

A la même époque, Coltrane, comme d'autres jazzmen de sa génération, et comme pas mal de musiciens de rock, subit une fascination marquée pour l'Inde et sa musique, et notamment pour **Ravi Shankar**. C'est le début d'un processus d'ouverture aux musiques du monde qui se développera surtout dès la décennie suivante. En attendant, Coltrane introduit des modes indiens dans la musique qu'il joue en live (cfr *India*) et il entre en contact avec Shankar. Rendez-vous sera pris mais trop tard hélas, Coltrane mourra avant d'avoir pu passer le temps prévu avec le musicien indien. Il est intéressant, ceci dit, de comparer la musique de Coltrane, au soprano surtout, et les improvisations de Ravi Shankar. Voici quelques extraits d'une très belle émission qui lui est consacrée et dans laquelle il parle de ses rapports au jazz en général et à Coltrane en particulier :

Vidéo. Shankar-Coltrane (DVD XXXXVI, 3) 5'46
Ravi Shankar (inter, sitar) John Coltrane Quartet; montage MJ

Cette quête, déjà bien présente dans *Out of this world*, poussera Coltrane jusqu'au free absolu. Ce qui ne l'empêchera jamais de rester fidèle aux ballades, qu'il adore et qu'il traite désormais avec une sensibilité à fleur de peau qui en fait des chefs d'oeuvre intemporels. Le disque *Ballads* consacré exclusivement aux ballades, reste un classique de l'histoire du jazz, qui n'a pas pris une ride. On y trouve notamment *Nancy*, chanté par les crooners, de Sinatra à Ray Charles. Difficile de réaliser que ce quartet est bien le même que celui d'*Out of this world* et pourtant les deux plages ont été réalisées à quelques mois d'intervalle :

John Coltrane Quartet: Nancy (CD XXXXVI, 5) 3'13
*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb)
Elvin Jones (dms); rec 18 sept 1962*

1963 : une chaîne de télévision américaine semble enfin se rendre compte de l'existence du quartet de Coltrane. Ce sera la seule captation (préservée en tout cas) de ce groupe historique. On peut y entendre *Afro Blue*, puis le bouleversant *Alabama*, créé par Coltrane en réaction à la mort des enfants noirs qui inspira aussi à Nina Simone le fameux *Mississippi Goddam*. Nous regarderons cet *Alabama* et la version d'*Impressions* qui suit : consigne avait été donné à Coltrane de limiter la durée de cet enregistrement mais on imagine bien que ce fut mission impossible ou presque :

Vidéo. John Coltrane Quartet: Alabama/ Impressions (DVD XXXXVI, 4) 15'37
John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms) ; rec USA 1963

A côté d'une période où Roy Haynes remplacera Elvin Jones (celui-ci effectuant un petit séjour en prison pour les raisons que l'on devine), c'est ce quartet qui illustrera la musique de Coltrane en live et en studio pendant quelques années. Et ces deux dernières années, on a retrouvé la matière de deux disques inédits au moins, l'un de 1963, l'autre (une musique de films) de 1964. Dans l'un d'eux, on peut notamment entendre cet *Untitled Original 11383* qui contient un beau solo de basse de **Jimmy Garrison**. Parmi les séances un peu différentes, impossible de passer sous silence l'album gravé par Coltrane avec le crooner noir **Johnny Hartman** :

John Coltrane Quartet: Untitled Original 11383 (CD XXXXVI, 6) 5'35
John Coltrane (ss) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec mars 1963

John Coltrane/ Johnny Hartman : They say it's wonderful (CD XXXXVI, 7) 5'21
*John Coltrane (ts) Johnny Hartman (voc) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb)
Elvin Jones (dms); rec 7 mars 1963*

1964 restera l'année de deux des plus grands disques *Impulse* du quartet de Coltrane : *Crescent* et *Love Supreme*. *Crescent* est sans doute la plus belle marque du classicisme auquel est parvenu le quartet. Fut-il écorché. Le titre éponyme témoigne d'une maturité absolue, comme si Coltrane reculait pour mieux sauter plus avant dans un jazz largement plus libertaire.

John Coltrane Quartet: Crescent CD XXXXVI, 8 8'44
*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb)
Elvin Jones (dms); rec 27 avril 1964*

Love Supreme, suite en quatre parties, témoigne quant à lui, de la quête spirituelle entamée par Coltrane depuis quelques années. Une quête qui transparaît dans les titres des mouvements de la suite. Nous écouterons le premier de ces mouvements, *Acknowledgement* démarre par une très courte intro vamp, qui débouche sur les quatre notes de basse sur lesquelles est construit l'ensemble de la pièce, notes qui seront chantées de manière incantatoire par les membres du quartet par la suite, sur les syllabes *A Love Supreme*. Bonjour la transe !

John Coltrane Quartet: Love Supreme part 1 (CD XXXXVI, 9) 7'47
John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); 9 dec 1964

1965 est la dernière année du quartet. En live comme en studio, sa musique est de plus en plus tourmentée, comme en témoignent les albums *Transition*, *Sun Ship*, *First meditation etc* ainsi que les concerts filmés aux festivals de Comblain-la-tour et d'Antibes/Juan les Pins. Voici successivement la version sublime et hyper-écorchée de *Naima* filmée par la RTBF, puis à Antibes cette fois, une version d'*Ascension* :

Video. John Coltrane Quartet: Naima (DVD XXXXVI, 5) 7'32
*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms);
rec Comblain la Tour, aout 1965*

Video. John Coltrane Quartet: Ascension (DVD XXXXVI, 6) 11'52
*John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms);
rec Antibes juillet 1965*

Parmi les derniers disques avant le grand tournant vers le free, effectif dès 1966, *Kulu Se mama* et ses influences africaines ou *Om* marqué par la musique indienne. A côté des longues pièces qui donnent leur nom à ces disques et qui couvrent en général une plage du disque, on y trouve encore et toujours quelques ballades, souvent hors tempo, comme le très beau *Welcome* :

John Coltrane Quartet: Welcome CD XXXXVI, 10 5'24
John Coltrane (ts) Mc Coy Tyner (pn) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); 10 juin 1965

Nous retrouverons une dernière fois Coltrane dans le chapitre qui suit, consacré aux pionniers du free-jazz.

QUATRIEME PARTIE
LE TEMPS DES EXCROISSANCES

1. Mainstreams, excroissances, africanismes

Le profil des huit ou neuf premières décennies du jazz peut grosso modo se dessiner sous la forme d'un arbre dont tronc et branches se déclinent de quatre ou cinq manières différentes. Les **racines** tout d'abord (musique africaine, work songs, spirituals, blues, ragtime) ; le tronc central ou **mainstream** ensuite, qui démarre avec le New Orleans, le jazz Chicagoan, le jazz harlémité, le swing, puis sous l'effet du be-bop, se scinde en deux : mainstream classique ou Middle jazz, d'une part, mainstream moderne ou Bop de l'autre. Les branches alternatives représentant les styles novateurs centrifuges ou **excroissances** (Be-Bop, Third Stream, Free Jazz). Les branches parallèles occupées par les styles nostalgiques ou **revivals** (ragtime revival, new-orleans revival etc). On peut, pour être complets, ajouter à ces trois catégories une série de **cousins** ayant leur histoire et leur autonomie propre (blues, gospel, rhythm'n blues, rock). Alors que jusqu'aux années '50 (incluses), le style dominant (dans les médias, auprès du public, chez les musiciens) se confond avec le ou les Mainstreams, à partir de la moitié des sixties, ce sont les **excroissances** qui vont prendre la main : free-jazz (sixties) jazz-rock (seventies) etc. Avec, évidemment, d'innombrables liens avec l'évolution (sociale, économique, politique, artistique) de la société américaine (ou mondiale). Ce sera tout particulièrement le cas avec le free-jazz, qui émerge parallèlement aux mouvements de la communauté noire américaine. Le nouveau schisme qui écartèle le jazz est plus radical que tout ce que la musique afro-américaine a connu jusqu'alors. Pendant deux décennies, l'essentiel du tronc central rétrécit, rétrécit, se réduisant à certaines époques à quelques petits noyaux de *keepers of the flame* (*gardiens de la flamme*).

