horvitz** : le groupe s'appelle *Naked City* et le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il va faire couler pas mal d'encre : jaquettes sado-maso, hurlements du chanteur japonais **Yamatsuko Eye** etc. Au point qu'après *Nonesuch* et *Diw*, Zorn finira par créer ses propres labels, *Avant* puis *Tzadik* Avec toujours à la clé l'esthétique du collage et celle du cri se mélangeant aux premiers signes de la country-madness de Frisell. Voici *Die screaming*, extrait de l'album *Radio* : à écouter à haut volume

600. *Naked City* : *Die Screaming*

*John Zorn (as) Yamatsuko Eye (voc) Bill Frisell (gt) Wayne Horvitz (keyb)
Fred Frith (b) Joey Baron (dms) rec 1993 (Avant)*

Dans cette direction, les sommets de la violence seront atteints par le groupe *Painkiller* où Zorn et Laswell cotoient notamment un batteur de trash ! Mais parallèlement à ces musiques extrêmes, un autre aspect fondamental de la musique de Zorn apparaît dès les années '90 : Zorn se passionne en effet pour les différentes formes de musique juive (klezmer etc) à travers lesquelles il entreprend une quête de racines fascinante. Zorn devient d'ailleurs, à travers son label *Tzadik* un des principaux défenseurs de la nouvelle scène juive new-yorkaise. Avec le trompettiste **Dave Douglas**, le bassiste **Greg Cohen** et le formidable **Joey Baron** à la batterie, il crée le groupe *Masada* avec lequel il revisite à sa manière toute cette musique juive : en comparaison avec celle, autrement plus sauvage, de *Naked City* ou *Pain Killer*, la musique de *Masada* se rapproche d'une conception jazz plus traditionnelle, avec néanmoins quelques déchirements/déferlements bien amenés. Voici successivement *Mahlah*, puis, en images, un extrait d'un concert de *Masada* au *Tonic* en 1999 :

601. *Masada* : *Mahlah*

John Zorn (as) Dave Douglas (tp) Greg Cohen (cb) Joey Baron (dms) 1994 (Diw)

Video. Masada : Live at Tonic

*John Zorn (as) Dave Douglas (tp) Greg Cohen (cb) Joey Baron (dms);
rec Tonic 1999*

Plus récemment, Zorn a créé une mouture électrique de *Masada*, sorte de synthèse une fois de plus passionnante, entre le collage de *Naked City*, la violence de *Pain Killer* et la composante juive de *Masada* : voici cette formation filmée au festival de Nancy en 2004 : on y reconnaît notamment le guitariste **Marc Ribot**, autre grand marginal et le percussionniste **Cyro Baptista** : on remarquera aussi que, dans ce type de formule, Zorn ne joue plus, se contentant de composer et de diriger l'orchestre, d'une manière pour le moins personnelle et efficace :

Video. John Zorn Electric Masada : A Nancy

*John Zorn (comp, dir) Marc Ribot (gt) Erik Friedlander (cello) Mark Feldman (vln)
greg Cohen (cb) Kenny Wollesen (dms) Cyro Baptista (perc) rec France 2004*

On pourrait allonger indéfiniment la liste des expériences de Zorn. Mais il est temps de jeter une oreille sur celles de quelques uns de ses principaux acolytes.

b. Cordes martiennes

Fred Frith est né dans le Sussex, en Grande Bretagne, en 1949. Violoniste puis guitariste imitateur des Shadows, il découvre ensuite Alexis Korner et la scène blues anglaise. Bientôt, toutes les musiques du monde qui l'attirent, ainsi que celle de Zappa, celle du progressive rock et de l'école de Canterbury. Frith forme le groupe *Henry Cow*, formation mythique qui se maintiendra dix années durant. Guitare préparée, free intégral (bruitisme), travail avec les jazzmen anglais, bricolage généralisé. Ce terme de "bricolage" est sans doute celui qui caractérise le mieux la démarche de **Fred Frith**, non dans le sens d'un à peu près mais dans celui d'un amour des liaisons aléatoires et des collages les plus improbables - d'où sa bonne entente avec John Zorn. Voici un extrait significatif du film *Step accross the border*, déjà évoqué : on y voit Frith manipuler sa guitare d'une manière pour le moins inusuelle ;

Vidéo Fred Frith : Step accross the border (extr)

Fred Frith (gt, voice etc) ; from broadc "Step accross the border"

