

Aux Etats-Unis, *Blood, Sweat and Tears* est sans conteste le groupe de rock de la fin des sixties qui intègre le plus de jazz à sa démarche musicale : passages swing intégrés aux compositions binaires, présence active d'une phalange de souffleurs (trompette, trombone, sax) qui ne se limite pas à un travail de section (comme dans le R'n B ou dans un groupe comme *Chicago*) mais est faite de vrais solistes - parmi ces solistes, un trompettiste qui fera ensuite une belle carrière dans le jazz, **Lew Soloff**, le tromboniste **Jerry Hyman** et un saxophoniste dont on ne sait trop ce qu'il est devenu depuis, **Fred Lipsius**. Tous trois sont mis à contribution dans la superbe version du *God bless the child* de Billie Holiday qui figure dans le disque BST 2 (sans doute le meilleur) :

439. Blood, Sweat and Tears: God Bless the child

*David Clayton-Thomas (voc) Lew Soloff, Chuck Winfield (tp, flgh)
Jerry Hyman (tb) Fred Lipsius (as, pn) Dick Halligan (org, pn) Steve Katz (gt, hca)
Jim Fielder (b) Bobby Colomby (dms); rec 1968 (CBS)*

A côté de ces groupes rock (et de plusieurs autres) qui lorgnent vers le jazz, il nous faut maintenant repasser de l'autre côté, et évoquer le phénomène inverse : l'impact qu'a le rock sur de nombreux jazzmen, à commencer par Miles Davis !

Electric Miles - Le Jazz-Rock en gestation

Et revoilà Miles Davis ! Décidément omniprésent dans l'histoire du jazz moderne. Un petit rappel, peut-être ? 1945 : débuts dans le be-bop aux côtés de Charlie Parker : d'emblée, le son et le phrasé de Miles se situent aux antipodes de ceux de Dizzy et des autres trompettistes be-bop. 1948 : Miles est au centre de l'aventure *Birth of the Cool* avec Gil Evans, Lee Konitz, John Lewis : le jalon décisif de l'émergence du premier style dérivé du be-bop : le jazz cool. 1954 : Miles connaît un passage à vide pour "raisons personnelles", puis il participe à la genèse du hard-bop, en travaillant avec J.J. Johnson, Sonny Rollins, Horace Silver etc. 1956 : symbole du mainstream moderne en gestation, constitution du premier grand quintet de Miles Davis avec Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones, un quintet dont le classicisme dépasse les oppositions stylistiques entre hard-bop et cool. 1957 : début de la collaboration avec l'arrangeur Gil Evans ; à Paris, enregistrement de la bande-son d'*Ascenseur pour l'Echafaud*. 1958 : enregistrement de *Milestones* par un nouveau sextet incluant Coltrane et Cannonball Adderley. 1959 : avec *Kind of Blue*, un des plus grands albums de tous les temps, Miles entre de plain pied dans le jazz modal. 1961 : dernière tournée européenne avec Coltrane ; divorce définitif entre les deux maîtres. 1962-63 : nouvelle période d'errance, quintet avec George Coleman. 1964 : deuxième grand

quintet de Miles, avec Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams : la musique atteint une liberté rythmique hallucinante. 1966-67 : les albums *Miles Smiles*, *Nefertiti* et *Sorcerer* contiennent les premiers signes d'une nouvelle esthétique qui sera effective dès 1968.

Passation de pouvoir sur les cimes du Kilimandjaro

Miles est à nouveau à un tournant de sa carrière : il est allé aussi loin que possible avec le quintet et il veut à nouveau se renouveler, se trouver un nouveau public et faire en sorte que sa musique parle à nouveau à ce public jeune qui déserte de plus en plus le jazz pour le rock. La mutation qui va le mener de la musique libertaire des sixties au jazz-rock se fait néanmoins dans un premier temps à l'intérieur même du quintet. Un quintet auquel Miles, fasciné par Jimi Hendrix, voudrait intégrer un guitariste : comme les quelques essais auxquels il se livre se révèlent globalement infructueux (Joe Beck, George Benson...), Miles pousse alors Herbie Hancock et Ron Carter à adopter claviers et basse électriques : en retour, ses jeunes partenaires (et sa nouvelle épouse Betty Mabry) l'incitent à s'ouvrir aux rythmes binaires du rock et à changer de look. Sur les albums *Miles in the Sky* et *Filles du Kilimandjaro*, la quête modale entamée par Miles dès 58 se poursuit mais sur base d'un groove rythmique répétitif. Après cinq années de stabilité, le personnel commence alors à se modifier : bientôt, **Chick Corea** remplacera Herbie Hancock, **Dave Holland** Ron Carter et **Jack de Johnette** Tony Williams. De même, le mode de composition se transforme, ses musiciens s'en souviennent :

"C'étaient de véritables brouillons. Souvent, Miles te donnait un bout de papier avec un symbole en haut de page, un autre au milieu de la page, un bout d'accompagnement de piano ou une ligne de basse ou encore une série d'accords à trois notes qu'il pouvait aussi bien indiquer en figure rythmique. Alors il nous disait: "Ok, Dave toi tu joues cette ligne de basse, là. Chick, en haut c'est pour toi, c'est la figure que tu joues. Tu joues ça en opposition."

Tandis que les albums studio innovent en termes d'écriture et de production, le quintet live de 68, composé de Shorter, Corea, Holland et De Johnette est un des plus free qu'il ait dirigé. Le recours au clavier électrique (l'emblématique Fender Rhodes) est devenu sans appel :

"Quand le groupe donne un concert, si Chick Corea trouve dans l'établissement un piano à queue, il s'empresse de l'utiliser, mais Miles s'empresse, lui, de l'arrêter: 'Le piano, c'est dépassé. C'est un instrument

vieux jeu et je ne veux plus jamais l'entendre. Va le rendre à Beethoven. Ça ne correspond pas à notre époque"

Des bandes éditées récemment permettent de juger de la musique de ce quintet oublié, qui donna à Liège en 1969 un concert qui fut mon premier contact direct avec le jazz - des débuts pour le moins décapants. Voici Miles et ses nouveaux partenaires lors d'un concert donné à Rome cette année-là : ils jouent *Directions*

Video. Miles Davis: Directions

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Chick Corea (epn) Dave Holland (eb)
Jack de Johnette (dms); rec Rome 1969*

Mais, quelle que soit la force de cette musique, c'est sans doute en studio que, dans le même temps, la vraie mutation se prépare.

In a silent way

Le disque que l'histoire a retenu comme tournant (de la trajectoire de Miles mais aussi du passage au jazz-rock) est en effet un album studio intitulé *In a silent way*. Et il est vrai qu'une réelle rupture y est audible, même si cette mutation est en gestation depuis presque deux ans comme l'ont prouvé certains titres non parus à l'époque. Ce qui frappe dans *In a silent way*, c'est d'abord le caractère minimaliste et sobre de la musique (le rôle dévolu à la batterie étonne tout particulièrement les fans que ravissaient les déluges rythmiques du Tony Williams du quintet). C'est ensuite l'espèce de jungle sonore qui se déploie derrière les solistes (Miles, Shorter - désormais au soprano - et le guitariste que Miles vient enfin de trouver, **John Mc Laughlin**), une jungle générée pour l'essentiel par l'entrelac des trois claviers engagés par Miles : **Herbie Hancock**, **Chick Corea** et l'Autrichien **Joe Zawinul**. C'est ce dernier qui a composé le titre central de la séance ; mais ce titre a bien évolué entre le moment de l'écriture et celui de l'enregistrement :

"(Le morceau de Zawinul était) assez chargé, avec beaucoup d'accords, tu vois, un truc assez lourd. On l'a joué comme ça et Miles n'a pas aimé du tout. Il voulait que je le prenne en solo. Finalement il m'a donné une indication pour le moins mystérieuse comme il devait le faire souvent par la suite: "Joue-le comme si tu ne savais pas jouer de la guitare". Je ne voyais absolument pas ce qu'il voulait dire et puis j'avais le trac, je tremblais, ça me faisait quelque chose de me trouver devant ce mec qui était mon idole depuis tant d'années. Et puis bon, je me suis mis à jouer la mélodie en guettant ses réactions, et son attitude semblait me dire "Ouah, super",

alors j'ai continué comme ça. Je ne savais pas qu'ils étaient en train d'enregistrer. On a tout joué sur le seul accord de Mi, mon accord de départ. Tout est joué en mi. C'est vraiment l'accord le plus simple, l'accord de base, en cordes ouvertes. Miles a trouvé ça génial et il en a fait quelque chose de vraiment extraordinaire" (Mc Laughlin)

441. Miles Davis: In a silent way / It's about that time

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ss) John Mc Laughlin (gt) Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul (keyb) Dave Holland (b) Tony Williams (dms);
rec 18/02/69 (Columbia)*

Aussi décisif que soit le tournant marqué par *In a silent way*, ce n'est que le début, encore bien sage, d'un processus qui va s'accélérer et se radicaliser en l'espace de quelques mois.

Le Brouet Cellulaire

In a silent way est un album de passage : *Bitches Brew* (avec sa pochette psychédélique qui séduira ce public jeune que Miles veut à tout prix toucher désormais) est celui de la nouvelle naissance : celle d'une musique cellulaire marquée par une virulence croissante. Passant de plus en plus de temps en studio, Miles conserve tout ce qui est enregistré, insiste pour que le magnéto tourne sans cesse, même pendant les répétitions : il se livre ensuite à un vaste travail de post-production, encore rarissime en jazz à l'époque, découpe, mixe, pratique le collage de fragments parfois issus de séances différentes. De manière plus obsédante que jamais, ce travail est dominé par la recherche du Son. Le travail de studio lui-même s'effectue à l'aide de cellules rythmiques offertes aux improvisations modales ; un système de codes se substitue aux anciennes grilles ; et la multiplication des instruments utilisés de manière rythmique (claviers, guitares, basses, batterie, percussions) se met au service d'un travail polyrythmique important. L'enregistrement des principales séances de *Bitches Brew* est marqué par une dispute homérique entre Miles et son producteur, Teo Macero ; et la musique porte la marque de cette dispute riche en noms d'oiseaux ! Écoutons Macero nous raconter sa version de l'aventure :

"Plus ça allait, plus ça gueulait, on a bien failli se taper sur la gueule en plein studio. Je criais : 'Prends ta putain de trompette et tes enfoirés de musiciens et fous-moi le camp ! Allez, cassez-vous tous ! Dehors, espèces d'enculés !' De rage, je suis devenu Noir et lui Blanc ! Il allait se jeter sur moi et je criais : 'Enfant de putain, je t'aurai ! Les autres essayaient de le retenir. C'était comme au cinéma. Tous ceux qui se trouvaient dans le

studio étaient abasourdis. Cela se passait dans la cabine de contrôle. Finalement, Miles appuya sur la touche de l'interphone (qui permet de communiquer avec le studio) et s'adressa à ses musiciens: 'Je veux que vous sachiez tous que ce putain de Teo vous traite d'enculés ! Allez, on se casse de ce putain de studio. Il nous traite tous de cons.' Et moi: 'Ouaih, c'est ça, prends ta putain de trompette et casse-toi' Là il quitte la cabine de contrôle, mais au lieu d'aller vers la sortie, il tourne brusquement à gauche, entre dans le studio et déballe sa trompette. J'ai dit 'Mettez les appareils en marche' Au point où on en était, j'aurais aussi bien pu me dire 'C'est fini, tout le monde se casse!' Pas vrai? Mais pas si bête! Au fond, tu sais, c'est comme quand on a une bonne bagarre avec sa femme : on se laisse emporter, on va trop loin, mais on n'en pense pas un mot. Tu es un peu fatigué et l'autre te pousse à bout. Miles s'est donc remis au boulot et pendant toute la séance, il n'a pas arrêté de crier 'Allez, viens, sors de là, viens que je te montre un peu ! Je vais te faire la peau' Alors moi, j'appuyais sur l'interphone et je gueulais: 'Tu me rends malade, connard ! Si tu sors, je te dégueule dessus ! T'es qu'un putain de salopard pourri ! ' Miles continuait à enregistrer tout en me faisant des signes et des gestes, comme pour me dire: 'Allez, viens un peu ici, espèce d'enculé!' A la fin, je hurlais 'Ca va, j'arrive' Je sors, je m'approche, je m'arrête juste à côté de lui ! Eh bien, on n'a pas fait un geste. Ni lui ni moi. Voilà ce qui s'est passé avant l'enregistrement de cet album fantastique (...) Après, je lui ai dit: 'Mon salaud, tu devrais toujours être comme ça, méchant et détestable"

Voici un petit montage illustrant par l'image la période *Bitches Brew* : on y verra à l'oeuvre la nouvelle imagerie (ainsi que le nouveau look, bien éloigné du costume trois pièces qui était encore de mise l'année précédente) et on y entendra, en version studio et en version live la nouvelle musique : on y entendra aussi les réactions diverses qu'a suscité ce disque (par ailleurs énorme succès en termes de vente) : de l'enthousiasme sans bornes d'un Carlos Santana aux réticences sans bornes elles aussi d'un parajazzique jusqu'alors fan absolu de Miles :

Vidéo. Document : Cellular Miles

Miles Davis (tp) + various bands + interviews (Montage MJ)

Les longues pièces de *Bitches Brew* occupent en général une face entière du double album : une des plus représentatives est sans doute le *Miles runs the Voodoo down* que voici : jungle rythmique et harmonique, crescendo d'intensité et voix dominante de la trompette d'un Miles identique et différent à la fois :

442. Miles Davis: Miles runs the Voodoo down

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ss) Bennie Maupin (bcl) John Mc Laughlin (gt)
Joe Zawinul, Larry Young (epn) Harvey Brooks (eb) Lennie White (dms)
Don Alias (perc); rec NY 20/08/69 (Columbia)*

Le son global des formations que dirige Miles en studio à cette époque est aussi largement tributaire de la guitare de **John Mc Laughlin** : le son réservé d'*In a silent way* est déjà loin derrière et c'est un son beaucoup plus rock, usant abondamment des pédales d'effets (wah-wah, distorsions etc). Écoutons, extrait du double album *Live Evil*, le très beau *Double Image*, dominé par Mc Laughlin :

443. Miles Davis: Double image

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ss) Bennie Maupin (bcl) John Mc Laughlin (gt)
Joe Zawinul, Chick Corea (epn) Dave Holland (eb) Billie Cobham, Jack de Johnette,
Airto Moreira (dms, perc); rec NY 1970 (Columbia)*

Dès 1970, la démarche de Miles ne cesse de se faire plus radicale. Mais si les premiers albums, *Bitches Brew* tout particulièrement, avait atteint ses objectifs et avait touché un vaste public, les suivants auront bien du mal à tenir la concurrence avec les albums enregistrés à leur nom par les jeunes partenaires de Miles, ces "enfants de Miles" qui seront les leaders du jazz-rock des seventies.