Le free-jazz des années '60 se définit avant tout par une négation (des règles, des style-consensus, du public) et par une série de correspondances et d'inclusions la reliant à des théories philosophiques, sociologiques, politiques etc, plutôt que strictement esthétiques - ou mercantiles. Nous entrons de plain-pied dans une des périodes les plus troubles (et les plus passionnantes) de l'Histoire des musiques nées de la communauté noire américaine. Paradoxe : au départ, le free est très majoritairement lié (et de manière ombilicale) au Mouvement Black; à l'arrivée, métaphores aidant, le free sera le premier véhicule permettant à des non-Américains (Européens, Japonais), de se créer un jazz propre, prenant quelques distances avec le modèle américain : logique, en ces temps où la domination culturelle américaine qui prévaut depuis la fin de la première guerre est battue en brèche par les idéologies anti-capitalistes et par le bloc d'opposition à la guerre du Vietnam. Il reste que le mouvement part bien, cette fois encore, des Etats-Unis et singulièrement des musiciens noirs. Après avoir assisté à la naissance du jazz, au terme de trois siècles de préhistoire riche en Musiques Populaires Negro-Américaines), nous avons régulièrement constaté des mouvements de revendication de l'africanité ancestrale : musique jungle, cubop, liens aux racines de la musique de Mingus). Ce sera encore largement le cas avec l'irruption du free. Ses grandes caractéristiques ramènent aux grandes caractéristiques du jazz tout court, et spécialement aux **africanismes**. Ainsi la *trituration du son*, une des composantes majeures du jazz est poussée à ses limites extrêmes dans le free, bien en dehors de l'esthétique du "beau" occidental : les sonorités seront d'autant plus expressives qu'elles s'écarteront des recommandations du créateur de l'instrument. La *polyrythmie* est abordée de front par le retour au berceau africain : le travail d'Art Blakey ou d'Elvin Jones est celui de sorciers polyrythmiques enracinés tandis que celui de Tony Williams flirte avec les frontières rythmiques. La *tension dirigée vers la transe*, née en Afrique puis dans le chant des preachers, est quasi omniprésente dans le free. Tout le free n'est pas pour autant réductible au lien à l'Afrique. Au contraire, après ou parallèlement au travail des Passeurs (Miles, Coltrane, Mingus, Dolphy...), les pionniers du free seront plutôt interpellés par l'évolution de la musique contemporaine occidentale.

Au départ en tout cas, le scénario ressemble à s'y méprendre à celui, dialectique, qui régit l'évolution du jazz depuis le début du siècle. On a souvent noté, en effet, cette alternance entre décennies de classicisme et décennies de turbulences : après le scandale causé par la nouvelle musique lors de la *Jazz era* des années '20, s'est installé le classicisme du swing des années '30 ; à ce classicisme succèdent le bruit et la fureur du be-bop dans les années '40 ; retour ensuite au double classicisme des années '50 (Middle jazz et Bop) et nous voici au coeur des sulfureuses années '60, chamboulées de fond en comble par la révolution du free-jazz. Soit :

-années '20	<i>jazz era</i>	<i>Turbulences</i>
-années '30	<i>swing</i>	<i>Classicisme</i>
-années '40	<i>be-bop</i>	<i>Turbulences</i>
-années '50	<i>mainstream bop/middle</i>	<i>Classicisme</i>
-années '60	<i>free jazz</i>	<i>Turbulences</i>

A l'intérieur même de ces décennies, d'autres dialectiques plus subtiles se montrent également agissantes, celle notamment qui règle l'alternance des dominantes noires et blanches dans le jazz. Dès la fin des années '50, le jazz est accusé, comme tous les dix ou quinze ans, d'assoupissement généralisé et de perte de substance. Il convient de sonner une fois de plus le réveil, comme le firent les *Harlémites* face au jazz blanc douxcreux, les *Boppers* face aux paillettes de la swing craze, les *Hard-boppers* face aux codes du cool et de la west-coast. Presqu'à chaque fois, l'initiative du réveil revient aux Noirs, soucieux de se réapproprier *leur* musique. Mais toute explication simpliste est à éviter : en effet, le hard-bop lui-même participe à l'assoupissement évoqué ci-dessous soit en se muant en système, soit en se commercialisant à travers une tendance "funky" plus rentable (lorsque les destinées du label indépendant *Blue Note*, passent aux mains du géant *Liberty*, l'affaire sera symboliquement consommée).

2. Free Jazz – Pionniers et Mutants

Une remarque onomastique pour commencer. Si l'étiquette *Free Jazz* finit par s'imposer (notamment après la sortie du disque d'Ornette Coleman dont nous parlerons bientôt), elle n'est pas revendiquée par tous les musiciens free, loin de là. Y voyant à juste titre une redondance, certains lui préféreront l'étiquette *New Thing* tandis que d'autres utiliseront le syntagme *Great Black Music*. Force est de constater qu'aucune de ces dénominations n'est pleinement satisfaisante. *Free* (càd libre), le jazz l'a toujours été: mieux, il l'est par définition: sans liberté, pas de jazz! Et de l'Armstrong des premiers temps à John Coltrane en passant par Parker et tant d'autres, que de modèles libertaires au fil de l'Histoire du jazz ! Jusqu'à ces expériences menées au-delà des miroirs par le clan Tristano en 49 (*Intuition*, rappelez-vous) ou par Shelly Manne avec Jimmy Giuffre dans les '50 ! Le concept de "liberté" est donc insuffisant pour définir une nouvelle musique, à moins de lui donner un sens radicalisé à l'extrême, nihiliste en somme : mais on devine d'emblée les limites étroites de l'hypothèse et les supercheries qu'elle autorise, tout le monde se prétendant - à tort - capable de jouer n'importe quoi ! Ce à quoi répond très justement, en plein feu de l'action, un Yves Buin, lorsqu'il rappelle que

"le n'importe quoi ne conduit jamais n'importe où, et toujours quelque part. Ceux qui manient, même de loin, les associations libres, découvrent très vite qu'elles sont, dans leur nécessaire banalité, la voie royale qui va au coeur de l'être" (JH 243, p 12)

N'empêche, la liberté totale, si elle existait, serait une voie royale vers l'ennui, les musiciens les plus lucides le comprendront assez rapidement. Rien que pour cela, le "scénario" habituel ne peut être respecté et le free ne peut être considéré comme le prolongement du mainstream (du

tronc jazzique), mais bien davantage, on y revient, comme une excroissance ayant pendant une décennie occulté la survie clandestine du tronc lui-même.

Si les grands passeurs oeuvraient au cœur même du mainstream bop, les premiers pionniers de la nouvelle musique, quel que soit le nom qu'on lui donne, travaillent d'entrée de jeu en dehors de ce mainstream. Dans cette catégorie, on distingue deux noyaux principaux : celui qui tourne autour du saxophoniste Ornette Coleman et du trompettiste Don Cherry, et celui que génèrent le pianiste Cecil Taylor et le spécialiste du sax soprano Steve Lacy. On ajoutera à ces deux noyaux l'étape ultime de la quête coltranienne.

a. Ornette – vers l'Harmolodie

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

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

Ornette travaille d'abord, donc, avec des musiciens comme **Paul Bley** (pn) **Don Cherry** (tp) **Charlie Haden** (cb) **Billy Higgins**, **Ed Blackwell** (dms). Il étudie des dizaines de traités d'harmonie, en solitaire, pour mieux les subvertir par la suite. Après des années de galère, il obtient un premier contrat avec le label west-coast *Contemporary*, le temps de deux albums aux titres déjà évocateurs : *Something else* et *Tomorrow is the question*. Sur le premier, figurent déjà pas mal de futurs "standards" d'Ornette, ces compositions revisitées dans les années '90 par les jeunes générations. Sur le premier disque, on trouve le piano de **Walter Norris**. Par la suite, Ornette écartera le piano de son univers pour des raisons de liberté harmonique : on commence avec *The Sphinx*, déjà très caractéristique dans sa construction du travail d'Ornette (alternance de passages hors-tempo et de sections avec walkin'bass et swing du batteur) :

Ornette Coleman : The Sphinx (CD XXXXVII, 1) (4'21)
Don Cherry (tp) Ornette Coleman (as) Walter Norris (pn) Don Payne (cb)
Billy Higgins (dms); rec fev 1958