Dans la même famille que Frith, on classera encore au moins les guitaristes **Elliott Sharp** et **Eugène Chadbourne** qui partagent avec lui la passion des collages et du jusqu'aboutisme. Écoutons Sharp à la tête d'un quatuor à cordes lui aussi assez... spécial :

602. Elliott Sharp : Chomper

*Elliott Sharp, Roger Kleier, David Mecionis, John Myers (gt)
rec NY 1993 (Intakt)*

Le guitariste par lequel nous terminerons ce paragraphe est d'un tout autre genre, même s'il est lui aussi un authentique mutant. **Bill Frisell** est né en 1951 à Baltimore et s'il est mieux connu chez nous, c'est qu'au retour de Berklee, il a suivi son ami Steve Houben en Belgique, a habité Spa et a joué de longs mois avec le groupe *Mauve Traffic*. Après une période "rose" correspondant à ses disques ECM, Frisell entre ensuite dans une phase "martienne" très marquée, teintée ça et là d'une fascination grandissante pour la musique blanche "américaine", cad notamment la country. De disques en disques, il revisite les divers aspects de cette "musique populaire américaine". Un de ses partenaires privilégiés est depuis longtemps le polymorphe **Joey Baron** que nous avons entendu à plusieurs reprises aux côtés de Zorn. Voici Bill et Joey avec le bassiste **Kermit Driscoll** (ex *Mauve Traffic* lui aussi) et avec l'étonnant violoncelliste **Hank Roberts** (de l'écurie JMT) dans un extrait de concert donné au *Stadtgarten* de Cologne : un blues, très low down et très... à vous de voir :

Vidéo Bill Frisell : Love motel

*Bill Frisell (gt) Hank Roberts (cello) Kermit Driscoll (cb) Joey Baron (dms) ;
rec 1982 (WDR)*

Grand manipulateur de sons (et ce depuis l'époque *Mauve Traffic*), Frisell sera un des premiers à tirer des pédales d'effets autre chose que... des effets précisément : le voici dans un enregistrement récent tiré une fois encore de la série d'émissions canadiennes "Solo Sessions" :

Vidéo Bill Frisell : Boubacar

Bill Frisell (gt solo) Canada 2004

Des 1001 faces enregistrées par Frisell ces dernières années, pointons (pas au hasard, mais presque) *Resistors* de l'album *This Land*, avec la même rythmique que tout à l'heure et une front line très intéressante où on retrouve notamment **Don Byron** (cl) **Curtis Fowlkes** (tb) et **Billy Drewes** (sax) :

603. Bill Frisell : Resistor

*Don Byron (cl) Curtis Fowlkes (tb) et Billy Drewes (sax) Bill Frisell (gt)
Kermit Driscoll (eb) Joey Baron (dms); rec 1992 (Warner)*

Et pour en terminer avec ces cordes martiennes, un dernier document issu de cette même série canadienne, en l'occurrence un solo de violoncelle du zornien Erik

Friedlander : ici encore le traitement du timbre et plus largement de l'instrument sort totalement du politiquement et musicalement correct : mais le dérapage est toujours contrôlé, comme en témoigne l'intégration rythmique des phases qui composent ce thème intitulé *Here comes the mad woman* :

Video Erik Friedlander : Here comes the mad woman
Erik Friedlander (cello solo) Canada 2004

c. Back in Europe

On le devine aisément, le séjour chez nous d'un Bill Frisell ne pouvait que marquer le milieu belge, les guitaristes en particulier : parmi ceux qui eurent l'occasion de travailler avec lui, citons **Bernadette Mottart** dont Frisell a d'emblée coloré la musique ; il aura fallu beaucoup plus longtemps par contre pour que **Jacques Pirotton**, longtemps partenaire de Jacques Pelzer dans un contexte bop hyper classique, puis embarqué dans un travail de fusion avec Benoit Vanderstraeten et André Charlier, se mette à assumer l'héritage de Frisell : un disque gravé en 1998 en trio avec **Steve Houben** et le percussionniste **Stefan Pougin** porte la trace évidente de l'influence exercée sur Pirotton par son ex professeur du séminaire de Liège. Défalquer des chansonnettes hyper-connues est un plaisir sans nom pour Frisell (sans qu'on sache toujours très bien s'il s'agit du premier ou du second degré) : le trio en question reprend cette démarche en détournant aussi bien des thèmes de Charlie Parker que des chansons des Shadows: voici une version pour le moins décapante d' *I can't stop loving you* qui prouve que les Martiens ont bel et bien débarqué chez nous également :