Vers le free-rock

Pour Miles, commence une période particulièrement folle, marquée par des changements de personnel incessants, un travail de post-production toujours plus intense au terme desquels les disques ont l'allure de vrais albums-puzzle, le recours aux pédales wah-wah non seulement pour les guitares et les claviers, mais même pour la trompette, que Miles a électrifié pour se mettre au diapason de ses musiciens, et plus globalement, une virulence croissante allant dans le sens d'une forme de free-rock, perçu comme très difficile d'accès pour les amateurs de jazz classique mais aussi pour certains des fans de *Bitches Brew*. Désormais, Miles joue aussi dans les grands temples du rock (les deux Filmore) et dans ces grandes messes que sont les mega-festivals rock (Wight) : comme il le souhaitait depuis longtemps, Miles devient une star même si son contrat avec Columbia ne le met pas encore à égalité avec les stars du rock blanc : et ça, Miles n'apprécie guère:

"Non mais sans blague, ces concerts vont leur rapporter une petite fortune. Qu'est-ce qu'ils s'imaginent ? Que je vais me contenter d'un costard neuf et d'une pastèque ? S'ils croient qu'en me dorlotant, en m'apportant de la coco, un

pétard et tout un tas de conneries, je vais me calmer et dire merci, ils vont avoir une surprise. J'en ai rien à branler, moi : Miles est un brave Nègre, Miles est un gentil mec. Vas-y, Miles, qu'ils aillent se faire foutre avec leurs conneries. Et après, quand tu discutes avec eux, ils te disent que "ce qui prime, c'est l'idéal artistique"

Voici Miles, filmé lors du festival de l'Ile de Wight, face à un public coloré aux dimensions inimaginables : la longue interprétation-puzzle jouée ce soir là n'ayant pas de titre, elle passera à la postérité sous le nom de *Call it anything*, lancé par Miles aux équipes de Columbia au moment de la parution du disque : à cette époque, Wayne Shorter, présent aux côtés de Miles depuis 1964, s'est lancé avec Joe Zawinul dans l'aventure de *Weather Report* (voir plus loin) et a été remplacé par le jeune **Gary Bartz** : aux claviers, deux icones du piano jazz contemporain, **Chick Corea** et un certain **Keith Jarrett**, futur défenseur acharné du piano acoustique et qui n'en prend pas moins un plaisir évident à travailler dans le registre de la stridence et des clusters électriques ; **Dave Holland** est à la basse électrique, **Jack de Johnette** à la batterie, et, last but not least, le Brésilien **Airto Moreira** occupe aux percussions (à la fameuse cuica notamment) une place centrale dans la musique voulue par Miles à cette époque :

Video. Miles Davis: Call it anything

*Miles Davis (tp) Gary Bartz (ss) Keith Jarrett, Chick Corea (keyb)
Dave Holland (eb) Jack de Johnette (dms) Airto Moreira (perc) rec Wight 1970*

Free-funk-rock

Parmi les titres caractéristiques du Miles du début des seventies, il est une composition qui sera intégrée dans le puzzle de *Live Evil* : démarrant sur un riff funky, *Sivad* est d'abord dominé par la trompette wah-wah de Miles, dialoguant avec la jungle environnante (et singulièrement avec les percussions d'Airto) ; puis, le rythme se détricote et Miles et Mc Laughlin nous offrent un des plus beaux moments de frémissement polyrythmique allumé et de rencontre entre sons électriques wah-wah et silences quasi-jamalliens : progressivement, le rythme initial se remet alors en place pour un long crescendo : un must ! A noter que dès cette période, Miles, en quête de funk (la musique qui fait décoller les jeunes blacks du début des seventies), a délaissé les bassistes de jazz pour engager un jeune bassiste funk lié à la galaxie *Tamla Motown*, **Mike Henderson**, incapable de suivre un standard, mais imparable pour tenir un riff funky :

444. Miles Davis: Sivad

*Miles Davis (tp) Gary Bartz (ss) Keith Jarrett (keyb) John Mc Laughlin (gt)
Mike Henderson (eb) Jack de Johnette (dms) Airto Moreira (perc):
rec Washington 18/12/70 (Columbia)*

Impossible de décortiquer ici l'ensemble de l'itinéraire milesien entre 1970 et 1975, année de son retrait (provisoire) de la vie musicale. Pointons toutefois un album controversé intitulé *On the corner*, qui peut être regardé comme une des bases du *Drum'n base* (utilisation de loops electro etc). Par la suite, la musique live de Miles, sur des albums comme *Agharta* ou *Panagea* se mue en longues explorations entre bruitisme et motifs répétitifs au coeur d'une jungle harmonico-rythmique qui constitue une limite au-delà de laquelle Miles ne pourra pas aller - pas tout de suite en tout cas. Une démarche très bien décrite par un chroniqueur :

" (Miles) guide une expédition à travers une forêt sous une pluie électronique battante. Devinant qu'une clairière est proche, il donne le signal d'une halte, tandis qu'un éclaireur part en avant, saxophone soprano, guitare électrique ou trompette, puis revient faire son rapport. Le guide l'écoute, puis choisit sa piste. Tout son corps s'arque en arrière, il indique le rythme désiré par un balancement de la tête, comme pour encourager son guitariste, et ses hommes se rassemblent pour continuer leur exploration. Les échos et les vibrations des notes électroniques forment un étrange et beau feuillage et font jaillir un rythme puissant, vital qui caractérise avant tout l'univers musical de Miles"

Pour en terminer avec cette mise en place des données essentielles du jazz-rock par Miles Davis au tournant des sixties et des seventies, regardons un dernier montage illustrant, à travers un extrait de concert de 1973 et diverses photos et pochettes de disques, cette jungle ultime dans laquelle vit et souffre alors Miles Dewey Davis :

Video. Miles Davis free-rock

*Miles Davis (tp) Dave Liebman (sax) Pete Cosey, Reggie Lucas (gt)
Mike Henderson (b) Al Foster (dms) Mtume (perc) 1973*

En 1975, Miles, malade, aigri et conscient d'être dans une impasse sur le plan musical, se retire de la vie musicale, et, prévu pour quelques mois, ce retrait se prolongera cinq années durant : plus personne, dans le monde du jazz, ne miserait alors sur un retour de Miles Davis. Ses enfants par contre, héros de l'ère jazz-rock, dominant la décennie. On y vient.

4. Jazz-Rock

Les affinités électives entre ces cousins proches que sont le jazz et le rock vont déboucher dès le tout début des années '70 sur une nouvelle gestalt musicale qui va dominer l'ensemble de la décennie : l'heure du jazz-rock a sonné.

D'une excroissance l'autre

Le free-jazz était le reflet musical de la déferlante des sixties, d'un feeling libertaire qui, tout en contestant le contexte du rêve américain (la société de consommation, le capitalisme dévastateur, l'impérialisme), en est l'ultime manifestation : par sa contestation même, le rêve de Martin Luther King et celui des hippies est en effet la dernière hypostase de l'espoir US en un "meilleur des mondes". Le chaos libérateur du free-jazz et l'esthétique du cri qui le soutient sont à la fois la continuation logique de la pratique fonctionnelle propre au jazz et une excroissance qui n'avait, pas son radicalisme, guère de chances de se substituer au mainstream. La crise économique des années '70 marque la fin du rêve économique : l'assassinat du Dr King celle du rêve politique; les dérives du mouvement hippie celle du rêve philosophique ; en réaction, les seventies ont pour fil conducteur un radical retour à l'ordre. Musicalement, aux excès libertaires du free vont succéder les excès sur-structurés du jazz-rock qui lui non plus ne pourra prétendre au statut de nouveau mainstream en ce que sa surcharge architecturale et la rigueur des rythmes et des phrasés binaires qui le caractérisent mettent à mal le principe même du swing.

Dans le prolongement des formes musicales que nous avons écoutées dans le chapitre précédent (blues-rock des Animals ou de Canned Heat, expressionisme inspiré de Jimi Hendrix ou de Janis Joplin, improvisations modales de groupes comme Santana, cousinage avec la soul triomphante d'Otis Redding ou Aretha Franklin, premiers métissages au sein de groupes comme Colosseum ou Blodd, Sweat and Tears, métamorphoses de la musique de Miles Davis mais aussi de jazzmen comme **Les McCann** ou **Eddie Harris**), le jazz-rock consacre les noces du jazz et du rock. Nous allons évoquer plus précisément le mouvement vu de l'angle jazz, mais il serait aussi envisageable d'effectuer un travail semblable du point de vue rock, en évoquant, outre les exemples précités, quelques grands inclassables mêlant dans leur musique, dès la fin des sixties des éléments jazz, rock, folk voire mus. contemporaine. C'est le cas par exemple des *Mothers of Invention* de **Frank Zappa** ou du progressive rock anglais de l'École de Canterbury, **Soft Machine** en tête. Mais le jazz-rock en tant que synthèse

résulte aussi d'une forme d'essoufflement et d'un sentiment d'impasse propres aux deux courants musicaux. En effet, le free-jazz a non seulement fait perdre au jazz une grande partie de son public, mais il a, par la destruction de tous les repères antérieurs (rythmiques, mélodiques, harmoniques), compromis l'évolution même du jazz ; dans le même temps, après les grandes messes du rock (Woodstock, Wight), la dégradation de l'idéologie rebelle des sixties, déjà évoquée, débouche sur le radicalisme punk, ombilicalement lié à la crise économique et à ses aspects sociologiques : une part importante du public rock, intéressée par l'évolution de celui-ci vers des formes plus sophistiquées (Yes, Genesis, King Crimson) ne s'identifiera pas à l'hyper-expressionisme punk et lui préférera le métissage jazz-rock qui marie l'instrumentation et la puissance du rock à la subtilité et à l'inventivité du jazz. Qui, par le biais du jazz-rock, va se retrouver un public qui, le cas échéant, remontera ensuite le temps jusqu'au hard-bop, voire jusqu'à Charlie Parker, Lester Young ou Louis Armstrong.

Les Enfants de Miles

Les formations qui vont marquer le jazz-rock (et qui, soit dit en passant, porteront toutes des noms collectifs, des noms de groupes comme dans le rock) sont, dans leur grande majorité, dirigées par de jeunes musiciens qui, à la fin des sixties, ont joué avec Miles Davis. Les leaders du jazz-rock sont presque tous des "enfants de Miles" : Tony Williams forme *Lifetime*, John Mc Laughlin le *Mahavishnu Orchestra*, Chick Corea *Return to forever*, Wayne Shorter et Joe Zawinul *Weather Report*, Herbie Hancock les *Headhunters* etc. Certains d'entre eux accéderont à un statut de star auquel aucun musicien de la génération précédente, celle du free, n'aurait pu prétendre, et, de même, ils redynamiseront le commerce du disque de jazz dans des proportions étonnantes.

Herbie Hancock, Mwandili, Headhunters

Celui qui restera peut-être le plus fidèle à la musique de Miles , au groove funk etc, est **Herbie Hancock**. Après son long séjour chez Miles, Herbie fondera différents groupes (Mwandili, Headhunters etc). Mais en 1969 déjà, après quelques disques de hard-bop pour Blue Note, il grave l'album *Fat Albert Rotunda* dont voici la plage *Fat Mama* : Herbie est au fender évidemment.

445. Herbie Hancock : Fat Mama

*Johnny Coles (tp) Garnett Brown (tb) Joe Henderson (ts) Herbie Hancock (keyb)
Buster Williams (b) Tootie Heath (dms) rec 1969*

Mwandili propose une musique plus black, plus collective et moins démonstrative : après quelques albums à l'esthétique jungle rappelant parfois celle du Miles électrique de *Bitches Brew*, Hancock orientera sa musique dans une direction plus commerciale et plus grand public. L'extrait de *Hornets* que voici appartient clairement à la première catégorie tandis que la version live de *Chameleon* qui suit se situe à la jonction des deux démarches : dans les deux cas, il est intéressant de constater que, comme sur *Bitches Brew*, la clarinette basse de **Bennie Maupin** est davantage utilisée comme instrument rythmique ou comme élément de coloration, que comme instrument soliste :

446. Herbie Hancock Mwandili : Hornets

*Bennie Maupin (sax) Herbie Hancock (keyb) Paul Jackson (edb) Mike Clark (dms)
Bill Summers (perc) rec 1972*

Video. Herbie Hancock headhunters : Chameleon

*Bennie Maupin (sax) Herbie Hancock (keyb) Paul Jackson (edb) Mike Clark (dms)
Bill Summers (perc) 1974*

Tony Williams & Lifetime

Le premier à se dégager sinon de l'influence, du moins de l'entourage et des groupes de Miles Davis, est le batteur **Tony Williams**, qui avait insufflé au quintet des sixties cette liberté rythmique unique. Paradoxe : Tony Williams quitte Miles parce que l'orientation binaire que prend celui-ci convient mal à sa fougue d'improvisateur (cfr l'album *In a silent way* où sa contribution se limite à la mise en place d'un beat binaire léger en 8/8), le groupe qu'il monte en 1969, **Lifetime**, est typique de la binarisation et de l'électrification du jazz. Mais il conserve une sauvagerie et un sens du débordement qui feront parfois défaut aux grands groupes de jazz-rock. *Lifetime* se présente comme un trio orgue/guitare/batterie mais la musique décapante qu'il génère n'a rien à voir avec celle de Jimmy Smith : la virulence des pèches et des dérives calculées du leader, le son très rock, riche en distorsions, de la guitare de **John Mc Laughlin**, et jusqu'au son, du hammon de l'organiste **Larry Young**, bien dirty lui aussi. Dans leurs premiers disques en tout cas, ces trois ex-milesiens (dont l'ancien leader adore la musique : il rêve en réalité de les intégrer tous trois à son propre orchestre) nous offrent une musique électrique, tantôt binaire tantôt ternaire, sauvage, polyrythmique, nourrie d'improvisations puissantes, une musique dont le grain, peut-être plus sixties que seventies, ne connaîtra qu'un succès tout relatif. Écoutons le bien-nommé *Emergency*, musique d'urgence, alternant passages foncièrement rock et démarrages ternaires, et un son curieusement "sâle" et

plein de scories dont on se demande parfois si elles sont voulues ou non - plutôt bizarre comme entrée en matière d'une musique basée notamment sur le travail sur le son et la production, mais bon, voilà, la chronologie a ses raisons que la raison etc etc...

447. Tony Williams Lifetime : Emergency

*John Mc Laughlin (gt) Larry Young (org) Tony Williams (dms);
rec NY mai 69 (Polydor)*

Si Tony Williams loupe partiellement son coup en termes d'audience, son guitariste va, lui, marquer l'essai, et comment, dès l'année suivante.

John Mc Laughlin & Mahavishnu Orchestra

On l'a dit, **John Mc Laughlin** était exactement le type de guitariste que cherchait Miles Davis dès 1968-69. Il n'est pas inutile de rappeler brièvement d'où sort ce mutant débarqué depuis peu sur le territoire américain. Né en Angleterre, Mc Laughlin a débuté dans les milieux blues-rock puis progressive-rock tout en s'intéressant, dès cette époque, à la theosophie et à diverses mystiques, une tendance qui se développe encore à l'heure psychédélique. En 68, il joue dans un groupe aux côtés de Jack Bruce (*Cream*) et de membres de *Colosseum*, puis il multiplie les expériences, travaillant aussi bien avec le musicien free allemand Gunter Hampel qu'avec... Petula Clark. A propos de ses expériences dans le free, Mc Laughlin explique :

" Je suis content d'avoir vécu cette expérience avec Gunter. Je sais, idéalement, c'est bien de jouer de la musique free mais il y a toujours un grand "mais". En effet, c'est en majeure partie de l'auto-indulgence: c'est mon opinion profonde au sujet de la musique free. Pour en jouer vraiment, vous devez tout d'abord tout savoir sur le plan harmonique et mélodique, ensuite vous devez être un être humain très évolué, quelqu'un de très bien. Seul un être humain évolué sera capable de ne pas sombrer dans l'auto-indulgence. Mais un être humain ordinaire - et c'est ce que nous sommes pour la plupart - ne manquera pas de se faire plaisir. Il ne fait pas de la musique: il se fait plaisir, ce n'est pas réel."