Le concept de base de l'univers d'Ornette est l'**harmolodie**, soit un nouveau rapport de l'harmonie et de la mélodie réunis en un seul concept basé sur la simultanéité : *l'harmonie ne doit plus être pré-établie mais naître, au cours de l'improvisation, des directions que suggère la mélodie !* Un concept qu'Ornette a toujours promis de développer dans un ouvrage qui, hélas, n'a jamais vu le jour. Il explique néanmoins :

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

Le quartet qui va permettre à Ornette de créer la première version de sa musique harmolodique est celui des albums Atlantic créés entre 1959 et 1961 : aux côtés du saxophoniste, le trompettiste et cornettiste **Don Cherry** (qui joue aussi très souvent de la trompinette) le bassiste **Charlie Haden** et les batteurs **Billy Higgins** puis **Ed Blackwell**. D'entrée de jeu, on comprend que des changements radicaux sont en cours : structures nouvelles, chorus sans grilles d'accords, dissonances issues de la volonté des musiciens de jouer certaines parties à l'unisson mais chacun dans sa clé (Bb pour la trompette, Eb pour le sax etc). Volonté, surtout, expliquée par Charlie Haden de jouer "out" (hors de la structure harmonico-mélodique) sans pour autant perdre la connexion avec le thème de base et son feeling. On écoute, caractéristique de certains de ces changements, *Tomorrow is the question*, extrait du disque du même nom :

Ornette Coleman : Tomorrow is the question CD XXXXVII, 2 (3'12)

Don Cherry (cn) Ornette Coleman (as) Charlie Haden (cb)

Billy Higgins (dms); rec 22 mai 1959

Il est temps de visualiser Ornette et ses hommes à travers photos, actus d'époque, extraits de films, pochettes de disques : sur la bande-son deux extraits du disque *The shape of jazz to come*. Avec en prime des commentaires de Charlie Haden et de l'historien **Gary Giddins** :

Video. Ornette Coleman : Eventually/ Focus on sanity (extr) DVD XXXXVII, 1 (5'11)

Don Cherry (cn) Ornette Coleman (as) Charlie Haden (cb) Billy Higgins (dms)

+ interv Gary Giddins, Charlie Haden); rec 1959

Avec son quartet, Ornette abolit de plus en plus radicalement les règles traditionnelles relatives à la mesure, à la métrique et au pitch: dans sa conception, chaque musicien a droit à sa respiration et la musique naît de la rencontre de ces respirations. Contrairement à ce que laissent penser les idées toutes faites sur le free-jazz, la musique d'Ornette se veut mélodique avant tout, hyper-mélodique même. A cet égard, une de ses plus belles compositions, souvent reprise par la suite, est sans doute *Lonely woman* (toujours sur le disque *The shape of jazz to come*) : il la gardera toute sa vie à son répertoire :

Ornette Coleman : Lonely Woman CD XXXXVII, 3 (5'02)

Don Cherry (cn) Ornette Coleman (as) Charlie Haden (cb) Billy Higgins (dms); rec 22 mai 59

1960 : cinq ans avant le disque *Ascension* qui marque l'entrée de Coltrane dans le free, Ornette coleman sort un album intitulé *Free Jazz* – qui donnera son nom à la nouvelle musique qu'il incarne. Le saxophoniste y dirige un double quartet, alliant le sien à celui d'Eric Dolphy : 2 trompettes, 2 sax, 2 contrebasses et 2 batteries. Une seule plage couvre les deux faces de l'album. Le disque partage bien plus encore admirateurs (rares) et adversaires de la musique d'Ornette. Le chaos, pourtant, n'y est qu'apparent et il se résoud si on prend le temps d'écouter attentivement cette musique et d'en découvrir les trésors cachés. On écoute les premières minutes de cette suite que je vous recommande d'écouter un jour dans son intégralité ravageuse.

Ornette Coleman Double Quartet : Free Jazz (part 1) CD XXXXVII, 4 (5'43)
*Don Cherry, Freddie Hubbard (tp) Ornette Coleman (as) Eric Dolphy (bcl) Scott LaFaro,
Charlie Haden (cb) Billy Higgins, Ed Blakwell (dms); rec dec 1960*

En 1961, le quartet enregistre un album sur lequel Ornette ne joue que du ténor : *Ornette on ténor* : la rythmique a changé. **Jimmy Garrison**, bientôt batteur régulier de Coltrane est à la basse et **Ed Blackwell** à la batterie. Parmi les nouvelles compositions, *Enfant* qui permet de juger de la manière dont Ornette fait sonner cet instrument, nouveau pour lui :

Ornette Coleman : Enfant CD XXXXVII, 5 (6'28)
*Don Cherry (cn) Ornette Coleman (as) Jimmy Garrison (cb) Ed Blackwell (dms);
rec 22 mars 1961*

Ornette entend développer, on l'a dit, une musique qui soit la plus naturelle possible. Il interroge la tradition musicale occidentale, déjà « pervertie » par les blue notes : pourquoi se contenter des douze notes du clavier bien tempéré alors qu'il y en a tant d'autres ? Il annule la notion de « fausse note » et a recours à un saxophone en plastique et à des anches particulières qui lui permettent de moduler différemment sa sonorité. C'est alors que, tournant le dos aux derniers liens (rythmiques entre autres) entre sa musique et la tradition jazz, il modifie sa formation et forme un trio pour le moins singulier avec un contrebassiste extra-terrestre ou presque, issu de la musique contemporaine, **David Izenzon** et le batteur **Charles Moffett**. Après le happening de *Free Jazz*, impossible de faire marche arrière : la fin de l'époque Atlantic a sonné. Izenzon prend le contrepied de la révolution rythmique du be-bop qui libérait le batteur et mettait l'ensemble de la charpente sur le dos du bassiste. Jouant le plus souvent à l'archet, Izenzon refuse le rôle d'accompagnateur comme en témoigne le superbe et déchirant *Sadness*. Désormais, à quelques exceptions près, la musique d'Ornette (et une partie du free-jazz avec elle) se libère du beat pour privilégier un *Flux rythmique* également généré par le travail libre du batteur sur les cymbales. Nous sommes à Town Hall en 1962.

Ornette Coleman Trio: Sadness CD XXXXVII, 6 (4'25)
Ornette Coleman (as) David Izenzon (cb) Charles Moffett (dms); rec NY 21 dec 1962

" *He sounds like a person crying or laughin*" dira Shelly Manne d'Ornette, une description qui s'applique merveilleusement à ce que nous venons d'entendre. Avec ce trio ou avec un orchestre renforcé, Ornette va, dans ces années '60 libertaires qui s'installent, signer la musique d'au moins deux films underground ? Le premier, tourné en 1965, s'appelle *Chappaqua* et est réalisé par Conrad Rooks. Le film est un des emblèmes de la Beat Génération et on y rencontre Williams Burroughs dans le rôle d'Opium Jones, Allen Ginsberg dans celui de Messie, Ravi Shankar dans le rôle du Dieu du Soleil et Moondog dans celui du Prophète. Le film, qui mêle les images réalistes aux séquences oniriques voire hallucinatoires, obtiendra le Prix Special au Festival de Venise. Ornette apparaît aussi dans le film sous le nom de Peyote Eater ! L'année suivante, en 1966 donc, autre musique de film, tourné en Belgique par le réalisateur Thomas White (dont ce fut le seul film) : *Who's crazy*. Joué par des comédiens du *Living Theater*, le film inclut des scènes qui rappellent les films muets, les courts de Chaplin ou de Mack Sennett. *Who's crazy* semblait avoir été perdu (après une seule et unique projection à Cannes) jusqu'à ce qu'une productrice acharnée retrouve White, et du même coup, une copie du film stockée dans son garage. Par chance, un autre réalisateur, Richard Dick Fontaine avait filmé l'enregistrement de la musique du film par le trio d'Ornette et en avait tiré un documentaire étonnant. Le processus est, toutes proportions gardées, le même que celui qui avait prévalu à l'enregistrement par Miles Davis de la musique d'*Ascenseur pour l'échafaud*. On voit en effet

Ornette et ses hommes créer la musique en visionnant le film. Voici quelques extraits de chacun de ces deux films bien barrés et bien dans l'air du temps. Dans l'enregistrement de la musique de *Who's crazy*, Ornette joue de l'alto mais aussi de la trompette et ...du violon ! L'idée étant de sortir de sa zone de confort afin d'éviter toute forme d'automatisme. Le résultat est variable.