604. Houben-Pirotton-Pougin : I can't stop loving you

Steve Houben (as) Jacques Pirotton (gt) Stephan Pougin (dms); rec 1998 (Igloo)

Enfin, puisque nous sommes revenus au pays, et dans un souci de parité linguistique (!) enchaînons avec un morceau du groupe **X-Legged Sally**, formation délicieusement iconoclaste où jouaient au début Pierre Vervloesem et Jean-Luc Plouvier ! Si on ajoute que le producteur du disque est un certain... **Bill Laswell**, on aura compris d'où vient le vent :

605. X-Legged Sally : Eddles

*Pierre Vervloesem (gt, voc) Jean-Luc Plouvier (keyb) Michal Mast (bs, ts)
Eric Sleichim (as) Sally C.S. (Xnoise/twists) Peter Vermeersch (ts, cl)
Bruno Deneuter (cb, eb) Danny Van Hoeck (dms); rec 1991 (Sub Rosa)*

Enfin, terminons ce voyage au bistrot (là où est né le jazz finalement), en l'occurrence un bistrot de la France profonde, avec tapeurs de cartes, chiens mélomanes et en bonus un accordéoniste pas comme les autres : **Bernard Lubat** y décrit et mots et en notes cette volonté de sortir des sentiers battus : un peu plus tard dans la soirée, attablé avec quelques autochtones (notamment avec des membres de la Compagnie Lubat) et avec un **Archie Shepp** de passage, le même Lubat improvise un blues de comptoir pas piqué des vers :

Video. Bernard Lubat / Archie Shepp : Estaminet

*Bernard Lubat (acc, voc) Archie Shepp (voc) members of the Compagnie Lubat
(rec Uzeste 199?)*

CODA

L'heure du mot de la fin a sonné. Pas de conclusions sur l'histoire du jazz en général, on en reparlera quand il sera mort, dans quelques dizaines de siècles. Si on souhaite conclure en ce qui concerne le jazz contemporain, que dire, sinon que la pluralité est plus que jamais sa richesse et sa menace principales. Tandis qu'autour de Wynton Marsalis, les neo-boppers ont fait redémarrer le mainstream, tandis que Michael Brecker, Pat Metheny et quelques autres se sont démarqués de la soupe qu'était devenue la fusion (smooth jazz), tandis qu'en Europe et à travers le Monde, le jazz s'est enrichi des rencontres avec les divers substrats locaux, tandis que des outsiders comme Lovano, Liebman ou Murray ravivent en permanence un "autre mainstream" davantage hérité de la tradition coltranienne et de la Loft Generation, tandis qu'en territoire plus populaire, le jazz renoue avec le grand public via rap, hip hop, trip hop, techno jazz et consorts, tandis qu'aux limites extrêmes, les factions martiennes dirigées par Zorn ou Frisell poussent le langage bleu jusqu'à des excès hallucinés, les convoyeurs continuent à attendre le nouveau Coltrane. En vain ? Peut-être. Mais peut-être pas. Peut-être aussi que l'attente en elle-même est insensée. Peut-être qu'un cycle de cours pourrait étudier cette seule problématique. Que feront Steve Coleman, John Zorn, Fabrizio Cassol ou Pierre Bernard dans vingt ans ? Une chose est certaine, le message initial du jazz, ce message rebelle, reste présent au coeur même de la chose bleue, ce message qui associe de manière inédite les intérêts de l'individu et du groupe (le soliste étant d'autant plus libre que le groupe est cohérent et inversement) et constitue par là même, on l'a dit, un pied de nez aux idéologies de tous les pouvoirs forts, en même temps qu'une sorte de modèle de société, eh oui. Et une autre chose est certaine : après quelques décennies de trou, le jazz est plus vivant que jamais et le temps des happy few est derrière, les jeunes retrouvant massivement, depuis quelques années, les chemins du bleu. Terminons ce cours avec cette note d'espoir que nous fournissent quelques jeunes élèves de Diane Reeves d'abord, de Stefano di Battista ensuite, et en bouquet final, une (très très) jeune chanteuse canadienne, **Nikki Yanofsky**, qui interprète l'*Air Mail Special* d'Ella Fitzgerald d'une manière particulièrement impressionnante :

Vidéo. Future of Jazz

1. *Stagiaires de Diane Reeves et Stefano di Battista*
2. *Nikki Yanofsky (voc) : Airmail Special*

Jazz is alive and well !