En 1969, Mc Laughlin forme un band avec le bassiste Dave Holland et le batteur Tony Oxley et c'est là que tout se passe : Jack de Johnette, de passage en Angleterre, engage Dave Holland, entend la bande et flashe sur Mc Laughlin qu'il emmène aux Etats-Unis. D'un batteur l'autre, Tony Williams flashe à son

tour, engage le guitariste pour son projet *Lifetime* et le présente à Miles, le soir d'*In a silent way* (voir plus haut). Et en 1970, John crée la première mouture de son **Mahavishnu Orchestra**, dont le nom provient évidemment de son intérêt croissant pour la spiritualité indienne. Cette première mouture est très exactement l'archétype de la formation basique du jazz-rock : tous les musiciens sont des virtuoses, tous les instruments sont électriques et les souffleurs ne sont pas conviés à l'aventure : on trouve dans ce Mahavishnu la guitare (électrique) du leader, **John Mc Laughlin**, le violon (électrique) de **Jerry Goodman**, le piano (électrique) du Tchèque **Ian Hammer**, la basse (électrique) de **Rick Laird** et la batterie sur-puissante (et parfois électrifiée elle aussi) de **Billy Cobham**. Écoutons, extrait du premier album du groupe, *The awakening*, un thème totalement emblématique du jazz-rock naissant :

448. Mahavishnu Orchestra : The Awakening

*John Mc Laughlin (egt) Jerry Goodman (vln) Ian Hammer (keyb) Rick Laird (eb)
Billy Cobham (dms); rec 14/08/71 (Columbia)*

L'écoute de ce morceau nous permet de cerner d'emblée les grandes caractéristiques de cette nouvelle musique qu'est le jazz-rock : virtuosité acrobatique des soli (le plus souvent sur une base modale), précision diabolique des exposés, souvent interprétés à l'unisson - un unisson qui, comme c'était le cas ici, inclut également le batteur -, part d'écriture beaucoup plus importante (et pour cause) que dans le free, place importante accordée également à la technologie et à la production (dans le jazz-rock, le preneur de son et le producteur deviennent quasi membres de l'orchestre), volume sonore élevé (comme dans le rock). Retrouvons cette première mouture du *Mahavishnu* en live et en images : ils jouent *You know, you know* :

Video. Mahavishnu Orchestra : You know you know

*John Mc Laughlin (egt) Jerry Goodman (vln) Ian Hammer (keyb) Rick Laird (eb)
Billy Cobham (dms); rec 1971*

Bientôt, le personnel du *Mahavishnu* va se modifier, avec l'arrivée au violon, en remplacement de Jerry Goodman, d'un jeune virtuose français appelé à devenir lui aussi un des leaders du jazz-rock : **Jean-Luc Ponty** ; **Ralphe Armstrong** s'installe à la basse, **Gayle Moran** aux claviers et **Michael Walden** à la batterie. Avec cette nouvelle formule, Mc Laughlin multiplie et diversifie les expériences, enregistrant un album en hommage à Coltrane avec Carlos Santana ou interprétant, pour l'album *Apolcalypse*, une longue suite en compagnie du *London Symphony Orchestra*, dirigé par **Michael Tilson Thomas**. Voici un extrait de cette suite, intitulée *Vision is a naked sword* :

449. Mahavishnu Orchestra : Vision is a naked sword (extr)
Jean-Luc Ponty (vln) John Mc Laughlin (gt) Gayle Moran (keyb, voc)
Ralphe Armstrong (eb) Michael Walden (dms) London Symphony Orchestra
cond Michael Tilson Thomas; rec London 1974 (Sony)

La même année, cette formation, augmentée non plus d'une machine symphonique, mais d'un quatuor à cordes et de quelques musiciens additionnels comme le flûtiste Bob Knappe, se produit au Festival de Montreux : Mc Laughlin y joue notamment une longue version de *Wings of Karma* :

Video. Mahavishnu Orchestra : Wings of Karma (extr)
Jean-Luc Ponty (vln) John Mc Laughlin (gt) Gayle Moran (keyb, voc)
Ralphe Armstrong (eb) Michael Walden (dms) Bob Knappe (fl, perc)
+ Strings quartet ; rec Montreux 1974 ;

Par la suite, John Mc Laughlin, plus fasciné que jamais par l'Inde créera un ensemble entièrement dédié à la rencontre entre le jazz et la musique indienne, Shakti. Et, on en reparlera, il pratiquera, avec la même virtuosité, une musique acoustique marquée par des influences espagnoles cette fois, en compagnie du guitariste Paco de Lucia.

Chick Corea & Return to Forever

Après avoir tâté du free-jazz avec Anthony Braxton et le groupe Circle, **Chick Corea**, le pianiste qui a remplacé Herbie Hancock dans le quintet de Miles en 1968, devient lui aussi, dès 1972, un des leaders du jazz-rock, un jazz-rock qu'il décline selon deux axes très différents avec une formation qu'il baptise **Return to forever**. Aux Etats-Unis, il dirige un quartet 100% électrique très proche par l'instrumentation et l'esprit général du Mahavishnu première mouture, avec Corea lui-même aux claviers électriques, **Al Di Meola** (gt), **Stanley Clarke** (une des deux icônes, avec Jaco Pastorius, de la basse électrique, instrument-phare qui acquiert son autonomie dans les seventies) et **Lenny White** (batter de la famille des Cobham et cie). Les origines de Corea et d'Al di Meola assure à cette formation une coloration latine qui se prête bien au caractère virtuose du jazz-rock. Voic en images, un *Vulcan world* dans lequel les quatre partenaires se livrent à de très beaux échanges :

Video Return to Forever: Vulcan world
Al di Meola (gt) Chick Corea (keyb) Stanley Clarke (eb) Lennie White (dms) 1974

Dans le même temps, Corea a signé un contrat avec le producteur allemand Manfred Eicher et il enregistre, pour le label ECM (voir plus loin) des disques bien différents, où la mélodie l'emporte sur la virtuosité et où la composante électrique se réduit au piano fender et, éventuellement, à une basse électrique. Pour ce jazz électro-acoustique, lui aussi d'inspiration latino marquée, Corea a engagé le saxophoniste et flûtiste **Joe Farrell**, **Stanley Clarke** (à la contrebasse ou à la basse électrique), le percussionniste **Airto Moreira** (encore un "enfant" de Miles) et la chanteuse brésilienne **Flora Purim** : voici par ce groupe, une composition du vibraphoniste Gary Burton, *Crystal Silence* :

450. Return to Forever: Crystal silence

*Joe Farrell (ss, fl) Chick Corea (epn) Stanley Clarke (cb) Airto Moreira (dms);
rec février 1972 (ECM)*

Chick Corea poursuivra ces deux démarches, électrique et acoustique, dans les années '80, avec son *Elektric* et son *Acoustic Band* .

Cobham, Clarke, Di Meola

Avant d'en venir à l'autre grande famille du jazz-rock, dominée par le groupe *Weather Report*, encore quelques mots et quelques sons de formations dirigées par Billy Cobham, Stanley Clarke ou Al Di Meola.

De tendance funk est également la musique jouée par le batteur **Billy Cobham**, qui, comme Mc Laughlin, offrit aussi au jazz-rock plusieurs suites orchestrales largement pimentées de passages virtuoses, d'acrobatiques thèmes à l'unisson, de chorus modaux ultra-rapides. Voici d'abord un extrait du disque culte *Crosswind* de 1974, puis la *Glass Menagerie* dirigée par Cobham au début des années '80 : on peut y entendre, servant la musique écrite par le leader, le violoniste polonais **Michael Urbaniak**, le guitariste **Mike Stern**, juste avant son entrée dans le band de Miles Davis, le claviériste **Gil Goldstein** et le bassiste **Tim Landers** : *Flight time* démarre sur un thème strictly jazz-rock puis se développe au fil des chorus sur un mode plus ternaire, plus jazz :

451b. Billy Cobham : Crosswind

*Randy Brecker (tp) Garnett Brown (tb) Michael Brecker (ts) John Abercrombie (gt) George Duke (keyb) John Williams (b) Billy Cobham (dms) Lee Pastora (perc);
rec 1974*

Video. Billy Cobham : Glass Menagerie : Flight Time

*Michael Urbaniak (vln, sax, ewi) Mike Stern (gt) Gil Goldstein (keyb)
Tim Landers (eb) Billy Cobham (dms); Italie 1981*

Les nombreux guitaristes emblématiques du jazz-rock des années '70 ont parfois, à juste titre, été désignés sous l'appellation générique de "guitaristes-mitraillettes" en regard avec la célérité de leur phrasé et la boulimie de notes qui les caractérise. Terminons ce paragraphe avec deux derniers exemples, le premier, extrait de l'album *Journey to love* de **Stanley Clarke** et rassemblant, autour du bassiste, et sur un mode acoustique, **John Mc Laughlin** (gt) et **Chick Corea** (pn) ; ensuite, nous retrouverons un des meilleurs titres du guitariste de *Return to Forever*, **Al Di Meola**, le très hispanisant *Race with the devil on a spanish highway* : mitraillette entre électricité et feeling flamenco :

456. Stanley Clarke: Song for John part II

*John Mc Laughlin (gt) Chick Corea (pn) Stanley Clarke (cb);
rec NY 1975 (Nemperor)*

451. Al di Meola: Race with the devil on Spanish highway

*Al Di Meola (gt) Barry Miles (keyb) Anthony Jackson (eb) Lenny White (dms)
Mingo Lewis (perc); rec NY 1976 (Columbia)*

Nous retrouverons la génération mitraillette, convertie au son et au groove acoustique, en fin de ce chapitre, autour du guitariste flamenco Paco de Lucia.

The Weather Report Connection

Créé à peu près au même moment que le *Mahavishnu Orchestra* (à la fin de 1970), mais dans un registre radicalement différent, *Weather Report* est bien ce que son nom suggère : un *bulletin météo* de la musique des seventies. Le groupe existe de 1970 à 1985, une longévité exceptionnelle pour un groupe de jazz (même si le personnel a varié sensiblement autour de ses deux fondateurs et co-leaders). Shorter parlait à propos de *Weather Report* de "*musique changeante comme le temps*", ce qui est une autre manière de dire la même chose. Volonté aussi, au départ en tout cas, de s'écarter des étiquettes toutes faites, des carcans stylistiques (et ce n'est pas le moindre des apports milesiens). A l'origine du projet, deux fortes personnalités ayant eu jusqu'alors un parcours approchant : **Wayne Shorter** (sax), ayant débuté au sein des *Jazz Messengers*, en plein hard-bop donc, puis ayant fait partie, des années durant du fameux quintet "sixties" de Miles Davis (dans ces deux formations, Shorter fait office de directeur musical); et Joseph **Joe Zawinul**, pianiste autrichien, ayant lui aussi débuté dans le hard-bop (dans le quintet de Cannonball Adderley) avant de rejoindre Miles à l'époque d'*In a silent way* : en plus de leur talent de soliste, tous deux ont un intérêt marqué pour la composition et l'arrangement. Et *Weather Report* va jouer une musique plus composée que la majeure partie des formations de jazz de l'époque,

une musique que Zawinul décrit par une formule qui n'est paradoxale qu'en apparence, et qui n'étonnera en rien ceux qui ont suivi le travail de Miles Davis en 69-70 : *"We always solo and we never solo!"*. Fini le temps des enfilades de chorus accompagnés par une section rythmique : ici, comme chez Miles, tout le monde a droit à la parole, même si l'écriture est imposante. Ce n'est pas un hasard si l'album, initialement intitulé *Weather Report*, tout simplement, a été ensuite identifié sous le nom d'*Orange Lady*, cette composition étant sans doute celle qui reflète le mieux à la fois les conceptions et le fonctionnement de ce premier *Weather Report*, ainsi que l'apport de chacun. Six mois plus tard, Shorter, Zawinul et Vitous mettent sur pied une nouvelle mouture de *Weather Report* pour un second album intitulé *I sing the Body Electric*. Le batteur est cette fois **Eric Gravatt** et le percussionniste le Brésilien **Dom Um Romao** ; sur certains titres, on trouve en outre le guitariste **Ralph Towner**, futur pilier de l'écurie ECM. Dans les liner notes, il nous est demandé d'oublier nos préjugés, nos besoins de références et de classification, notre confiance inébranlable et unique dans les mots, alors que les sons peuvent parler à qui sait entendre avec ses oreilles de l'en-dedans. Les sons peuvent "raconter", "décrire", à leur manière. C'est ce que fait la musique de *Weather Report*. Cette musique descriptive est particulièrement intéressante dans la composition intitulée *Unknoww soldier* :

*"On ne nous parle pas des horreurs et de l'absurdité de la guerre - tout ça, nous le savons déjà. A la place, nous sommes guidés à travers un tableau de sons. Nous sommes baignés d'impressions. Notre esprit se promène à travers l'innocence de l'enfance, des joies les plus simples aux mystères de l'adolescence, des silences aux émerveillements... jusqu'au moment où l'horreur surgit, ce moment, tragique, où nous commençons soudain à entrevoir la réalité de notre propre existence. Sans avertissements, le roulement de tambours militaire nous emprisonne et nous fait expérimenter le chaos et la confusion. Mais on ne nous laisse pas en plan. Notre expérience se poursuit par une compréhension, un équilibre. Nous sommes guidés par l'amour et nous pouvons retrouver l'innocence du départ; simplement, nous avons gagné le savoir en cours de route. Il n'y a pas de mots dans *Unknown soldiers*, juste des notes, des rythmes, des sons qui nous absorbent. Le tableau, l'histoire, pourtant, nous semble claire. Jusqu'à la prochaine écoute."*

452. Weather Report: Unknown soldier

*Wayne Shorter (ss) Joe Zawinul (keyb) Miroslav Vitous (b) Eric Gravatt (dms)
Dom Um Romao (perc) Wilber Wise (tp) Andrew White (cor) Hubert Laws (fl)
Yolande Bavan a.o. (voices); rec NY 11/71 (Columbia)*

Au milieu des années '70, une nouvelle recrue vient transformer le son général de *Weather Report* et, plus fondamentalement encore, le son et le rôle de la basse électrique dans le jazz-rock des seventies : **Jaco Pastorius**, modèle de toute une génération. Voici le *Weather Report* de 76 filmé au Festival de Montreux : le batteur est **Manolo Badrena** et le fougueux percussionniste **Alex Acuña** : admirez aussi au passage l'impressionnant montage de claviers de Zawinul :

Vidéo. Weather Report feat Jaco Pastorius: Dr Honoris Causa/Directions
Wayne Shorter (ts, ss) Joe Zawinul (keyb) Jaco Pastorius (eb)
Manolo Badrena (dms) Alex Acuna (perc); Montreux 1976