Video. Ornette Coleman: Chappaqua/ Who's crazy DVD XXXXVII, 2 4'25

1. *Ornette + orchestra : Chappaqua (1965)* 2. *Ornette Coleman (as) David Izenzon (cb) Charles Moffett (dms): Who's crazy (1966)*

En ce milieu des sixties, Ornette signe avec *Blue Note*. A partir de 1966, il laisse régulièrement la batterie à son très jeune fils **Denardo Coleman** (10 ans). Voici le titre éponyme du disque gravé par les deux Coleman en trio avec **Charlie Haden**, *The Empty Foxhole* : Ornette est à la trompette sur ce titre :

Ornette Coleman Trio: The empty foxhole CD XXXXVII, 7 (3'20)

Ornette Coleman (as) Charlie Haden (cb) Denardo Coleman (dms); rec sept 1966

En 1968, Ornette enregistre, pour Blue Note, deux disques Blue Note : *New-York is now* et *Love call* avec un quartet dont la deuxième voix mélodique est celle du saxophone ténor de **Dewey Redman**. La rythmique de Coltrane, disparu récemment, complète le quartet. Malgré les innovations apparues avec les groupes précédents, le feeling rejoint quelque peu celui du quartet initial, avec certains moments où le beat swing réapparaît, et au répertoire, quelques blues, évidemment revisités

Ornette Coleman Quartet : Round Trip CD XXXXVII, 8 (6'18)

Ornette Coleman (as, tp, vln) Dewey Redman (ts) Jimmy Garrison (cb) Elvin Jones (dms); rec mai 1968

Contrairement à Archie Shepp, Ornette, prophète du free, ne fait pas partie de la "coterie" liée aux mouvements noirs et au Black Power en particulier. Intellectuel progressiste, il entretient par contre des liens serrés avec les représentants de la Beat Generation (Ginsberg, Burroughs etc) et il privilégie les rencontres entre sa musique et d'autres formes artistiques (poésie, danse, cinéma, théâtre). On fait un bond dans le temps pour retrouver Ornette avec, à ses côtés, **Allen Ginsberg** en personne et le tablaïste indien **Badal Roy** : les trois hommes réinventent le texte de Ginsberg *C'mon pigs of western civilization* qui, comme son titre l'indique, s'en prend avec virulence et humour à la société de consommation, un des thèmes de prédilection des sixties :

Video. Ornette Coleman: C'mon Pigs of western Civilization (DVD XXXXVII, 2) 4'25

Allen Ginsberg (recitant) Ornette Coleman (as) Badal Roy (tabla) rec 199 ?

Dans les seventies, Ornette poursuivra sa quête musicale sur un mode plus électrique, initiant un style nouveau baptisé free-funk.

b. Don Cherry – Vers le mondialisme

Tandis qu'Ornette poursuit sa carrière, son ancien partenaire, **Don Cherry**, démarre la sienne en tant que leader. En 1965 et 1966, il sort quatre disques pour Blue Note, *Togetherness* et *Complete communion* avec **Gato Barbieri**, *Symphony for Improvisers* et *Where is Brooklyn* avec **Pharoah Sanders**. A chaque fois, il s'agit de longues suites ouvertes offrant aux

musiciens une liberté d'improvisation extrême, dans un cadre préservant une surprenante cohérence musicale. Voici un extrait de *Complete communion* pour lequel Don Cherry est secondé par le jeune saxophoniste argentin **Gato Barbieri**, avant que celui-ci ne démarre sa propre carrière de leader.

Don Cherry : Complete Communion (extr) CD XXXXVII, 9 (7'05)

Don Cherry (tp) Gato Barbieri (ts) Henry Grimes (cb) Ed Blackwell (dms) rec dec 1968

Au cours des sixties, Don Cherry commencera de plus en plus à s'intéresser aux musiques du monde (Afrique, Asie...), s'avérant ainsi en avance de quelques années sur son temps. L'année de *Complete Communion*, il est au cœur du Paris de mai 68 et travaille avec le pianiste/vibraphoniste **Karl Berger** et avec une des sections rythmiques françaises les plus aventureuses de l'heure : **Jean-François Jenny-Clarke** (cb) et **Jacques Thollot** (dms).

Video. Don Cherry : Paris 1968 DVD XXXXVII, 4 (4'36)

Don Cherry (cn, voc) Karl Berger (vbcs) JF Jenny-Clarke ?(cb)

Jacques Thollot (dms) rec Paris 1968

On retrouvera évidemment Don Cherry dans les années '70, avec un enracinement toujours plus marqué dans les rencontres avec les musiques du monde.

c. Cecil Taylor et Steve Lacy - de Monk au Free

Toujours au rang des pionniers, nous avons rendez-vous maintenant avec deux personnages très différents reliés par diverses collaborations et par leurs liens à la musique de Thelonious Monk : l'influence pianistique pour Cecil Taylor, le répertoire pour Steve Lacy.

Né en 1929, le pianiste **Cecil Taylor** est un authentique mutant. Parfois aux limites de la musique contemporaine, l'homme va se lancer dans une quête de l'énergie proprement sidérante, une énergie canalisée toutefois, même lorsqu'elle semble débridée. Au cœur de son jeu, l'usage fréquente de *clusters* (accords très serrés avec dissonances à la clé) et un pannel d'intervalles très larges. Né en 1934, le saxophoniste **Steve Lacy** est le seul spécialiste exclusif du soprano avant et après Coltrane. Quoiqu'étant rapidement aspiré par les sirènes du free-jazz, Lacy restera sa vie durant fasciné et influencé par Sidney Bechet. Comme Ornette Coleman, il se retrouvera ensuite au cœur d'une quête intellectuelle qui le verra côtoyer d'autres formes artistiques (poésie, danse etc). Taylor et Lacy ont des débuts communs en 1956 : ils travailleront avec la même section rythmique, laquelle, au début en tout cas, garde un lien avec les rythmiques swingantes du jazz moderne. Taylor joue *Love for sale*, Lacy se lance, avec Wynton Kelly, dans une version d'*Easy to love*. Images et sons de ces débuts parallèles :

Video. Early Cecil Taylor and Steve Lacy DVD XXXXVII, 5 (4'30)

1. *Cecil Taylor (pn) Buell Neidlinger (cb) Dennis Charles (dms) : Love for sale (1959)*

2. *Steve Lacy (ss) Wynton Kelly (cb) Buell Neidlinger (cb) Dennis Charles (dms) :*

Easy to love (1957) + photos, pochettes etc Montage MJ

On vient de l'entendre, dans ses premiers albums (*Jazz Advance, Lookin' ahead, Love for sale*) Cecil Taylor garde à ses côtés une rythmique swing avec walkin' bass et batterie cha-ba-da ; mais le phrasé et l'énergie de ses improvisations pervertit déjà largement le monde des standards. La chose est flagrante dans *Rick Kick Shaw*, extrait de l'album *Jazz Advance*, même

si, après l'exposé allumé, l'installation du swing et du tempo semble nous ramener en territoires connus. Pas pour longtemps !