C'est sur l'album *Heavy Weather* que figure le thème le plus connu de *Weather Report*, le fameux *Birdland*, dédié au temple du jazz et à sa figure emblématique - et pourtant (mais c'est cela aussi *Weather Report*), on est très, très loin du bebop, et même du bop tout court. Impossible toutefois de faire l'impasse sur ce titre (repris par 1000 autres bands, dont Manhattan Transfert) : ici encore, c'est la basse de Pastorius qui donne le ton ; globalement, la part de compositionnel reste prioritaire sur la part d'impro - et ce relatif effacement de l'improvisation scellera la mort de *Weather Report* (et, à plus grande échelle, celle du jazz-rock) : que cela ne vous empêche pas de goûter la perfection sonore de cette musique :

453. Weather Report: Birdland

Wayne Shorter (ss) Joe Zawinul (keyb) Jaco Pastorius (eb) Alex Acuna (dms)
Manolo Badrena (perc) ; rec 1976 (Columbia)

Avec puis sans *Weather Report*, **Jaco Pastorius** va hisser le jeu de basse électrique jusqu'à des sommets jamais atteints jusqu'alors, en faisant un instrument spécifique capable de satisfaire tenants de l'électricité et tenants du son rond. Contrairement aux bassistes confinés dans la technique du slap, et privilégiant le son métallique funk, Jaco sort de son instrument un timbre unique et rond, qu'il allie à un phrasé exceptionnel et à une technique instrumentale étonnante : quel bassiste électrique peut dire aujourd'hui qu'il n'a pas subi l'influence de Pastorius ? Le voici successivement dans la version de *Donna Lee* qui figure sur son premier album en leader (il y est accompagné par les seules percussions de **Don Alias**) ; puis à la tête de son incroyable big band, quelques années plus tard, jouant sa composition *Crisis* :

454. Jaco Pastorius : Donna Lee

Jaco Pastorius (eb) Don Alias (perc); rec 1976 (Epic)

455. Jaco Pastorius *Word of mouth* : *Crisis*

Jaco Pastorius (eb) Word of Mouth Orchestra; rec 1981 (Warner)

Il faut écouter Jaco, mais il faut aussi voir ce personnage haut en couleur, dont l'existence sera aussi courte que chargée d'émotion et d'excès : le voici à la tête d'une petite formation de haut vol composée du trompettiste **Randy Brecker**, monstre sacré des années '80 (voir plus loin), du saxophoniste **Bob Mintzer**, du batteur **Peter Erskine**, de **Don Alias** aux percussions, et d'un invraisemblable joueur de steel drum, appelé **Othello Molineaux** : ils jouent la plus connue des compositions de Pastorius, *Chicken* : et nous terminerons cette évocation de Jaco avec une rencontre émouvante entre le maître et un des plus doués parmi ses élèves, notre **Michel Hatzigeorgiou** national :

Vidéo. Jaco Pastorius : *Chicken*

Randy Brecker (tp) Bob Mintzer (sax) Jaco Pastorius (eb) Othello Molineaux (steel dms) Peter Erskine (dms) Don Alias (perc) Montreal 1982

Vidéo. Jaco Pastorius/ Michel Hatzi: *Impro à deux basses*

Azar Lawrence (sax) John Davis (pn) Paul Musavizideh (gt) Jaco Pastorius (eb) Michel Hatzi (eb) Paco Sery (dms) ; VRT 1985

Cette dernière séquence nous assure une transition toute trouvée vers le paragraphe suivant, consacré à l'influence du jazz-rock sur la scène européenne.

Jazz-rock européen

On pourrait passer des heures à évoquer les particularismes du jazz-rock Européen : comme pour le free-jazz, on assiste ici à l'émergence d'une musique originale qui n'a plus rien du clône du modèle US. Globalement, on peut que, dans les années '70 en tout cas, le jazz-rock du vieux continent est d'essence moins démonstrative et plus libertaire (comme s'il fallait assumer le traditionnel retard entre les deux décennies en en combinant les influences). La rencontre entre le progressive rock anglais et le jazz-rock aboutit à une arborescence de groupes et de styles passée à la postérité sous le nom d'École de Canterbury. Cette "école" constitue un fait unique dans l'histoire de la musique populaire du XXème siècle : jamais autant que dans l'Angleterre underground des années 68-75, les milieux avancés du jazz et ceux du rock ne se sont à ce point cotoyés, épaulés, mélangés, confondus. On trouve les premières traces de l'esthétique de Canterbury dès 1963 avec le groupe *Wild Flowers* du chanteur **Kevin Ayers** : *Wild Flowers* est en fait l'embryon du groupe qui symbolisera mieux qu'aucun autre le

syndrome de Canterbury : **Soft machine** qui, dans les sixties, fera plusieurs premières parties de *Pink Floyd* alors en pleine ascension. Quasi exclusivement rock au départ (la période centrée autour du personnage de Wyatt), *Soft Machine* s'ouvre ensuite de plus en plus au jazz, surtout lorsqu'arrive dans le groupe, aux côtés de Wyatt, du claviériste **Mike Ratledge** et du bassiste **Hugh Hopper**, le saxophoniste **Elton Dean**. Le disque *Soft Machine 5* (gravé après le départ de Wyatt) est sans doute le plus ouvertement jazz de la discographie du groupe : les effets de claviers de Ratledge, les sonorités de soprano mais aussi de hautbois d'Elton Dean et le groove répétitif de Hopper lui confèrent un cachet tout particulier, audible dès la composition *All White*, qui ouvre l'album, et que nous écouterons après avoir regardé un extrait de concert live de la mouture précédente du band (avec Wyatt) :

Video. Soft Machine : Composition based on three tunes

*Elton Dean (as, ss) Mike Ratledge (keyb) Hugh Hopper (eb) Robert Wyatt (dms);
rec early '70*

458. Soft Machine: All White

*Elton Dean (sax) Mike Ratledge (keyb) Hugh Hopper (eb) Mike Howard (dms);
rec late 71/early 72 (Columbia)*

L'Angleterre a apporté pas mal d'autres groupes importants au jazz-rock européen, à commencer par le **Nucleus** du trompettiste **Ian Carr**. Les spécialistes de l'Ecole de Canterbury notent les parentés qui lient *Soft Machine* à des groupes comme *Khan* (avec Steve Hillage), *Delivery* (avec Pip Pyle, Lol Coxhill, Phil Miller...), *Caravan*, *Matching Mole* (avec Wyatt), *Hatfield and the North* (avec Miller, Pip Pyle), *National Health*, *Gong* (Allen, Malherbe, Holdsworth). L'aventure n'est d'ailleurs pas que musicale et elle intègre des connotations philosophiques (*Soft Machine* est un des seuls groupes à se voir décoré de l'ordre de la Grande Gidouille par le Collège de Pataphysique), picturales (cfr le travail d'un **Marc Boyle**) etc. L'Allemagne, surtout active en matière de free, a également innové dans le sens d'un jazz-rock libertaire, grâce au claviériste **Wolfgang Dauner** notamment. Et il faudrait encore citer le noyau de *Perigeo* en Italie, l'entourage de **Jasper Van't Hof** aux Pays-Bas, le travail de **Jean-Luc Ponty** lorsqu'il revient en France après l'aventure *Mahavishnu*, et celui du compositeur **Krzysztof Komeda**, en Pologne. En Belgique, le jazz-rock s'infiltrera de manière bien plus conséquente que le free-jazz : citons les différents projets de **Philip Catherine** (à commencer par l'all-stars européen que constitue le groupe *Pork Pie*), le mythique *Placebo* de **Marc Moulin**, le groupe *Solis Lacus*, dirigé par le pianiste **Michel Herr**, l'*Open Sky Unit* de Jacques Pelzer, ou un peu plus tard, le *Mauve Traffic* de Steve Houben (avec le jeune **Bill Frisell**). Le petit montage qui suit

nous permettra de voir un extrait d'un concert de *Placebo* à Bruxelles en 1974, puis *Solis Lacus* rendant hommage à René Thomas en 1975, quelques jours après sa disparition - on y reconnaîtra notamment, autour de Michel Herr, le trompettiste **Richard Rousselet**, le saxophoniste **Robert Jeanne** et le batteur **Félix Simtaine**, tous trois appelé à devenir des piliers du jazz belge de ces 25 dernières années :

Video. Jazz-rock a la Belge

1. *Placebo* : Nic Fisette, Richard Rousselet (tp) Alex Scorier, Johnny Dover (sax) Marc Moulin (pn) Nic Kletchkowsky (eb) Freddy Deronde (dms) 1974
2. *Solis Lacus* : Richard Rousselet (tp) Robert Jeanne (ts, ss) Michel Herr (pn) Nicolas Kletchkowsky (eb) Félix Simtaine (dms) 1975

Trop d'électricité nuit ?

On l'a dit, à la fin de la période, les guitar-héros du jazz-rock se regroupent en all-stars acoustiques (duos, trios, quartets de guitares), souvent autour du virtuose flamenco **Paco de Lucia** : le feu d'artifice de notes est toujours là, l'électricité en moins : les disques et les images de ces all-stars montrent clairement que tous les guitaristes-mitraillettes évoqués dans ce chapitre, ont à apprendre de Paco De Lucia deux choses essentielles : l'émotion qui transite à travers l'attaque de la corde et le feu intérieur de la phrase (deux caractéristiques qui s'appliquaient aussi à Django Reinhardt) : voici **John Mc Laughlin**, **Paco de Lucia** et un autre guitar-hero dont nous n'avons pas encore cité le nom, **Larry Coryell** : ils jouent *Entre dos aguas*

Video. Paco de Lucia, John Mc Laughlin, Larry Coryell: Entre dos aguas
Paco de Lucia, John Mc Laughlin, Larry Coryell (gt) ; rec Londres 1979?

Ceci dit, s'il est vrai que la folie de l'électricité et des décibels semble quelque peu lasser lorsque les années '70 s'achèvent, il est tout aussi vrai que le jazz-rock aura influencé l'ensemble de la scène jazz : présence d'instruments électriques, recours à des rythmes binaires, nouvelle manière d'architecturer les compositions, utilisation des innovations technologiques etc : terminons ce tour d'horizon en retrouvant un des pères fondateurs du be-bop, **Dizzy Gillespie**, invité par le fameux *Muppet Show* et donnant au vieux *Saint Louis Blues* de W.C. Handy une tournure nouvelle et clairement marquée par l'ère jazz-rock :

Video. Dizzy Gillespie : Saint Louis Blues
Dizzy Gillespie (tp, voc) in the Muppet Show; 197?

5. ECM

On vient de le voir, suite au blocage relatif amené par la musique très en avance sur son temps du quartet de Coltrane, du quintet de Miles Davis, et de quelques autres formations de passeurs, le jazz, en rapport étroit avec les mutations que connaît la société entre 1960 et 1980, connaît un scénario nouveau, assez différent de celui qui régissait jusqu'alors son évolution autour d'un mainstream central : les années '60 et '70 sont régies par deux **excroissances dominantes** qui, à défaut de se substituer au mainstream, laissent celui-ci dans l'ombre médiatique et dominent les représentations : il s'agit respectivement du free-jazz lié aux bouillantes années '60 et du jazz-rock né dans la reconstruction et dans la crise des années '70. Ces deux excroissances aboutiront, de manière très différente l'une de l'autre, à des impasses qui les empêchent précisément de devenir elles-mêmes le tronc central (le free à force d'enlever toute forme de repère, le jazz-rock à force de les accumuler au détriment de la spontanéité et de l'improvisation). On évoquera bientôt le redémarrage du mainstream qui a pour cadre les années '80, une fois levés les blocages et une fois résolus les rapports quasi oedipiens à l'histoire socio-politique. Mais en attendant, pendant les années '70, parallèlement au jazz-rock, d'autres formes de jazz apparaissent à commencer par une série de musiques acoustiques basées en Europe et dont il nous faut dire un mot maintenant.

Le Syndrome ECM

Pendant des années, critiques et historiens ont cherché en vain à doter ces nouvelles musiques d'un nom générique qui permette de les identifier de manière satisfaisante : nouvelle musique acoustique, nouvelle musique européenne, euro-jazz, jazz planant... Aucune de ces étiquettes ne semblait convenir et, finalement, un accord tacite fit que l'on se contenta pour désigner cette musique du label qui l'avait popularisée avec le plus de force : celui de la firme de disque munichoise **ECM** (pour *Editions of Contemporary Music*), dirigée par **Manfred Eicher**. C'est donc du "jazz ECM" qu'il sera question dans ce paragraphe : un phénomène singulier qui devait générer, en quelques années, une étonnante fidélisation d'un public amoureux de la nouvelle esthétique : au point que les disquaires se virent quasi-obligés de consacrer un espace spécifique à la vente des disques du catalogue ECM, certains clients ne venant pas acheter le nouveau disque d'untel ou un album de telle ou telle instrumentation, mais venant s'enquérir des nouvelles productions du label munichois !

Aux origines d'ECM, un homme, **Manfred Eicher**, ex-contrebassiste, amoureux du son, de la musique, mais aussi des autres formes d'art (poésie, cinéma, peinture). C'est en 1969 qu'il décide de se faire producteur et de créer son propre label : *E.C.M.* pour *Editions of Contemporary Music*. Le titre du premier disque du catalogue (un album du pianiste américain Mal Waldron) en dit long sur les intentions d'Eicher : *Sound Poem*, poème sonore ! Producteur particulièrement exigeant, Manfred Eicher intervient dans le processus musical, une pratique courante dans le rock ou dans la variété, mais rarissime jusqu'alors dans le jazz. Il s'installe à Munich d'où il coordonne bientôt les activités des deux studios d'enregistrement d'ECM, celui de Ludwigsburg (RFA) avec aux consoles **Martin Wieland**, et celui d'Oslo dont l'ingénieur du son s'appelle **Jan-Erik Konghaug**. Il est rare que l'on cite le nom des ingénieurs du son : c'est que dans l'affaire ECM, tout est signifiant, tout découle d'un projet de départ qui réapparaît à chaque stade de la création (jusqu'au pressage réalisé chez Deutsche Gramophone, alors nec plus ultra dans l'univers de la musique classique). Cette prédominance - ou en tout cas cette importance - du projet éditorial a amené sur ECM, une fois la première surprise passée, un jet de jugements caricaturaux à l'emporte-pièce: pour ses détracteurs (parmi lesquels se trouvent souvent d'anciens fans reniant ce qu'ils ont adoré), ECM ne serait qu'un ramassis de musiques planantes, à l'esthétisme creux et où la réverbération systématique tient lieu de sens! Que certains disques ECM puissent être définis de la sorte est une chose : mais de là à appliquer cet autodafé à l'ensemble du catalogue, il y a une marge. Certains disques ECM ont joué un rôle décisif dans l'évolution du jazz, d'autres sont typiques d'une époque et d'une série de préoccupations, et il serait donc dommageable de les passer sous silence. Ceci dit, il est vrai que la personnalité d'Eicher et de son équipe marquent à ce point les disques ECM qu'on peut avoir une impression d'uniformité à leur écoute. En fait, dès le départ, Eicher a accordé une importance prioritaire au son (prise de son, traitement du son, réverbération, pressage) d'où le fameux slogan lié à ECM: "*The most beautiful sound after silence*"; et à la présentation des disques : graphisme (deux noms, ici encore: **Dieter Rehm** pour le traitement des photos, **Barbara Wojnisk** pour le graphisme proprement dit), lettrage, absence de liner notes, grammage même, préoccupation propre à l'éditeur bibliophile qu'est aussi Eicher. Mais pourquoi reprocher cette double attention à Eicher alors qu'on vante sans compter les mérites de l'association Blue Note / Van Gelder ?

Avant d'aller plus loin, voici quelques exemples, choisis parmi mille autres possibles, de ce son si proche du silence, son auquel le CD a évidemment apporté un plus considérable. Pour commencer, offrons-nous un petit crochet par les studios ECM, lors de l'enregistrement d'un disque du trompettiste polonais **Tomasz Stanko** : on va le voir, rien n'est laissé au hasard pour créer une

ambiance propre à la concentration et à la créativité (éclairage etc). On entendra notamment Stanko dire que renoncer aux conseils et à l'oreille de Manfred Eicher lors d'un enregistrement, ce serait aussi absurde que d'engager Keith Jarrett pour une séance, et de ne pas lui laisser prendre de chorus ! Pour terminer cette séquence d'intro, nous verrons pour la première fois deux musiciens emblématiques de l'esthétique ECM, le saxophoniste **Jan Garbarek**, dont nous allons reparler plus longuement, et le pianiste **Bobo Stenson** :

Video. ECM

*Séance d'enregistrement Tomasz Stanko incl Manfred Eicher
Jan Garbarek (ss) Bobo Stenson (pn)*

Pour suivre, un bel exemple de la qualité et de la proximité des enregistrements d'instruments acoustiques, en l'occurrence un solo de guitare enregistré par **John Abercrombie** sur sa composition *Lisa* ; puis en images, un saxophoniste américain qui, après des débuts remarquables au coeur du jazz californien et de la mouvance west-coast, s'est installé en Europe et y a pratiqué un jazz-rock très différent de son homologue américain (cfr le groupe *Pork Pie* avec Philip Catherine) puis une musique mêlant jazz et musiques du monde (musique indienne tout particulièrement) et enfin, une musique planante assimilant ces différentes expériences : **Charlie Mariano** sera accompagné, dans *Pink Lady*, par un pianiste allemand, lui aussi, très représentatif du minimaliste pianistique souvent associé à l'esthétique ECM :

459 John Abercrombie: Lisa

John Abercrombie (gt solo); rec Oslo 1985 (ECM)

Vidéo. Charlie Mariano/ Jörg Reiter : Pink Lady

Charlie Mariano (as) Jörg Reiter (pn); rec 1990

De nombreux guitaristes, souvent bien différents de leurs collègues du jazz-rock, font partie de l'écurie ECM. Le plus représentatif est peut-être **Ralph Towner**, également connu pour sa participation au célèbre groupe *Oregon* : son jeu de guitare (et de 12 cordes en particulier) mélange approche classique, jazz et influences mondialistes diverses : sur *Nimbus*, il démarre seul puis laisse la place à une mélodie légère et aérée, suivie d'un chorus de contrebasse (au son déformé par une pédale identique à celles qu'utilisent les pianistes) de l'Allemand **Eberhard Weber**, lui aussi pilier du catalogue d'Eicher ; et d'un chorus assez musclé de saxophone d'un **Jan Garbarek** encore sous l'influence de Coltrane (voir ci-dessous) :

460. Ralph Towner: Nimbus

*Jan Garbarek (ts, fl) Ralph Towner (gt) Eberhard Weber (cb)
Jon Christensen (dms); rec 1974 (ECM)*

Parmi les principales caractéristiques de l'esthétique ECM, on notera, chez les batteurs, une tendance héritée du free-jazz et qui consiste à suggérer les rythmes plutôt que de les marteler comme c'est l'usage dans le jazz-rock, privilégiant du même coup le son prolongé des cymbales à celui, plus mat des caisses et des toms. On notera encore la primauté de la mélodie sur la virtuosité démonstrative des jazzrockers, ou sur l'expressivité écorchée des musiciens de free-jazz.

Garbarek et la froide perfection nordique

Au catalogue ECM, on trouve - et ce n'est pas surprenant - beaucoup de musiciens scandinaves : en tête, le saxophoniste **Jan Garbarek**. Curieux parcours que celui de ce musicien norvégien né en 1947, parcours qui le mène de débuts très freeisants (certains de ses premiers enregistrements font penser non seulement à Coltrane mais carrément à Albert Ayler) à l'esthétisme planant dont il a fait sa marque de fabrique par la suite. Garbarek part étudier aux USA en 1970, puis, à son retour, signe avec Manfred Eicher, qui trouve en lui une de ses valeurs sûres : son premier grand quartet date des années 73-74 et se compose de **Bobo Stenson** (pn) **Palle Danielsson** (cb) et **Jon Christensen** (dms) : l'évolution de ce quartet, d'un disque à l'autre (en l'occurrence de *Witchi Tai To* à *Dansere*), résume l'évolution de Garbarek lui-même et le changement d'esthétique qui le fait passer d'une expression encore fort coltranienne à un son strictly ECM, notamment à travers un intérêt marqué pour les airs issus du folklore scandinave. Voici, extraite de *Dansere*, une composition intitulée *Lokk*, et qui est une des plus flagrante concrétisation de cette musique glaciale évoquant les paysages du grand Nord - glaciale mais brûlant d'un intense feu intérieur :

462. Jan Garbarek / Bobo Stenson : Lokk

*Jan Garbarek (ss) Bobo Stenson (pn) Palle Danielsson (cb) Jon Christensen (dms);
rec Oslo 1975 (ECM)*

La suite de la carrière de Garbarek va se poursuivre dans cette direction, mais elle va aussi privilégier les rencontres les plus diverses : orchestres ou solistes classiques, musiciens ou chanteuses de world, et jusqu'à ce disque ultime enregistré avec le seul soutien d'une *harpe éolienne*. Pour suivre, retrouvons Garbarek à la tête d'un quintet comprenant notamment le guitariste **Bill Connors**, et le bassiste **Eberhard Weber** déjà cité : *Wires* :

463. Jan Garbarek: Wires

*Jan Garbarek (ss) John Taylor (pn) Bill Connors (gt) Eberhard Weber (cb)
Jon Christensen (dms); rec Oslo 1978 (ECM)*

Garbarek formera également au milieu des seventies un tandem particulièrement réussi et apprécié avec celui qui deviendra LA star incontestable et absolue d'ECM, le pianiste **Keith Jarrett**. Voici un extrait d'une tournée effectuée par leur quartet en Europe en 1974 : un must !

Vidéo: Keith Jarrett/ Jan Garbarek : Live 1974

*Jan Garbarek (ss) Keith Jarrett (pn) Palle Danielsson (cb)
Jon Christensen (dms) rec Europe 1974*

Débuts de stars

Si on excepte Garbarek et le phénomène Keith Jarrett, on trouve encore parmi les leaders d'ECM des musiciens qui deviendront peu après des stars de la fusion (et qui souvent, comme Jarrett d'ailleurs, mèneront deux carrières parallèles, une carrière américaine, souvent plus musclée et une carrière européenne chez ECM, plus planante et impressionniste : c'est le cas de Pat Metheny, de Gary Burton ou de Bill Frisell. C'est bien sur ECM que se déroule la première partie de la discographie de **Pat Metheny** (né en 1954 et qui, pour la toute petite histoire, se destinait à la trompette, et n'opta pour la guitare que suite à des problèmes d'appareil dentaire à l'adolescence) : disques semi-acoustiques avec Pastorius, disques en solo, puis, après quelques années, constitution du fameux *Pat Metheny Group* avec son alter-ego le clavieriste **Lyle Mays**, un groupe qui lui vaudra de connaître un succès énorme auprès d'un très large public : il lui arrive aussi de renouer avec un jazz plus classique, voire après une musique ultra-libertaire aux côtés d'Ornette Coleman entre autres (au grand désespoir de ses fans). Dès le premier album, *Bright Size Life*, enregistré en 1975 avec Jaco Pastorius, le ton est donné : Metheny sera un des premiers musiciens populaires à redécouvrir les talents de compositeur d'Ornette : Ornette à la guitare, ça semblait insolite, jusqu'à ce mois de décembre 1975 : ce ne le sera plus désormais. Et dès le départ, ce qui frappe chez Metheny, c'est ce phrasé et cette sonorité qui, combinés, génèrent un son qui ne ressemble à rien de ce qui se fait à l'époque. Nous reparlerons de Metheny lorsque nous aborderons la fusion des années '80. Mais pour en revenir à l'écurie ECM, il nous faut maintenant évoquer un musicien qui joue du vibraphone, un instrument sur lequel seuls trois ou quatre jazzmen sont parvenus jusqu'alors à faire partie du panthéon bleu (Lionel Hampton à l'époque swing, Milt Jackson au temps du be-bop

et Bobby Hutcherson dans la galaxie des passeurs entre hard-bop et jazz libertaire) : révélé dans les années '60 au sein du quartet de Stan Getz, **Gary Burton** travaillera dans des registres assez différents aux côtés de Carla Bley par exemple : écoutons-le d'abord en duo avec le guitariste **Ralph Towner** dans une version de *Matchbox* très rythmée malgré l'absence de basse et de batterie :

461. Gary Burton / Ralph Towner : Matchbox
Gary Burton (vbes) Ralph Towner (gt) ; rec 1974 (ECM)

Parmi les collaborations qui marqueront la carrière de Gary Burton, il est probable que la plus importante est celle qui le lie, en une série de duos vibraphone/piano, à une autre star se partageant alors entre une carrière jazz-rock dont nous avons déjà parlé, et une carrière ECM bien plus acoustique et mélodique, **Chick Corea**. Le tandem Corea/Burton enregistra notamment une superbe mélodie du vibraphoniste intitulée *Crystal Silence*, et dont voici une version live datant d'une de leurs retrouvailles récentes :

Vidéo. Chick Corea / Gary Burton : Crystal silence
Chick Corea (pn) Gary Burton (vbes) Allemagne 2002

On revient aux années 70 pour écouter un dernier titre, ultra ECM qui nous permettra de retrouver Burton ET Pat Metheny, accompagnés par une rythmique à deux basses (l'électrique de Steve Swallow et l'acoustique d'Eberhard Weber) dans une composition baptisée *The Whopper* :

464. Gary Burton : The Whopper
*Gary Burton (vbes) Pat Metheny (gt) Steve Swallow (eb) Eberhard Weber (cb)
Dan Gotlieb (dms) rec 1976 (ECM)*

On trouve encore chez ECM des jazzmen purs et durs comme **Paul Bley** ou **Dave Holland** ainsi que des expérimentateurs comme l'anglais **John Surman**, qui sera un des premiers, après des débuts plutôt free, à tirer un parti croissant des synthétiseurs, en opérant un rapprochement entre le jazz ECM et la musique de musiciens appartenant aux sphères du rock planant ou de la musique contemporaine, comme Terry Riley.

Watt about Carla ?

On l'a dit, l'esthétique ECM se situe en amont d'une direction musicale bientôt suivie par une floppée d'autres labels : la déferlante new-age commence, avec ses musiques de méditation, ses épures planantes et, il faut bien le dire, contrairement à ce qui se passait chez ECM, un intérêt musical globalement bien faible. Passons. Par contre, avant de quitter la galaxie Eicher, il nous faut encore évoquer un sous-label d'ECM, *Watt?* qui propose une musique fort différente, dans l'ensemble plus décapante, conçue, écrite, orchestrée, arrangée par une femme d'exception, la pianiste **Carla Bley**. Après des débuts militants au sein de la *Jazz Composer's orchestra Association* (JCOA), après l'enregistrement d'ambitieuses suites comme *Escalator over the Hill* enregistrées avec la crème du free-jazz, Carla démarre, avec *Tropic Appetites*, une esthétique de collage autoiur de textes de Paul Haynes. Elle précise ensuite la démarche qui sera la sienne jusqu'à aujourd'hui en mêlant un feeling de fanfare, un humour corrosif, des souffleurs puissants, une touche de Rhythm'n blues, une dose de Kurt Weill... Voici *Song sung long*, extrait de l'album *Dinner Music*, de 1976 avec comme voix principales le trombone de **Roswell Rudd** et l'alto de **Carlos Ward** :

466. Carla Bley : Song sung long

*Carla Bley (org, lead) Mike Mantler (tp) Roswell Rudd (tb) Bob Stewart (tu)
Carlos Ward (as) Richard Tee (keyb) Gordon Edwards (b) Steve Gadd (dms)
rec 1976 (Watt)*

Lorsque le producteur Hall Willner consacre un de ses montages musicaux à la musique de Nino Rota, il fait évidemment appel à Carla. Qui bientôt, forme un tandem puissant et créatif avec celui qui deviendra son compagnon, le bassiste **Steve Swallow**. Dans ses orchestres, le trombone, toujours joué avec puissance et effets de growl remontant à la jungle music d'Ellington, occupe une place centrale et décisive. Après Roswell Rudd, c'est surtout le solide **Gary Valente** qui sera LE trombone de Carla Bley : le voici dans une pièce gossellisante enregistrée à Montreal en 1983, et baptisée *The Lord is listening to yeah* : dans l'orchestre, on reconnaîtra notamment le sax ténor **Joe Lovano**, encore peu connu à l'époque :

Vidéo. Carla Bley Band : The Lord is listening to yeah

*Carla Bley (pn, arr) Michael Mantler (tp) Vincent Chancey (cor) Bob Stewart (tu)
Gary Valente (tb) Joe Lovano (ts) Steve Slagle (sax) Ted Saunders (keyb)
Steve Swallow (eb) Victor Lewis (dms); rec Montreal 1983*

Carla collaborera également, à titre d'arrangeur ou de compositeur, à la musique militante que crée à la fin des sixties le contrebassiste **Charlie Haden**, révélé, on l'a vu, aux côtés d'Ornette Coleman. Le premier *Liberation Music Orchestra* que monte Haden propose une relecture de chants révolutionnaires de la guerre d'Espagne : par la suite, à chaque fois qu'il recréera son orchestre, il élargira ce répertoire à d'autres chants de combats, souvent liés à l'Amérique latine : voici successivement l'introduction du premier album du LMO, en 1969, avec comme voix principale le ténor fougueux d'un Argentin dont nous allons reparler plus longuement dans le chapitre qui suit, **Gato Barbieri** ; puis, un quart de siècle plus tard, un extrait du concert donné par une mouture toute différente de l'orchestre à Montreal, avec comme solistes les trompettistes **Ryan Kysor** et **Tim Hagans**

467. Charlie Haden Liberation Music Orchestra : Introduction

*Don Cherry (tp) Mike Mantler (tp) Roswell Rudd (tb) Bob Northern (cor)
Howard Johnson (tu) Dewey Redman, Gato Barbieri (sax) Perry Robinson (cl)
Sam Brown (gt) Carla Bley (pn) Charlie Haden (cb, lead) Paul Motian (dms)
Andrew Cyrille (perc); rec NY 1969 (Impulse)*

Video. Charlie Haden Liberation Music Orchestra: Feliciano Ama

*Ryan Kisor, Tim Hagans (tp) Robin Eubanks (tb) Sharon Freeman (cor)
Joe Daley (tu) Joe Lovano, Javon Jackson, Ken Mc Intyre (sax) James Williams
(pn) Charlie Haden (cb, lead) Bill Stewart (dms); rec Montreal 1992*

La musique de Charlie Haden est une transition idéale vers l'éveil du Tiers Monde au jazz et vers les premiers métissages, volontiers militants, qui associent jazz et musiques du monde dans les années '70.