Cecil Taylor Trio : Rick Kick Shaw (6'04) CD XXXXVII, 10 (6'04)
Cecil Taylor (pn) Buell Neidlinger (cb) Dennis Charles (dms); rec 1956

Parmi les premières grandes réussites de Cecil Taylor, un album de 1961 gravé au nom du bassiste **Buell Neidlinger** (1936-2018), futur premier bassiste du Los Angeles Symphony Orchestra, et ayant travaillé, parallèlement au jazz, les musiques de John Cage ou Maurizio Kagel par exemple: *O.P.* que nous allons entendre est un hommage à son prédécesseur le grand contrebassiste de jazz **Oscar Pettiford** :

Buell Neidlinger Trio : O.P. (6'04) CD XXXXVII, 11 (4'23)
Cecil Taylor (pn) Buell Neidlinger (cb) Dennis Charles (dms); rec 1961

Si Cecil Taylor n'est pas davantage qu'Ornette Coleman un militant de terrain de la cause noire (comme l'est Archie Shepp – voir ci-dessous), les interviews qu'il nous a laissées dans ces années soixante témoignent d'une grande culture mais aussi d'une conscience acérée des enjeux de la lutte des noires et de la réalité du racisme et de la ségrégation. Voici quelques extraits, émaillés d'extraits musicaux, de l'émission *Les grandes répétitions* préparée par **Luc Ferrari** au cœur de mai 68 :

Video. Cecil Taylor : Les grandes répétitions DVD XXXXVII, 6 (3'57)
Interview de Cecil Taylor (pn) + extraits de répétitions (Paris 1968)

La musique de Cecil Taylor va se durcir à la fin des sixties et dans les décennies suivantes : l'influence de la musique contemporaine, le travail de plus en plus percussif, le dos tourné aux harmonies traditionnelles, l'iconoclastie d'un phrasé pourtant maîtrisé à l'extrême, apparaissent dans le concert donné à Paris en 1969 (*Newport in Paris*): deux saxophonistes entourent Taylor **Sam Rivers** et **Jimmy Lyons**, le batteur est **Andrew Cyrille** : le solo de piano est de l'ordre du déferlement et nous ramène aux bords, voire carrément au cœur, de la transe, encore une des composantes basiques du jazz des origines !

Video. Cecil Taylor : Newport in Paris 1969 DVD XXXXVII, 7 (9'17)
Sam Rivers (ts) Jimmy Lyons (as) Cecil Taylor (pn) Andrew Cyrille (dms) rec Paris 1969

Place à **Steve Lacy**. Après le quartet avec Wynton Kelly (1957), Lacy se spécialise dans la musique de **Monk** : il enregistre en 1958 l'album *Reflections* avec le trio du pianiste monkien **Mal Waldron** avec **Elvin Jones** à la batterie : le bassiste est **Buell Neidlinger** que nous venons d'entendre avec Cecil Taylor. Les quatre hommes réinventent le très difficile *Four in one* :

Steve Lacy : Four in one CD XXXXVII, 12 (6'08)
*Steve Lacy (ss) Mal Waldron (pn) Buell Neidlinger (cb) Elvin Jones (dms)
rec Hackensack oct 1958*

1960 : c'est encore Monk qui est au centre du disque que Lacy grave avec le baryton **Charles Davis**, *The straight horn of Steve Lacy*. Et l'année suivante, rebelote, Monk encore et toujours dans un album enregistré avec **Don Cherry**, cette fois : on y trouve ce titre emblématique de l'univers monkien, *Evidence* :

Steve Lacy : Evidence CD XXXXVII, 13 (5'02)

Steve Lacy (ss) Don Cherry (tp) Carl Brown (cb) Billy Higgins (dms) rec ,pv 1961

Plus le temps passe, plus Lacy verse dans le free des années '60. Il en deviendra même un des plus éminents représentants dans la décennie suivante. En 1966, avec le trompettiste italien **Enrico Rava**, Lacy enregistre en Italie l'album *Sortie* déjà ultra-libertaire. On peut y entendre, entre autres, la composition *2-Fou*, aussi folle que le laisse deviner son titre :

Steve Lacy : 2-Fou CD XXXXVII, 14 (3'36)

Enrico Rava (tp) Steve Lacy (ss) Kent Carter (cb) Aldo Romano (dms) rec Milan fev 1966

d. Les dernières années de John Coltrane

En 1965, on l'a vu, le grand quartet de Coltrane est allé au bout du bout de l'empathie : le décalage entre la réalité live et l'arrivée des disques en Europe explique la surprise et l'incompréhension d'une partie du public lors du fameux concert de Comblain en 1965, on l'a vu. Le Coltrane d'après 65 plonge au coeur du free, sur la piste de la transe. Le disque de la rupture et le point de non-retour semble bien être *Ascension*, même si, après cette aventure, Coltrane et le quartet enregistreront encore quelques albums. Pour *Ascension*, Coltrane a ajouté à son quartet un deuxième bassiste (**Art Davis**) et cinq jeunes souffleurs qui font partie de ses disciples (des disciples qui vont déjà bien souvent plus loin que lui en termes de free) : parmi eux, les futurs leaders de la New Thing que sont **Archie Shepp** et **Pharoah Sanders** (ce dernier sera membre du band de Coltrane tout au long de l'année 66). Cette longue suite, qui occupe, comme le *Free Jazz* d'Ornette les deux faces du vinyl, laisse sceptiques plus d'un fan de Coltrane, désorienté par l'impression de chaos démentiel qui s'en dégage lors des improvisations collectives. Des fans qui, de toute manière, ne suivront plus leur idole dans les deux dernières années de son parcours. En effet, le Coltrane d'après 65 plonge toujours plus profondément au coeur du free, sur la piste de la transe. Hyper-mystique (comme son disciple déjanté Pharaoh Sanders), il cherche Dieu dans le jusqu'aboutisme le plus forcené ! Le paradoxe de la musique coltrane en 65-66 tient dans cette apparente antinomie entre l'insoutenable tension que véhicule la musique, hystérique et hurlante, et le "message" de paix et de sérénité qu'elle est censée représenter. C'est que Coltrane ne jure que par la verticalité : il transforme dès lors la colère (celle de ses frères noirs, celle que d'autres expriment à travers la politique) en prière et inversement. Pour parvenir à cette intensité, Coltrane a dû changer le personnel de son orchestre et a engagé des musiciens mieux à même d'assumer la suppression du tempo et de la fabuleuse polyrythmie chère à Elvin Jones : l'heure est désormais au FLUX propre aux batteurs free et c'est **Rashied Ali** qui assurera ce flux, soutenu par les vagues pianistiques d'**Alice Coltrane**, épouse de Trane et nouvelle pianiste du band. Seul **Jimmy Garrison** reste en place. Le nouveau quartet (ou quintet lorsque Sanders est de la partie) annule le beat et privilégie les ondes sonores, l'exploration du suraigu et les phrases courtes et obsédantes. Par ce quartet, écoutons une courte plage intitulée *Configuration* et qui figure sur un album tardivement paru, *Stellar regions* :

John Coltrane Quartet : Configuration CD XXXXVII, 15 (4'07)

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

Paradoxalement, il semble qu'après les hurlements de 1966 (avec Sanders, au Japon notamment), une nouvelle sagesse marque l'année 1967, le retour d'un début de paix et de sérénité qui allaient peut-être, si Coltrane avait vécu, initié une nouvelle période dans cette

carrière exceptionnelle. Mais la maladie galope. Coltrane - fait rarissime depuis la lointaine époque du sevrage - doit annuler plusieurs concerts. Il ne semble pas vouloir se soigner (comme s'il ne voulait pas troubler l'ordre des choses) et de toute manière ni la médecine classique, ni le guérisseur hindou Majumdar que lui a conseillé Max Roach ne peuvent plus rien pour lui. A la mi-juillet, il se met à vomir du sang et est hospitalisé au *Huntington Hospital* de Long Island. Où il s'éteint le 17 juillet à l'aube, d'un cancer du foie. Interrogé sur ses projets, quelques temps auparavant, Coltrane aurait répondu, avec une simplicité confondante : "*J'aimerais devenir un saint*". Voici, pour en terminer avec Coltrane un extrait du festival de Newport en 1966, puis un extrait de *Peace on earth*: les derniers sons que nous entendrons de John Coltrane proviennent de son dernier album, *Expression*, dans lequel il commence à jouer de la flûte :

Vidéo. John Coltrane : Last years (4'03) DVD XXXXVII, 8 (5'26)

1. *Coltrane, Sanders, Alice Coltrane, Jimmy Garrison, Rashied Ali : Leo (1966)*

2. *id Peace on earth* 3. *Expression (1967)*

Ornette, Don Cherry, Cecil Taylor, Steve Lacy, Coltrane et quelques autres ouvrent toutes grandes les vannes. Une nuée de jeunes musiciens vont plonger tête baissée dans la brèche.