5. Vers le jazz mondialiste

Dans les grandes tendances du jazz contemporain, il est indiscutable que le métissage avec les musiques du monde occupe une place prépondérante. Le déferlement de la world music sur les scènes internationales et dans les bacs des disquaires s'est souvent effectuée par le biais du jazz et de ses musiciens et le phénomène remonte pour l'essentiel à la fin des années '60 et au début des années '70. Certes, le jazz, musique métissée par définition, s'était toujours ouvert aux influences les plus diverses : de l'impact de la musique des Caraïbes sur Jelly Roll Morton jusqu'aux africanismes agissants dans la musique de l'Art Ensemble of Chicago, en passant par le cubop de Dizzy Gillespie et Chano Pozzo, la bossa nova de Stan Getz et Joao Gilberto, l'influence de l'Inde sur John Coltrane ou John Mc Laughlin, pour ne prendre que quelques exemples, les musiques traditionnelles des quatre coins du monde ont souvent fasciné les jazzmen au point de se mêler à leur musique. Mais c'est bien dans les années '70 que le phénomène prend toute son importance. Et notamment au coeur même du catalogue ECM dont il vient d'être question.

Don Cherry et le cas Codona

Dans le free des années '60, on trouvait déjà certains éléments empruntés aux autres continents : perçue et revendiquée par les musiciens noirs comme le berceau ultime du jazz, l'Afrique est évidemment tout particulièrement mise à l'honneur (patronymes, instruments, vêtements) ; mais bientôt, d'autres régions du monde seront l'objet de la curiosité des musiciens free, l'Inde notamment, qui, on vient de le dire, fascine Coltrane. L'étape suivante consistera à mélanger ces différentes influences sans tomber dans l'exotisme de pacotille : un des premiers à avoir pratiqué ce mélange est le trompettiste **Don Cherry**, premier partenaire historique d'Ornette Coleman : après avoir gravé deux très beaux disques avec un jeune sax argentin dont nous allons reparler plus longuement, un certain Gato Barbieri, Don Cherry allait, à partir de 1968, incurver très nettement sa quête dans la direction d'un jazz à tendance mondialiste (cfr par ex son travail en duo avec son ancien partenaire du quartet d'Ornette, le batteur Ed Blackwell, autre grand aventurier des racines). Don travaille avec des musiciens scandinaves comme Bengt Berger, turcs comme Okay Temisz ou Selcuk Sun, sud-africains comme Johnny Dyani, voire avec la crème du free européen (Van Hove, Brötzmann, Bennink au festival de Donaueschingen), multipliant les croisements et les métissages. Mais c'est en 1970 qu'il monte, avec le joueur de sitar **Colin Walcott** et le multi-percussionniste brésilien **Nana Vasconcellos**, la formation la plus

emblématique de cette tendance : **Codona** (*Co-lin, Do-n, Na-na*) enregistre pour ECM trois superbes disques mondialistes : chaque musicien pratique une foule d'instruments et le trio dispose donc d'une palette large et singulièrement colorée : écoutons *Colemanwonder* , nouvelle allusion à Ornette

468b. Codona : Colemanwonder

Colin Walcott (sitar, tabla, sanza) Don Cherry (tp, fl, douss'gouni)

Nana Vasconcellos (berimbau, perc, voc); rec 1978 (ECM)

Codona, c'est le creuset mondialiste dans toute l'acception du terme : accessible à un large public (ce n'est pas sa moindre qualité), la musique de *Codona* brasse toutes les cultures et il s'en dégage un humanisme qui réchauffe l'âme en ces temps de crise, d'électricité, de violence et de désenchantement. Les rythmiques sont proprement inouïes : le mixage entre les tablas indiennes, la sanza africaine et le berimbau sud-américain par exemple, n'a rien du collage. C'est un nouveau son, une réelle émergence, audible notamment dans *Mumakata*, thème construit autour d'une mélodie africaine, mais qui démarre sur une longue partie polyrythmique multi-culturelle :

469. Codona : Mumakata

Colin Walcott (sitar, tabla, sanza) Don Cherry (tp, fl, douss'gouni)

Nana Vasconcellos (berimbau, perc, voc); rec 1978 (ECM)

Dans un registre parallèle, signalons encore les expériences solitaires de **Stephan Micus**, explorateur des instruments de toutes les cultures et de toutes les époques, précurseur de la déferlante *New Age* :

463b. Stephan Micus : Snow

Stephan Micus (doussgouni, duduk, maung, gongs, cymbales tibétaines (2008)

les recherches de racines tonitruantes qui caractérisent les Germains et les Bataves fêlés de la bande à **Willem Breuker** ; l'importance du Brésil, avec la figure marquante de **Milton Nascimento** (si proche de Wayne Shorter) et la folie douce d'**Hermeto Paschoal**. C'est qu'après avoir été le fait de musiciens américains, le jazz mondialiste commence à être pratiqué par des musiciens issus de ces autres régions du monde qui fascinent les jazzmen : s'il fallait ne retenir que deux noms parmi ces musiciens non-américains qui allaient contribuer à modifier la carte du bleu dans les années '70, ce serait sans doute ceux de Dollar Brand et de Gato Barbieri.

Third World !

En 1968, l'année de tous les défis, le pianiste sud-africain **Dollar Brand** - qui troquera plus tard ce nom trop fortement connoté américain contre celui d'Abdullah Ibrahim - et le saxophoniste argentin **Gato Barbieri** signent ensemble un album significatif de leur jeune carrière : *Confluence*, parfois baptisé également *Hamba Khale* est un disque de free-jazz et légèrement métissé de mélodies et de rythmes issus des pays d'origine des deux musiciens. Dollar Brand, né au Cap en 1934 d'un père Sotho et d'une mère Bochiman a grandi dans un univers marqué par l'appartheid. Un apartheid contre lequel il luttera à travers sa musique, avec des musiciens locaux d'abord, puis, contraint à l'exil au moment de l'emprisonnement de Mandela, avec des musiciens européens ou américains. Le parcours de Gato Barbieri, né la même année à Buenos Aires, est similaire et leur rencontre au coeur de l'Europe déchainée de la fin des sixties n'a rien d'étonnant. Ce qui peut sembler plus étonnant, c'est la réussite de cette rencontre entre la sobriété répétitive et le sens de la mélodie du pianiste et les hurlements déjantés du saxophoniste. Dès l'année qui suit cet enregistrement, tous deux vont réinvestir de manière bien plus significative encore leurs racines musicales, Brand avec des albums comme *African Sketchbook* ou *African Piano*, Barbieri à travers le disque-manifeste *The Third World*. L'ascension de Barbieri est fulgurante : sa collaboration avec Charlie Haden ou Carla Bley, la musique du *Dernier Tango à Paris* et surtout, le lyrisme écorché avec lequel il réinvente la musique argentine font de lui pendant quelques courtes années LE modèle en matière de sax-ténors et une des icônes du jazz mondialiste naissant. Son disque le plus réussi est sans doute *Fenix* (1971) où alternent ballades déchirantes comme le sublime *El dia que me quieras*, et airs décapants comme cet *El arriero* que nous allons écouter : parmi ses accompagnateurs, le pianiste **Lonnie Liston Smith**, également partenaire de Pharoah Sanders, un des modèles absolus de Gato, et le percussionniste brésilien **Nana Vasconcellos**, que nous venons d'entendre dans *Codona* : le cri reste aussi perçant que dans les albums free des débuts mais il prend désormais tout son sens à travers la poésie bouleversante d'un peuple, d'une communauté (cfr le chant final que les dessinateurs Munoz et Sampayo reprendront dans une des aventures d'Alack Sinner - *Viet Blues*). Emotion, colère, espoir, passion : toute l'Argentine et tout le jazz !

474. Gato Barbieri : El Arriero

*Gato Barbieri (ts) Lonnie Liston Smith (pn) Ron Carter (eb) Joe Beck (gt)
Lennie White (dms) Gene Golden, Nana Vasconcellos (perc, berimbau);
rec NY 04/71 (RCA)*

L'été qui suit l'enregistrement de *Fenix*, Gato est invité au festival de Montreux: un disque sortira de ce voyage, autre disque lumineux qui contient notamment une des plus poignantes versions jamais enregistrées de *Brasil*. Comme tous les grands jazzmen (Parker, Coltrane, Lester, Billie, Miles...) Barbieri sait tirer du matériau le plus éculé des monuments de musicalité: c'est le cas dans ce *Brasil* dont voici un extrait filmé à Montreux :

Video. Gato Barbieri : Brasil

*Gato Barbieri (ts) Lonnie Smith (pn) Chuck Rainey (eb) Bernard Purdie (dms)
Sonny Morgan (perc) Nana Vasconcellos (perc, berimbau); rec Montreux juin 1971*

Hélas, la chute de Gato sera aussi fulgurante que l'avait été son ascension et, après quelques disques du même tonneau de *Fenix*, et un premier volume convaincant d'une série baptisée *Latin America* et dans laquelle le saxophoniste s'entoure de musiciens exclusivement argentins, on ne sait trop pourquoi, la flamme s'éteint, la musique s'essouffle et le Gato verse dans une soupe indigne du grand poète qu'il aura été pendant quelques années. Si les débuts de Barbieri et de Dollar Brand sont comparables, la suite de leur carrière diverge du tout au tout : nulle fulgurance chez Dollar Brand, mais une constance dans l'élaboration patiente d'une oeuvre tout à la fois poétique, militante, lyrique, et d'un bout à l'autre, remplie d'une dignité et d'une fierté exemplaires. Il faut avoir vu la concentration de Brand en concert, quatre heures durant, pour mesurer vraiment le propos de sa musique. Se superposant aux influences sud-africaines et au caractère libertaire de la musique de ses débuts, l'impact de celui qui sera son premier mentor, Duke Ellington, ne cessera de se retrouver dans sa musique. Mais le coeur de musique de Dollar Brand/ Abdullah Ibrahim, c'est évidemment, bien avant le phénomène Johnny Clegg, cet amour des mélodies sud-africaines, sensibles dans son travail de pianiste mais aussi dans son travail de compositeur et d'arrangeur, pour quartet (avec pendant de longues années le support du saxophoniste Carlos Ward) ou pour formations plus étoffée comme le groupe *Ekaya* dans les années '80/'90 : écoutons, extrait de l'album *African Market Place* gravé en 1979 la version pour moyenne formation (1 tp, 2 tb, 4 sax et rythmique) de *Homecoming* :

472. Dollar Brand : Homecoming

*Gary Chandler (tp) Malindi Blyth Mbityana, Craig Harris (tb) Carlos Ward,
Jeff King, Dwayne Armstrong, Kenny Rogers (sax) Abdullah Ibrahim (keyb)
Cecil Mc Bee (cb) Michel Pommier, André Strobjert (dms); rec 1979 (Elektra)*

Sur ce même disque, figurait une très belle version, jouée au piano électrique, d'un air traditionnel de mariage qui restera des décennies durant au répertoire de

Dollar Brand, devenant ainsi un de ses thèmes fétiches : de *The Wedding*, nous regarderons une version filmée à Montreal dans les années '90 :

Video. Dollar Brand : The wedding
Dollar Brand (pn solo); rec Montreal 199?

La mélodie à l'état pur. De l'oeuvre de Dollar Brand, on retiendra encore les beaux albums gravés en duo avec le contrebassiste **Johnny Dyani**, sud-africain comme lui (*Good news from Africa* etc), albums dans lesquels le chant commence à occuper une place importante, place qui deviendra prépondérante dans des pièces à caractère davantage psalmodiées comme *Ishmael*. Voici *Zikr* de 1979 :

471. Dollar Brand : Zikr
Dollar Brand (pn) Johnny Dyani (cb, voc) 1979

Barbieri et Brand sont des exemples emblématiques. On aurait pu écouter bien d'autres musiciens, imprégnés comme eux des racines latino-américaines ou africaines (Randy Weston par exemple). Mais la force de la musique de ces deux là rend inutile la surenchère. On pourrait également reparler de cet intérêt pour l'Inde déjà évoqué et qui se manifeste avec une vigueur particulière dans le groupe *Shakti* formé par John Mc Laughlin avec des musiciens indiens ; nous referons dans le chapitre suivant un petit tour du monde des relectures du jazz en symbiose avec des musiques traditionnelles. Pour terminer ce chapitre, nous écouterons encore une composition du percussioniste turc **Okay Temisz**, leader du groupe *Oriental Winds* où devaient se mélanger musiques du proche et du moyen-orient, influences indiennes et musiques des pays de l'Est européen :

475. Okay Temisz Oriental Wind: Pazardabal Var
*Lennart Aberg (sax) Bobo Stenson (pn) Bronislav Suchanek (b) Janne Schafer (gt)
Bjorn Son Linfh (synthé) Okay Temisz (dms, perc); rec Stockholm 1981 (Sonet)*

6. Post-free, Loft Jazz et AACM

La recherche de racines nouvelles à mixer à celles propres au jazz est une des facettes d'un phénomène bien plus large dont l'enjeu est tout simplement la survie d'une musique dont on ne cesse de clamer la mort tous les dix ans. La formidable liberté qu'avait apportée la tornade du **free-jazz** dans les années '60 allait poser aux musiciens un dilemme radical. Et ce au moment même où une autre frange des jazzmen, dans la foulée de Miles Davis, s'engorgeait dans la deuxième émergence (le jazz-rock). Ce dilemme tient en une proposition: *une fois atteinte la liberté absolue, une fois toutes les règles et toutes les lois abolies, comment aller plus loin, comment continuer à avancer ?* Dilemme d'autant plus prégnant que l'avancée est une des conditions d'existence du jazz qui, sinon, se réduirait à une musique de répertoire qui aurait tôt fait de se faner. So What ?

Les diverses musiques "post-free" seront d'une importance d'autant plus cruciale pour le jazz qu'elles lui assurent une première forme de redémarrage, après la double éclipse free/jazz-rock, et avant les premiers signes de neo-bop. Au centre de ce maelstrom, on trouve quelques pionniers de la New Thing des '60, une nouvelle génération de musiciens originaires notamment de Chicago et regroupés au sein de l'AACM, mais aussi toute cette génération de la crise des seventies qui passera à la postérité sous le nom collectif de *loft generation*, cherchant eux aussi à sortir de l'impasse et à faire redémarrer l'histoire "bloquée" par Miles, Coltrane, Mingus et quelques autres. Tous sont conscients de la valeur du free autant que de l'urgence de lui trouver de nouveaux cadres, des moules structurels dans lesquels insérer leurs inventions musicales.

Courants Post-Free

En tête des musiciens post-free, on l'a dit, quelques vétérans de la New Thing, des musiciens qui furent des leaders du jazz rebelle des sixties et qui, sans rien renier de l'esthétique du cri qui prévalait alors, réorientent leur révolte dans une direction plus structurée, notamment en la ressourçant au blues, au gospel, voire au be-bop : un des premiers à avoir effectué ce revirement relatif est le saxophoniste Archie Shepp ; nous reviendrons ensuite sur le parcours de Charles Mingus lorsqu'au milieu des seventies, il revient à la surface avec deux jeunes musiciens à tendance libertaire, puis sur les métamorphoses de la musique d'Ornette Coleman et enfin, sur la musique proposée par l'AACM basée à Chicago.

Archie and the roots

Après sa période strictly free, Shepp le militant tente d'abord de se rapprocher du grand public noir (souvent insensible au free) en jouant une musique proche du rhythm'n blues et en mixant accents free et rythmiques à la James Brown - une tendance que reprendront d'ailleurs pas mal d'autres musiciens. Shepp n'avait par ailleurs jamais coupé le cordon ni avec les ballades ellingtoniennes (*I got it bad*, *Solitude*, *Sophisticated lady*) ni avec le blues. Dans les années '70, il décide de renouer également avec le be-bop, et ce au grand dam de ses derniers défenseurs ultra qui le condamnent pour révisionisme ! Voici l'écorché revenu au bercail au Festival de Montreux en 1975, où il joue notamment le *Along Came Betty* de Benny Golson - notez, dans ce contexte, le jeu sobre de **Beaver Harris** et **Dave Burrell**, batteurs et pianistes free :

476. Archie Shepp : *Along came Betty*

*Archie Shepp (ts) Charles Greenlee (tb) Dave Burrell (pn) Cameron Brown (cb)
Beaver Harris (dms); rec Montreux 1975 (Arista)*

Dans la foulée, Shepp s'associe au pianiste **Horace Parlan** pour enregistrer, pour la firme Steeplechase deux disques sublimes de reprises de negro-spirituals : au ténor comme au soprano, Shepp y est magistral : loin des tendances démonstratives du moment, ce duo joue la carte d'un minimaliste brûlant et hyper-lyrique : suite à une malformation de la main droite, Horace Parlan s'est créé, comme Django Reinhardt, un style et une approche de l'instrument tout à fait nouvelle et originale, dans laquelle il inverse en quelque sorte le rôle habituel des deux mains : chez Parlan, la droite accompagne et la gauche assure la partie soliste : et ça marche ! Voici Shepp et Parlan reprenant le vieux blues *See See Rider*, au festival de Montreal : Shepp s'y révèle également comme un chanteur (un shouter) de blues très efficace

Vidéo. Archie Shepp / Horace Parlan : *See See Rider*

Archie Shepp (ts, voc) Horace Parlan (pn) rec Montreal 1982

A la suite de Shepp, les autres coltraniens majeurs, **Pharoah Sanders** en tête, retrouveront eux aussi, le chemin d'une musique ressourcée aux diverses époques de la saga jazzique, laissant finalement des musiciens plus jeunes comme **Dave Liebman** poursuivre la quête coltranienne sur son propre terrain. La musique de Coltrane restera d'ailleurs source d'inspiration pour la plupart des saxophonistes jusqu'à ce que Michael Brecker apporte de nouvelles idées de phrasé qui devaient à leur tour influencer des générations de jeunes jazzmen (voir plus loin).

Mingus et les Mingusiens

Passeur majuscule dès la fin des '50, **Charles Mingus**, a dominé la première moitié des sixties notamment en compagnie d'Eric Dolphy. Son apport était essentiellement un apport architectural (jeu avec les rythmes ou les métriques, changements de tempo, variations d'accompagnement selon les solistes en action, dosage d'écriture précise et de déferlements libertaires etc). Après un passage à vide, Ming réinvente ce mélange d'architecture et de délire avec à ses côtés, le fidèle **Danny Richmond** et deux jeunes musiciens qui, entre tradition et modernité, perpétueront sa musique après sa disparition : le pianiste **Don Pullen**, capable de passer dans un même chorus d'un phrasé be-bop à de somptueux débordements à la Cecil Taylor en passant par des développements bluesy du meilleur effet ; et le saxophoniste/flûtiste/chanteur **George Adams**, qui, de la même manière, oscille entre blues (comme Shepp, Adams se révèle aussi un blues shouter efficace), jazz moderne et écorchures freeisantes dans le suraigu : voici successivement, filmé à Montreux en 73, une composition intitulée *Free cell block F, 'tis nazi* (Ming le rebelle reste fidèle à lui-même jusque dans le titre de ses morceaux) puis *Opus 4*, un extrait d'un des deux albums *Mingus moves* qui scellent ce retour de Mingus :

Video. Charles Mingus : Free cell block F, 'tis nazi

*Ronald Hampton (tp) George Adams (ts) Don Pullen (pn) Charles Mingus (cb)
Dannie Richmond (dms); Montreux 73*

477. Charles Mingus : Free Cell Block F

*Ronald Hampton (tp) George Adams (ts) Don Pullen (pn) Charles Mingus (cb)
Dannie Richmond (dms); rec dec 1973 (Atlantic)*

Les post-Coltraniens

La musique de Coltrane reste une source d'influence majeure : des myriades de saxophonistes, **Pharoah Sanders** et **Dave Liebman** en tête continuent à explorer les routes ouvertes par Trane : voici Liebman jouant un untitled de Coltrane en 1987 pour le label français Owl

478b. Dave Liebman : Untitled Original

*Dave Liebman (ss) Jim Mc Neely (pn) eddie Gomez (cb) Adam Nussbaum (dms);
rec 1987 (Owl)*

Ornette et le free funk

Tandis que certains pionniers du free en reviennent à des structures plus classiques, LE pionnier par excellence, **Ornette Coleman** poursuit sa route dans une direction assez différente. En fait, c'est ici également d'une structuration de la musique libertaire qu'il s'agit ici mais au lieu de se tourner vers le blues ou le be-bop, Ornette cherche et trouve cette structure dans la musique funk qui, prolongeant dans les seventies la musique soul des sixties et le R'n B des fifties, a la côte auprès du grand public noir : Ornette, tout en restant fidèle à ses théories harmologiques (voir plus haut), invente une nouvelle forme qui passera à la postérité sous le nom de *free-funk* : il crée pour se faire un double quartet bien différent de celui avec lequel il avait enregistré l'album *Free-Jazz* en 1960 (il s'agissait alors d'un band à deux tp, deux sax et deux rythmiques) : dans cette formation, baptisée *Prime Time*, Ornette est le seul souffleur et il s'entoure, avec force décibels, d'une jungle électrique composée de deux guitares (dont le fameux **James Blood Ulmer**), deux basses (dont le non moins fameux **Jamaladeen Tacuma**) et deux batteries (son fils **Denardo** et le bouillant **Ronald Shannon Jackson**). Le *Prime Time* continuera à exister au fil des années, tandis qu'Ulmer, Tacuma ou Jackson deviendront à leur tour leaders de formations free-funk de haut vol. Voici une des moutures récentes du *Prime Time*, qui inclut également un synthétiseur plutôt iconoclaste lui aussi, et le joueur de tabla **Badal Roy** : en toile de fonds, projections vidéos et jeux de lumière :

Video. Ornette Coleman Prime Time

Ornette Coleman (as) + 2 gt, 2 eb, 2 dms (dont Denardo) + Badal Roy (perc)

Autre très bel exemple de la créativité que peut générer le free-funk (parfois associé, on le verra, à des musiciens de la loft generation), une composition extraite d'un album de **Ronald Shannon Jackson**, *When colors play*, avec, entre autres, le saxophoniste **Eric Person** :

479. Ronald Shannon Jackson : When colors play

*Eric Person, Zane Massey (sax) Cary Denigris, Hugh Riley (gt) John Moody (eb)
Ronald Shannon Jackson (dms); rec 1986 (Douglas)*

A.A.C.M.

Si le New-York des années '70 reste bien le coeur des différents courants qui marquent l'évolution du jazz, post-free y compris, il faut néanmoins, pour comprendre les fondements du jazz des lofts, remonter jusqu'à la création, dans le Chicago black du milieu des années '60 de l'*Association for*

Advancement of Creative Music (AACM), par le pianiste **Mahal Richard Abrams**, le bassiste **Malachi Favors** et quelques autres. La *Creative Music* en question s'oppose d'emblée à la *drinking music* que devient souvent le jazz dans les clubs select, où viennent boire et s'encanailler une clientèle bourgeoise que montre du doigt la jeunesse américaine plongée dans le jeune univers pop-rock. Quoique de nombreux autres solistes s'activent aux quatre coins des States, portant la bonne nouvelle de l'AACM à qui veut l'entendre (càd à pas grand monde hélas), deux noyaux principaux se dégagent dès le départ de l'AACM : celui d'où sortira l'**Art Ensemble of Chicago** (Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Malachi Favors, Joseph Jarman, Don Moye) et celui qui gravite autour du saxophoniste **Anthony Braxton** (Leo Smith, Leroy Jenkins, Steve Mc Call etc). Ces deux noyaux, on l'a dit, se retrouvent à Paris en 1969, en pleine tourmente post soixante-huitarde, pour le plus grand plaisir des amateurs éclairés qui les enregistrent abondamment. La démarche de l'*Art Ensemble* inclut en elle-même un aspect théâtral, tandis que les allusions à l'Afrique (costumes, masques et maquillages, percussions) participent à la revendication black liée au mouvement : voici un extrait particulièrement coloré (en termes de sons comme d'images) d'un concert donné dans l'Italie des années '70 par l'Art Ensemble, désormais devenu quintet avec l'adjonction du batteur **Don Moye** : le caractère festif de cet extrait justifie sans doute son titre : *New Orleans*.

Video. Art Ensemble of Chicago : New Orleans

Lester Bowie (tp) Joseph Jarman, Roscoe Mitchell (sax, perc)

Malachi Favors (cb, perc) Famoudou Don Moye (dms, perc); Italie 197?

Autant la musique de l'Art Ensemble est festive et joyeuse, autant celle d'**Anthony Braxton**, qui représente l'autre facette de l'A.A.C.M. peut sembler intellectuelle et froide. Boulimique, érudit, marginal, sérieux jusqu'à l'excès, Braxton fascine ou exaspère ; on l'adore ou on le déteste. On connaît l'épisode significatif qui prélude au début de sa carrière. En proie à des problèmes existentiels graves, Braxton, qui vient de lire Dostoïevski, est au bord du suicide. Arme au poing, il est prêt à en finir, mais il décide quand même de se jouer une dernière aubade saxophonique. En réécoutant ces bandes d'alto solo (qui constitueront la base de son premier album), il retrouve un sens à donner à sa vie et baisse son arme. Mythe ou réalité, l'anecdote situe le personnage. Les principales influences dont se revendique le Braxton saxophoniste et compositeur sont Ornette Coleman et Eric Dolphy mais aussi la musique contemporaine de Schoenberg, Stockhausen, Xenakis ou John Cage. D'emblée, les titres de ses compositions ne ressemblent à rien de ce que le jazz a connu jusqu'alors : formules mathématiques, symboles ésotériques, qui appelleront les conjectures les plus saugrenues de la part d'une critique avide de novation à tout prix, etc.

En 1970, il enregistre un double album qui reflète sa diversité : *The Complete Braxton* contient en effet des pièces en duo avec Chick Corea, en quartet avec Kenny Wheeler, des compositions jouées par le LondonTuba Ensemble, des pièces écrites pour un quatuor de soprano (lui même quatre fois présent par la magie du rerecording) et une fascinante improvisation de clarinette contrebasse. Braxton, après ses débuts dans l'A.A.C.M. participe au mouvement des *lofts* : voici un titre particulièrement significatif du mélange d'abstraction et d'expressionisme qui ressort de ses expérimentations : avec **Muhai Richard Abrams** et le tromboniste **George Lewis** entre autres, il joue une pièce intitulée 73° Kelvin : une nouvelle jungle music est née :

480. Anthony Braxton : 73° Kelvin

*George Lewis (tb) Anthony Braxton (sax, bcl) Michael Jackson (gt)
Fred Hopkins (cb) Barry Altschul (dms) Philip Wilson (perc) rec 1976 (Douglas)*

En 1970-71, Braxton s'associe avec Corea dans le groupe *Circle* avec Dave Holland (cb) et Barry Altschul (dms), un curieux mix de structures et de délires libertaires. La musique de Braxton ne cessera de s'intellectualiser par la suite malgré la présence à ses côtés d'improvisateurs de haut vol :

Video. Circle : Q and A

Anthony Braxton (ss) Chick Corea (pn) Dave Holland (cb) Barry Altschul (dms)

Video. Anthony Braxton : Composition 98

Ray Anderson (tp) Hugh Ragin (tp) Anthony Braxton (ss) Marilyn Crispell (pn)

Ceci dit, nous avons mis un pied dans les lofts, il est temps d'y mettre le second.

The Loft Generation

Si la loft generation se situe, musicalement parlant, dans la mouvance du jazz post-free, il s'agit également d'un phénomène sociologique indissociable, cette fois encore, de l'air du temps.

Loft story

C'est dans l'Amérique de la crise (ou pseudo-crise) économique des seventies que s'ancre l'aventure des *Lofts* new-yorkais. Des artistes toutes disciplines confondues (peintres, musiciens, sculpteurs, comédiens) vont s'installer de vastes entrepôts, hangars, greniers, laissés en friche dans le *Lower*

East Side tels de sordides chancres industriels. Loués pour deux fois rien, voire squattés, ces lofts leur serviront à la fois de logement, de studio d'enregistrement, de salle de répétition, de site de workshop, voire de salle de concert. Les musiciens de jazz non conventionnels (et que le jazz-rock lucratif indiffère) ne se voient alors guère proposer de gigs dans les circuits habituels: et le Loft system leur permet d'inaugurer "un nouveau mode de création, de production, de consommation de la musique", un mode où la coopération règne et où tout est géré par les musiciens eux-mêmes. Un mode qui, par certains aspects, rappelle un peu le temps des *rent parties* des années '20.

Play it again, Sam

A l'origine du mouvement, le saxophoniste **Sam Rivers** qui, en 1972, monte, comme Max Roach l'avait fait dix ans plus tôt, un contre-festival de Newport, qui se veut mieux adapté au mode de création des jeunes musiciens noirs. Avec son épouse Beatrice, il fonde ensuite *Rivbea*, le premier et plus illustre des *lofts*, où seront enregistrés quelques-uns des disques-phares du mouvement (Ornette Coleman a lui aussi son loft à l'époque, baptisé *Artists House*). *Neptune* que nous allons entendre pour commencer, est une pièce plutôt récente de Sam Rivers, mais qui reste néanmoins significative de l'esprit des lofts et notamment, comme dans l'ensemble du post-free, de ce mélange de composition sophistiquée (souvent influencée par la musique contemporaine) et de déferlements libertaires : on y retrouve côte à côte des pionniers du loft jazz comme des jeunes loups de la *M'Base* (voir plus loin) qui le prolonge par certains aspects :

481. Sam Rivers Rivbea Orchestra : Neptune

Ravi Best, Rakph Alessi, James Zolar, Baikida Carroll (tp) Ray Anderson, Joseph Bowie, Art Baron (tb) Joseph Daley, Bob Stewart (tu) Sam Rivers, Steve Coleman, Chico freeman, Greg Osby, Gary Thomas (sax) Doug Mathews (cb) Anthony Cole (dms) rec 1998

Musicien intègre et sans concessions, Sam Rivers restera la plupart du temps un musicien de l'ombre, une éminence grise dont peu de gens connaissent l'influence réelle, un maître auquel rendent hommage aujourd'hui les jeunes générations, Steve Coleman en tête.

Who's who ?