3. Free Jazz – La déferlante

Sous l'impulsion des passeurs et des pionniers dont il vient d'être question, le free-jazz explose dans les années '60, sous différentes formes, aux Etats-Unis et, avec le décalage temporel habituel, en Europe. Qu'il soit ouvertement politique, qu'il aie des ambitions poétiques, mystiques ou carrément cosmique, le free fait la une des magazines spécialisés mêle s'il ne parvient à convaincre qu'une partie du public jazz.

a. Free Jazz Black Power

Au fil de l'histoire, après avoir assisté à la naissance du jazz au terme de trois siècles de préhistoire riche en expressions musicales nouvelles (work-songs, field hollers, blues, gospel), nous avons constaté à plus d'une reprise la résurgence du passé africain de la communauté noire américaine, résurgence prenant parfois la forme d'une revendication de cette africanité ancestrale. Cette revendication d'autonomie liée aux racines africaines, nous l'avons rencontrée, entre autres, au coeur des débordements festifs et du culte Voodoo de Congo Square, en toile de fond de la Renaissance Harlémitte et de la jungle music de Duke Ellington, derrière le succès de la Revue Nègre à Paris dans les années '20, au plus profond du *Strange Fruit* de Billie Holiday, à l'origine de la révolte des créateurs du be-bop dans les années '40 (Parker, Monk etc), à la surface des emprunts afro-cubains propres au cubop de Dizzy, Machito et Chano Pozzo; nous l'avons également vu à l'oeuvre, cette revendication, générant le jeu sur les toms d'Art Blakey et les velléités des *Jazz Messengers*, dopant les allusions à l'Afrique chez le Coltrane de la fin des '50 (Wilbur Harden) et du début des sixties (*Africa Brass, Afro Blue etc*), alimentant le jeu du grand Sorcier Elvin Jones, soufflant à Mingus les titres sans équivoque de certains de ses disques. Et elle est omniprésente dans la New Thing des sixties. Ce qui sépare les revendications des sixties de tous les signes précurseurs que nous venons d'énumérer, c'est avant tout la radicalité du message véhiculé et ses relais sur le plan strictement politique : la Revue Nègre n'était guère qu'une mode pour esthètes argentés; la jungle music et les décors du Cotton Club tenaient davantage de l'exotisme que de la revendication (quoiqu'Ellington, tout duc qu'il fut, fit oeuvre de précurseur en ce domaine); plus directe et plus puissante est la démarche courageuse de Billie Holiday vomissant son dégoût face aux lynchages et au K.K.K.

- mais il s'agissait là d'une initiative individuelle; les boppers, plus radicaux, étaient avant tout des intellectuels qui, s'ils voulaient se réapproprier leur musique, restaient fascinés par la sophistication des compositeurs occidentaux; les vagues de musique afro-cubaine ou latino étaient davantage liées à la danse qu'à la conscience politique; et l'africanité de Coltrane plongeait déjà vers le mysticisme - Coltrane, s'il partage, jusqu'à un certain point, les vues des leaders du *Black Power*, reste en général discret et éloigné de la chose politique. Dans les années '60, par contre, ces revendications s'articulent à celles qui concernent les droits civiques, l'appartheid et, globalement, toutes les luttes quotidiennes des Noirs américains.

Free Jazz Black Power est le titre d'un livre majeur édité en France par **Philippe Carles** et **Jean-Louis Comolli** : il analyse les liens entre l'histoire du jazz, et spécialement l'irruption du free-jazz, la réalité socio-économique et les luttes de la communauté noire américaine. On peut y lire divers niveaux de «colère noire», sachant que l'originalité de la nouvelle musique réside, comme l'écrit J-L Comolli " dans son dialogue avec le monde, dans cet engagement de la musique qu'il assume, (...) liée à la naissance d'une morale, d'une esthétique et d'une société noire." (JM 131). Carles et Comolli précisent :

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

On entre dans la musique porteuse de la colère noire à travers un montage où on trouvera successivement une nouvelle allusion aux événements d'Alabama en 1963, avec cette fois la chanson de **Nina Simone** *Mississippi Goddam* ; puis le *Rufus* d'**Archie Shepp** auquel les images brutales de l'actualité (violences policières, racisme, guerre du Vietnam) donnent une dimension plus compréhensible ; quelques documents d'archive sur le choc suivant la mort de **Martin Luther King** (et cette réaction de l'activiste **Stokely Carmichael**, estimant qu'en tuant le pasteur, les Blancs ont perdu toute possibilité de résoudre pacifiquement le problème noir) ; et **Max Roach** enfin, qui joue un solo de batterie sur le fameux discours de Luther King *I have a dream* :

Vidéo. Free Jazz Black Power (montage) DVD XXXXVIII, 1 (6'57)
1. Alabama 1963) 2. Archie Shepp : Rufus (65) 3. Mort de Martin Luther King
4. Max Roach / Martin Luther King I had a dream

Sans entrer dans le détail, on peut rappeler que le mouvement noir connaît trois "écoles" principales, qui se partagent la colère et les méthodes à l'aube des sixties: les *gradualistes*, partisans du légalisme et héritiers de la N.A.A.C.P. (*National Association for Advancement of Colored People*), le plus ancien mouvement noir ; les *intégrationnistes* radicaux non-violents du *Freedom Now*, réunis autour de **Martin Luther King**, leader charismatique adepte de la résistance non-violente, disciple de Gandhi et de la Désobéissance Civile de Thoreau ; dès 1955, c'est de ce mouvement que vient le boycott des autobus qui fonctionnent encore selon le modèle ségrégationniste, les sit-in et les premières grandes marches ; les *séparatistes*, ou *Black Nationalists*, qui veulent pour le peuple noir une nation indépendante : parmi eux, les lointains héritiers de Marcus Garvey et du Retour à l'Afrique, mais aussi les *Black Muslims*, Musulmans Noirs, dirigés alors par **Elijah Muhammad** et qui recrutent leurs membres par l'intermédiaire des pasteurs surtout ; c'est sous leur influence que les conversions à l'Islam (et les changements de noms qui les accompagnent) vont se multiplier dans les milieux où excellent les Noirs :

musique, boxe etc. En 1963/64, la révolte s'amplifie : Luther King dirige sur Washington l'historique marche non-violente regroupant quelques 250.000 personnes. Du jamais vu. La lutte est désormais sur le terrain politique et devient un enjeu électoraliste dont les Kennedy feront usage. L'assassinat de Luther King, en 68, et celui de **Malcolm X**, autre martyr de la cause noire, conforteront les thèses des partisans d'une lutte désignée comme *contre-violente*. Le concept de *Black Power* se trouve un autre grand leader en la personne de **Stokely Carmichael**, dont les idées seront radicalisées par le *Black Panther Party* qui déclenchera carrément la lutte armée. Signalons encore que des liens existent entre certains de ces mouvements radicaux noirs et des mouvances similaires côté Blanc: depuis les grandes heures de la *Beat Generation*, artistes, intellectuels ou militants blancs se joignent à la cause des Noirs, qu'ils assimilent à la lutte, plus générale, des Damnés de la Terre (y compris des pays du Tiers-Monde). De même, les militants hostiles à la guerre du Vietnam marcheront un temps aux côtés des Noirs - jusqu'à ce que des leaders ultra-radicaux comme **Eldridge Cleaver** décident de retrouver intacte la "negritude" de leur action. On écoute la chanson écrite par Nina Simone le jour de la mort de Luther King : son titre est simple et éloquent : *Why ?*

Nina Simone : Why (The King of Love is dead) CD XXXXVIII, 1 (5'47)

Nina Simone (pn, voc) Henry Young, Rudy Stevenson (gt)

Gene Taylor (cb) Buck Clark (dms) rec avril 1968

b. Facettes du free black

Quelle que soit la place occupée par les Blancs dans le free (y compris par les Européens, en lien avec les mouvements sociaux et étudiants des sixties), il est clair que la *New Thing* est d'abord affaire de musiciens blacks. Il peut prendre plusieurs formes, on l'a dit en commençant: strictement politique et militante avec Archie Shepp, mystique avec Pharoah Sanders, lyrique et poétique avec Albert Ayler, afro-dadaïste avec l'Art Ensemble of Chicago, cosmique avec Sun Ra, tandis que d'Ornette ou de Cecil Taylor à Anthony Braxton ou à l'AACM, il peut aussi revêtir des formes plus intellectualisantes.

1. Le free militant d'Archie Shepp

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

"(Le message du jazz) raconte la souffrance d'une masse de gens. Il parle de l'émancipation, de la destruction des ghettos et du fascisme. Je suis un musicien de jazz noir, un père de famille noir, un Américain noir, un antifasciste: je suis indigné par la guerre, le Vietnam, l'exploitation de mes frères, et ma musique raconte tout ça. C'est cela la New Thing." (JM 125)

Avant d'écouter des exemples de créations musicales signées Shepp, on regarde quelques extraits du film *Je suis jazz c'est ma vie*, où il est question de révolte et de racisme, quelques témoignages, pochettes de disques et photos relatifs à ses débuts : la musique qui accompagne l'ensemble est un extrait de *Shazam*, lui-même extrait de l'album *Magic of Juju* :

Video. Archie Shepp : I'm the nigger, I am Jazz DVD XXXXVIII, 2 (7'04)

Extrait de Je suis jazz c'est ma vie (jeunesse, révolte, racisme) etc
+ *Shazam (Magic of Juju) incl pochettes, photos etc*

En 1964, Shepp forme un sextet en hommage à Coltrane et enregistre l'album *Four for Trane*. Les quatre souffleurs présents sont le trompettiste **Alan Shorter** (frère de Wayne), le trombone **Roswell Rudd** (qui restera aux côtés de Shepp une bonne partie de sa vie), l'altiste **John Tchicai** (Danois d'origine noire né en 1936, il participe lui aussi à la grande fête de *l'Ascension* de Coltrane), et Shepp bien sûr : un des bassistes de Coltrane, **reggie Workman** et le batteur d'Ornette **Charles Moffett** complètent le groupe : on écoute le *Cousin Mary* de Coltrane :

Archie Shepp Sextet : Cousin Mary CD XXXXVIII, 2 (7'14)

Alan Shorter (tp) Roswell Rudd (tb) Archie Shepp (ts) John Tchicai (as)
Reggie Workman (cb) Charles Moffett (dms) rec aug 1964

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

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

Deux batteurs et trois percussionnistes composent l'univers polyrythmique de *Magic of Juju*, une instrumentation propre à faire entrer l'auditeur dans un état de transe : on en écoute les cinq premières minutes :

Archie Shepp: The magic of Ju-Ju (extr) CD XXXXVIII, 3 (5'15)

Archie Shepp (ts) Reggie Workman (cb) Beaver Harris, Norman Connors (dms)
Ed Blackwell, Frank Charles, Dennis Charles (perc) NY 1967

Quoique leader du free, Shepp ne tournera jamais le dos aux racines : le blues, Charlie Parker ou Duke Ellington. En 1968, en pleine tourmente free, il interprète, sur l'album *The way ahead*, une version déchirante de *Sophisticated lady* avec le trio de **Walter Davis** : et l'année suivante,

Duke Ellington, en concert à Paris, invite Shepp à monter sur scène avec lui, *Salle Pleyel*, pour jouer une version de *C Jam Blues* : les autres solistes sont le Duke et les trompettistes **Cootie Williams** et **Cat Anderson** :

Archie Shepp: Sophisticated lady CD XXXXVIII, 4 (7'13)

Archie Shepp (ts) Walter Davis Jr (pn) Ron Carter (cb) Roy haynes (dms); rec NY 1968

Video. Shepp and Duke : C Jam Blues (3'55)

*Duke Ellington orchestra feat Cootie Williams, Cat Anderson (tp) Archie Shepp (ts)
Victor Gaskin (cb) Rufus Jones (dms) rec Paris Pleyel 1969*

1969 est une année capitale pour le free et pour sa diffusion en Europe. Une véritable colonie de free-jazzmen envahit le milieu parisien. Avec les gens de l'*Art Ensemble of Chicago*, avec Alan Silva, Clifford Thornton et de nombreux autres, Shepp met le feu aux poudres des scènes parisiennes déjà bien échauffées par l'insurrection de mai 68. Il enregistre plusieurs disques pour le label *Byg* (série *Actual*) créé par **Jean Geargakarakos** et notamment l'album *Blasé* avec la grande chanteuse **Jeanne Lee**, égérie du free-jazz, ainsi que deux harmonicistes de blues, jouant chacun dans leur tonalité, **Julius Finn** et **Chicago Beau**. *Blasé* est un des premiers blues féministes de l'histoire du jazz. Secondée par le ténor du leader, Jeanne Lee chante notamment « *You shot your sperm into me but never set me free* » ! On écoute dans son intégralité cette pièce majeure de la discographie libertaire :

Archie Shepp : Blasé CD XXXXVIII, 5 (10'31)

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

1969 toujours : au cœur de l'histoire de la décolonisation, un grand festival panafricain est organisé à Alger. Le président Boumédiène s'est rapproché des "non-alignés" (Castro, Nasser, Che Guevarra etc) et c'est sous l'égide de l'Organisation de l'Unité africaine qu'il invite tous les pays africains en Algérie. Parmi les artistes conviés, **Archie Shepp**, **Miriam Makeba**, **Nina Simone**, le poète **Ted Joans**, **Sunny Murray** etc. Shepp y joue avec des musiciens et danseurs touaregs, annoncé sur scène par un texte scandé par Ted Joans, un texte qui dit « *We are still black and we have come back : Jazz is a black power ! Jazz is an african power* ». Notez au passage le respect que les jazzmen témoignent aux chefs touaregs :

Video. Archie Shepp in the Panafrican festival 1969 DVD XXXXVIII, 4 (7'19)

*Extrait du documentaire de William Klein avec Archie Shepp, Clifford Thornton,
+ danseurs et musiciens Touareg*

Au fil du temps, Shepp, sans jamais oublier les grands ténors noirs comme Ben Webster, va introduire dans ses albums des morceaux de *Rhythm'n Blues*, l'autre grande musique noire de l'époque : c'est le cas dès 1968 avec un *Stick'em up*, très James Brown, sur l'album *For losers* :

Archie Shepp Sextet : Stick'em up CD XXXXVIII, 6 (2'26)

*Martin Banks (tp) Grachan Moncur III (tb) Robin Kenyatta (as) Archie Shepp (ts)
Andy Bey (pn) Mel Brown (org) Bert Payne (gt) Albert Winston (b) Beaver Harris (dms)
Leon Thomas, Doris Troy, Tasha Thomas (voc) rec NY sept 1968*

2. Le free mystique de Pharoah Sanders

C'est d'une toute autre esthétique du cri que se revendique un autre partenaire de Coltrane et de Shepp dans le projet *Ascension* : quoique **Pharoah Sanders**, né en 1940 à Little rock, soit lui aussi motivé par les luttes de la communauté noire, sa propre quête libertaire est de caractère davantage mystique que politique :

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

précise Sanders, qui va dès lors explorer ces religions des quatre coins du monde, dotant du même coup sa musique d'une composante « exotique » qui met à l'avant-scène des instruments étrangers à la tradition jazz. Aux religions s'ajoutent par ailleurs dans l'imaginaire sandersien les mythologies anciennes (égyptiennes et asiatiques en particulier) et avec elles, des éléments musicaux qui font de son oeuvre naissante le plus brûlant des préludes à la *World Music* et une des rares pratiques jazziques (avec celle de Charles Lloyd) à incarner les valeurs du mouvement *Peace and Love*. Le montage qui suit est basé sur deux mouvements de *Tauhid*, album-clé du Sanders des sixties, *Venus* et *Capricorn Rising*, qui résument bien, à eux seuls, la démarche du Pharaon : flux rythmique, fonds modal/aléatoire, tension croissante, interventions schizoïdes du guitariste **Sonny Sharrock**, poignant récitatif vamp, moments d'hystérie collective puis retour au calme bien mérité : branchez-vous sur l'Univers, le Pharaon parle, le Pharaon hurle ! A la clé, pochettes des disques Impulse de Sanders, photos et images de réconciliation qui contrastent avec celles que nous avons vues en début de séance (violences raciales).