Outre **Sam Rivers** et **Braxton** déjà cités, qui trouve-t-on dans les lofts ? Un tas de gens bien sûr, et pas mal de beau monde. Ils arrivent de Chicago (de l'AACM tout particulièrement) mais aussi des quatre coins du pays. Les

saxophonistes dominant, comme dans le free. Et la moyenne d'âge tourne autour de la trentaine, la plupart de ces musiciens étant nés pendant la guerre. Mentionnons pour mémoire les saxophonistes (souvent multi-instrumentistes) **Oliver Lake**, **Hamiett Bluiett**, **Arthur Blythe**, **Julius Hemphill**, et les jeunes **Chico Freeman** et **David Murray** ; les trombones **George Lewis** et **Ray Anderson**, les trompettistes **Leo Smith** et **Olu Dara**, les bassistes **Fred Hopkins** et **Mark Helias** le guitariste **Michael Gregory Jackson**, le vibraphoniste **Khan Jamal**, les batteurs **Steve Mc Call** et **Philip Wilson** et bien d'autres encore qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. A cette masse de *creative musicians* viennent souvent se joindre des "anciens" du free comme, par exemple, les membres de l'**Art Ensemble**, l'altiste **Marion Brown** ou le batteur **Sunny Murray**. Tous ont enregistré assez abondamment, pour des petits labels. En outre, *Douglas Music* a eu la bonne idée de mettre sur le marché une série de cinq LP's regroupant une sélection d'enregistrements effectués au loft Rivbea en 1976. Un exemple avec le regretté **Julius Hemphill** :

481b. Julius Hemphill : Pensive

*Julius Hemphill (as) Abdul Wadud (cello) Bern Nix (gt) Philip Wilson (dms)
Don Moye (perc) rec 1976*

C'est donc un véritable creuset qui bouillonne au cœur ou à la périphérie des lofts. En émergent des styles multiples, reliés l'un à l'autre par les laboratoires qui les ont vu naître et par cette commune volonté d'allier structures et libertés, avec en prime une ouverture aux influences extérieures, qu'elles soient africaines, orientales, européennes ou qu'elles fassent partie d'autres couches de la musique populaire black (funk etc).

Loft combos

A côté des fortes individualités citées ci-dessus et qui se regroupent par affinités, au gré des circonstances, on trouve aussi, quoiqu'en faible quantité, quelques groupes fixes travaillent dans la durée et qui, par leur permanence, s'assureront une cohérence et une cohésion qui manquent parfois aux rencontres jams-workshops propres aux lofts. L'exemple le plus flagrant de groupe stable lié à l'univers loft est sans conteste le trio *Air* composé du saxophoniste **Henri Threadgill**, assez peu connu en Europe mais particulièrement réputé dans les milieux avancés aux États-Unis, du bassiste **Fred Hopkins** et du batteur **Steve Mc Call**, ces deux derniers formant par ailleurs une section rythmique qu'on retrouvera à la base de 1001 combinaisons post-free (ce sont en quelque sorte les Milt Hinton / Osie Johnson, les Paul Chambers/ Philly Joe Jones ou les Ron Carter/ Tony Williams des '70). Tous trois sont d'origine chicagoe et ont fait

leurs débuts dans l'orbite de l'AACM, Mc Call en étant même un des cofondateurs avec Richard Abrams. Il est amusant de constater que l'origine du groupe coïncide avec une commande d'adaptations en langage moderne d'oeuvres de ...Scott Joplin ! La structure précise des ragtimes pouvait servir aisément de tremplin aux impros les plus ouvertes, et la sauce prit assez rapidement. Il y a un "son" Air, et on repère assez facilement le groupe au milieu des centaines de trio pianoless qui fleurissent sur le terreau des lofts. Musique souvent assez ardue, dépourvue de tout compromis et de toute joliesse, oscillant entre pulsion et cérébralité, entre concept et liberté. Voici le trio en 1976 dans une pièce intitulée *USO Dance* :

485. Henry Threadgill : USO Dance

*Henry Threadgill (sax) Fred Hopkins (cb) Steve Mc Call (dms) ;
rec 1976 (Douglas)*

La loft generation a également accouché d'une série de quatuors de saxophones mettant généralement en scène l'ensemble de la famille des instruments de monsieur Sax (le principe existait déjà, on l'a vu, dans la musique syncopée des tout débuts du siècle - souvenez-vous des *Six Brown Brothers* - et on trouvera aussi des quatuors de sax en musique classique et contemporaine). Des plus déjantés aux plus arrangés, ces ensembles - *Rova, World Saxophone Quartet, 29th street sax quartet* - illustrent bien, eux aussi, cette dialectique propre au post-free et qui consiste à faire se cotoyer des arrangements écrits souvent très complexes, et des débordements libertaires individuels ou collectifs : voici le *World Saxophone Quartet*, sorte d'All Stars regroupant quatre des principaux sax de la loft generation (dans la mouture des années '90 que nous allons entendre, le jeune John Purcell remplace Julius Hemphill, décédé depuis peu) :

486. World Saxophone Quartet : Ebony

*Hamiett Bluiett (bs) Oliver Lake (as) David Murray (ts) John Purcell (ss);
rec 1999 (Justintime)*

Musiciens pour musiciens, les solistes de la loft atteindront rarement une popularité s'étendant au-delà des cercles d'initiés : il existe au moins deux exceptions à cette règle, dont il nous faut dire un mot maintenant.

David et Arthur

Du coeur même des lofts, vont en effet émerger deux personnalités fascinantes dont l'impact dépassera largement celui de leurs collègues post-free. Le premier est l'altiste flamboyant **Arthur Blythe**. La mère de ce dernier adorait

Johnny Hodges et cela n'étonnera aucun des familiers du son de Blythe, dont le vibrato puissant et chaleureux prolonge les travaux de l'Ellingtonien. Après avoir travaillé avec des musiciens comme Lester Bowie, Gil Evans ou Jack de Johnette, Arthur Blythe met en place ces concepts instrumentaux nouveaux alliant alto, violoncelle et tuba, ou alto, batterie et tuba, ce dernier reprenant dans les deux cas à la contrebasse la place que celle-ci lui avait volée à la fin des années '20. Une instrumentation qui, entre parenthèse, inspirera un des combos les plus importants du jazz belge des années '80, le *Trio Bravo* de Michel Debrulle, Fabrizio Cassol et Michel Massot. En 1978, Blythe enregistre un album qui restera un des jalons majeures de sa discographie, *Lennox Avenue Breakdown*, où la surprise liée à l'instrumentation est relayée par la magistrale rencontre rythmique entre jazz et funky, ternaire et binaire. Écoutons le titre éponyme de cet album, sur lequel improvisent notamment Blythe, le tubiste **Bob Stewart** et le flûtiste **James Newton** :

483. Arthur Blythe : Lennox Avenue Breakdown

*Arthur Blythe (as) James Newton (fl) James Blood Ulmer (gt) Bob Stewart (tu)
Cecil Mc Bee (cb) Jack De Johnette (dms) Guillermo Franco (perc)
rec NY 1978 (Columbia)*

Vibrato enchanteur, lyrisme puissant, et ce souffle qui va de Bechet à Albert Ayler, voilà l'Arthur qu'on aime. L'autre grand nom émergé de l'univers des lofts des années '70 est le ténor **David Murray**, considéré comme une des figures dominante du saxophone du début du XXIème siècle. Nous le retrouverons sans doute à d'autres tournants de ce cours, mais écoutons-le dès maintenant dans un extrait d'un de ses albums *Black Saint, The fast life*, arrangé en pur esprit loft et permettant au leader de nous faire entendre la puissance de son phrasé, et l'imposant travail sur le son auquel il s'est astreint depuis ses débuts :

482. David Murray : The Fast life

*Lawrence Butch Morris (cn) Olu Dara (tp) George Lewis (tb)
Henry Threadgill, David Murray (ts) Anthony Davis (pn) Wilbert Morris (cb)
Steve Mc Call (dms) ; rec 1980 (Black Saint)*

Comme Shepp, Murray rend volontiers hommage à ses grands prédécesseurs : au Festival du Middelheim en 1987, il dédie ainsi un titre à Lester Young, père de tous les saxophonistes modernes : à ses côtés, le vétéran du piano free **dave Burrell** et une sélection de jeunes jazzmen travaillant dans un univers balisé par les règles du post-free (le trombone **Craig Harris** et le saxophoniste **Vincent Herring** entre autres) :

Video : David Murray : Lester (extr)

David Murray (ts) Hugh Raskin, Rassul Siddik (tp) Craig Harris (tb) Vincent Herring (ts) Dave Burrell (pn) Wilbur Morris (cb) Ralph Peterson (dms) ; 1987

Le loft jazz après les lofts

Le type de jazz pratiqué dans les années '70 au coeur des lofts des grandes villes industrielles américaines définit une pratique instrumentale, une réflexion sur la création musicale et une dialectique composition/improvisation libre qui vont toutes trois se prolonger bien au-delà des seventies. A travers le parcours des musiciens historiquement liés aux lofts mais aussi à travers de jeunes musiciens qui, dans les générations à venir, devaient s'investir à leur tour dans des formes de post-free similaires. A titre d'exemple, voici un quartet composé de musiciens d'origines bien différentes : le trompettiste et cornettiste **Wadada Leo Smith**, partenaire de Braxton dans la mouvance de l'AACM, et le bassiste **John Lindbergh**, membre du New-York String Quartet du violoniste Billy Bang sont tous deux de purs produits de la loft generation ; le batteur **Ronald Shannon Jackson** est, on l'a vu, LE batteur du courant free-funk ; et le jeune pianiste **Vijay Lyer** s'est formé dans l'entourage de Steve Coleman et de la M'Base (voir plus loin) : en 2005, ils participent ensemble à un des films de la série *Freedom now* : en voici un extrait significatif :

Video : Wadada Leo Smith : Freedom now

*Wadada Leo Smith (tp, cn) Vijay Lyer (pn) John Lindbergh (cb)
Ronald Shannon Jackson (dms); rec 2005*

Et pour terminer, un groupe qui est à plus d'un égard (et quelle que soit la non-pertinence de la formule) d'un All-Stars de la loft generation et du post-free des années '70 : *The Leaders* regroupe en effet deux membres de l'Art Ensemble - **Lester Bowie** (tp - parfois remplacé par Don Cherry) et **Don Moye** (dms) une des figures majeures de la loft era, **Arthur Blythe** (as), deux piliers de la jeune génération post-free, **Chico Freeman** (ts) et **Cecil Mc Bee** (cb), et l'ovni de l'affaire, le pianiste **Kirk Lightsey**, révélé notamment aux côtés de dinosaures bop ou cool comme Dester Gordon ou Chet Baker ; ils jouent un thème pris sur un tempo ultra-rapide, avec à la clé un groove presque aussi post-bop que post-free, et un titre particulièrement emblématique d'un des aspects de la démarche post-free : *Freedom Swing Song*, liberté, swing et mélodie !

Video : The Leaders : Freedom Swing Song

*Lester Bowie (tp) Chico Freeman (ts) Arthur Blythe (as) Kirk Lightsey (pn)
Cecil Mc Bee (cb) Don Moye (dms); rec Paris 1987 (Fil à film)*

Parmi les continuateurs contemporains de l'esprit des Lofts, il faut citer la nouvelle école de Chicago (**Ernest Dawkins, Ari Brown** etc) ou le sax **David S. Ware** que voici :

487. Davis S. Ware : Mikuro's blues

*David S. Ware (ts) Matthew Shipp (pn) William Parker (cb) Susie Ibarra (dms);
rec 1997*

On ne peut évidemment tout passer en revue, mais, sans entrer dans le détail, il faut dire un mot également du post-free tel que l'envisage le Vieux Continent.

Musique Improvisée Européenne

En réalité, le décalage habituel entre USA et Europe en matière de jazz a fait que le free aussi a déferlé sur le Vieux Continent avec un certain nombre d'années de retard, à tel point que c'est plutôt au début des années '70 que la musique libertaire s'est offert ses principales couvertures de magazines, en alternance (étrange) avec les stars du jazz-rock. On l'a dit, l'internationale free européenne avait ses antennes en France (la bande des **Michel Portal, Henri Texier, Louis Sclavis** etc), en Angleterre (**Derek Bailey, Evan Parker...**), en Italie, dans les Pays de l'Est mais aussi en Allemagne et aux Pays-Bas avec **Willem Breuker, Albert Mangelsdorff, Peter Brötzman** etc. Le free et le post-free européen se caractériseront notamment, on en reparlera, par l'activation des divers substrats régionaux (ce qui accélèrera le sevrage du jazz européen par rapport au modèle US), mais aussi un vaste courant hyper-radical plus volontiers désigné par ses représentants sous le nom de "musique improvisée" plutôt que sous celui de free-jazz : bien plus ouvertement encore qu'aux Etats-Unis, on y flirte allègrement avec la musique contemporaine. Juste un petit exemple, une courte pièce jouée par un trio déjanté à souhait, composé de notre **Fred Van Hove** national (pn) du trombone allemand **Conrad Bauer**, et de la chanteuse **Annick Nozatti** :

488. Fred Van Hove/ Annick Nozatti/ Conrad Bauer : Organo Pleno part 9

Conrad Bauer (tb) Annick Nozatti (voc) Fred Van Hove (pn); 1992 (FMP)

On reparlera des tendances et des musiciens post-free européens cités ci-dessus dans le chapitre consacré aux influences des substrats européens sur le jazz d'aujourd'hui.

Coda

En leur temps, free et post-free, quoique poussées par une frange de la critique, ont eu bien du mal à toucher un public plus large que celui des incondtionnels de l'écorchure ou du militantisme. Ils ont même écarté de l'univers jazz bon nombre d'amateurs, découragé les firmes de disques frileuses et corollairement, fait connaître au jazz de sombres années sur le plan économique. Aujourd'hui, après la quasi-dictature politiquement correcte des déferlantes neo-classiques (neo-bop) et fusion (voir plus loin), il semble que les tendances libertaires se remettent à titiller un public plus sensible à l'aventure et au cri qu'à la forme sophistiquée et aux prouesses techniques/technologiques. C'est le cas notamment à Chicago, dont les musiciens sont restés sensibles à l'expressivité née au temps des lofts tandis que New-York ne jurait plus que par le syndrome Marsalis. Parmi les musiciens qui relaient aujourd'hui avec passion et talent la saga post-free, il faut citer avant tout le saxophoniste **Ken Vandermark**. Le voici, d'abord à la tête de sa formation régulière, au Festival du Mans en 2004 : attention, ça décoiffe !

Video. Ken Vandermark : Au Mans

*Jef Bishop (tb) Ken Vandermark, Dave Rempis (sax) Kent Kessler (cb)
Tim Mulvenna (dms); rec Le Mans, 2004*

L'esthétique loft, on s'en souvient, ne se limitait pas à la seule expression musicale mais incluait des peintres, des sculpteurs, des poètes etc. Rien de surprenant donc à ce que les vidéastes contemporains puissent prendre pour sujets des formations entretenant un rapport avec l'univers post-free : sous la direction d'un grand arrangeur inspiré par les musiques les plus diverses, **Kip Hanrahan**, voici une formation mêlant post-free, rock, musiques du monde, et où nous retrouvons entre autres **David Murray**, le violoniste **Billy Bang** et le chanteur-récitant **Ishmael Reed** : ils clôtureront de manière pertinente ce chapitre consacré aux mouvances post-free :

Video. Kip Hanrahan Conjure feat David Murray

*Kip Hanrahan (lead) Ishmael Reed (voc) David Murray (ts) Terry Yosvany (sax, pn)
Fernando Saunders (cb, voc) Anthony Cox (cb) Billy Bang (vln) Leo Nocentelli (gt)
Pedrito Martinez (perc) Daphnis Prieto (dms); rec 2003*