Vidéo. Pharoah Sanders: Venus-Capricorn Rising (extr) CD XXXXVIII, 5 (3'11)

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

Parmi les autres albums phares de Sanders, il faut citer *Karma*, dont la plage principale (qui couvre quasi les deux faces du disque) s'intitule *The creator has a master plan*. Ca démarre avec une superbe intro hors tempo, hyper lyrique, qui annonce les grandes heures de Gato Barbieri (avec les vagues de piano de **Lonnie Liston Smith**), puis le rythme s'installe et, après le thème répétitif joué au sax avec une ligne de basse qui rappelle *Love Supreme* de Coltrane), la mélodie est reprise de manière incantatoire par la voix de **Leon Thomas** : *Peace and hapiness for every man !*

Pharoah Sanders : The creator has a master plan (extr) CD XXXXVIII, 7 (8'53)

*Julius Watkins (cor) Pharoah Sanders (ts) James Spaulding (fl) Lonnie Liston Smith (pn)
Reggie Workman, Richard Davis (cb) Billy Hart (dms) Nathaniel Bettis (perc)
Leon Thomas (voc) rec NY fev 1969*

En 1968, Sanders est lui aussi à Paris: récemment sorties des limbes, ces images d'un concert parisien avec Lonnie Smith au piano, le bassiste Norris Jones (connu sous le nom de scène de **Sirone**) et le batteur **Majeed Shabazz** :

Vidéo. Pharoah Sanders: Paris 1968 DVD XXXXVIII, 6 (10'16)

*Pharoah Sanders (ts) Lonnie Liston Smith (pn) Sirone (Norris Jones) (cb)
Majeed Shabazz (dms) rec Paris 1968*

3. Le free poétique forcené d'Albert Ayler

Parmi les jeunes disciples de Coltrane, s'il en est un qui fascine le maître lui-même, c'est sans aucun doute **Albert Ayler** (né en 1936). Coltrane lui dira un jour, à l'issue d'un concert :

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

La musique d'Ayler est ultra mais aussi naïve : ses mélodies apparentes virent à l'orgie sonore, son amour des fanfares et son feeling dadaïste sont servis par une sonorité particulièrement arrachée. Ses débuts auront pour cadre l'Europe et surtout la Scandinavie, où sont tournées les scènes qui apparaissent dans le film *My name is Albert Ayler*. En voici quelques extraits :

Vidéo. Albert Ayler in Europe DVD XXXXVIII, 7 (2'58)

Extraits du film My name is Albert Ayler, avec Donald Ayler (tp) Albert Ayler (ts)

En 1964, de retour aux Etats-Unis, Ayler grave les albums *Swing low, sweet spiritual, Spirit, Prophecy, Spiritual Unity* etc. Voici le titre qui donne son nom à l'album *Prophecy* : Albert y joue avec le bassiste **Gary Peacock** et le batteur **Sunny Murray** :

Albert Ayler : Prophecy CD XXXXVIII, 8 (4'08)

Albert Ayler (ts) Gary Peacock (cb) Sunny Murray (dms) rec NY juin 1964

La musique d'Ayler est porteuse d'une poétique (du son, de la phrase) unique en son genre, poétique forcenée dont la virulence contraste singulièrement, comme chez le Coltrane de 1966-67, avec la signification profondément pacifiste voulue par son auteur. La mélodie la plus connue écrite par Albert Ayler reste sans doute *Truth is marching in*, une vérité en marche qu'il commente ainsi :

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

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

Albert Ayler : Truth is marching in CD XXXXVIII, 9 (5'59)

Donald Ayler (tp) Albert Ayler (ts) Michael Sampson (vln) Bill Folwell, Henri Grimes (cb) Beaver Harris (dms); rec Village Vanguard dec 1966

Dans ses derniers albums, Ayler - dont la mort inexplicée donnera naissance à un volume collectif très intéressant de la Série Noire, *Les 13 morts d'Albert Ayler* - accentue le côté *Peace and love* de sa démarche tout en switchant sur le plan rythmique du flux propre au free à un rhythm'n blues basique (comme Shepp à la même époque). Il meurt en 1970 sans avoir eu le temps de développer cette nouvelle direction.

4. Le flux de Sunny Murray

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

"Le discours de Sunny Murray se projette dans l'organisation d'une masse sonore compacte, perdue dans le cours du temps et soumise aux lois de la destruction : érosion, éclatement, dispersion, puis renaissance par réunion de fragments épars selon une autre ordonnance, et ainsi de suite en une ondulation de périodicité irrégulière, de fréquence incertaine. Il est la masse sonore dans ses évolutions, circonvolutions et dans sa découpe, et l'élément unificateur dans sa paralogique implacable."

Fondamentalement, la batterie free, dans la conception de Murray en tout cas, se confond avec un défi fabuleux et pas si utopique qu'on a bien voulu le dire : "*Etre le temps, non plus le découper, le structurer, mais le vivre dans sa continuité, l'assumer, le défier*". Voici Sunny Murray, accompagnant en compagnie du saxophoniste **Urs Leimgruber** un film expérimental qui nous montre son ami **Cecil Taylor** dansant au milieu de sculptures d'Alain Kirili, puis une autre danse due à Ariane Lopez :

Video. Sunny Murray DVD XXXXVIII, 8 (4'09)

Sunny Murray (dms) Urs Leimgruber (sax) + seq dance Cecil Taylor + Ariane Lopez

Dans les sixties, les solistes seront souvent accompagnés par des batteurs jouant sur le flux, ce dont bénéficiera quasi toute la musique ECM dans les années '70. Voici le trompettiste **Ted Curson** (ex Mingus) au festival de Molde en 1969 avec musiciens scandinaves :

Video. Ted Curson à Molde DVD XXXXVIII, 9 (5'11)

*Ted Curson (tp) Christer Boustedt (sax) Lars Werner (pn) Gösta Wälivaara (cb)
J.C. Moses (dms) rec Molde 1969*

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

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

5. Le free cosmique de Sun Ra

Né en 1914, **Herman Sonny Blount** dit **Sun Ra** appartient plutôt à la génération de Roy Eldridge qu'à celle de Don Cherry. Ce qui ne l'empêche pas d'appartenir à l'extrême pointe de l'avant-garde black des sixties. Chef d'orchestre, pianiste, compositeur, arrangeur, rassembleur d'hommes, Sun Ra est une sorte de martien bleu, un terme qui lui convient d'autant mieux qu'il prétend avoir des origines extra-terrestres. La direction musicale que prend son Arkestra dans les années '60 correspond à l'expression d'un bric à brac philosophico-mythologico-mystique saisissant : l'Egypte ancienne s'y retrouve associée à d'hypothétiques civilisations extra-terrestres afin de générer une représentation du monde (et des Etats-Unis) subversive pour les uns, proches d'une dimension sectaire pour d'autres (et il est vrai que les membres de l'orchestre du Ra semblent lui être dévoués corps et âme). Quelques mots du Ra :

"Ces compositions sont destinées à diffuser un message d'espoir et de bonheur et un message vivant du monde meilleur de demain. C'est de la musique universelle. Le libre langage de la joie. (...) L'âge de l'isolement de la terre est terminé. Et toutes les musiques qui ne représentent que le passé sont pour les musées du passé, et non pour le panorama vivant du programme d'envol dans l'espace.(...) Ma musique va d'abord faire peur aux gens. Elle représente le bonheur et ils n'en ont pas encore l'habitude"

Ces quelques citations situent le climat global de la démarche de Sun Ra, qui est aussi un des premiers à introduire l'électronique dans le jazz, notamment à travers l'utilisation du fameux *Moog Synthetiseur*, ancêtre des synthés actuels, et qui n'était alors utilisé que dans des groupes rock comme Pink Floyd ou King Crimson. Il travaille aussi divers effets (echos, reverberation) sur les percussions et "créé" des instruments aux noms étranges (harpe solaire, space drum) : mais ses débuts sont aussi marqués par un jazz plus classique, celui des big bands (il fut arrangeur de Fletcher Henderson). On écoute *Space Aura* où cette influence est encore audible :

Sun Ra and his Arkestra: Space Aura CD XXXXVIII, 10 (3'10)

George Hudson (tp) John Gilmore (ts) Marshall Allen (as) Sun Ra (pn, perc)

Ronnie Boykins (cb) John Handy (dms) Rec Chicago 1961

Au-delà de la dramaturgie cosmique qui préside aux cérémonies musicales de Sun Ra, l'ampleur de son orchestre en fait une sorte de big band free poussant l'esthétique du cri et de l'excès jusqu'à des limites jamais atteintes : les improvisations extrêmes de solistes de grande qualité comme les saxophonistes **John Gilmore** (par ailleurs hard-bopper de haut vol) ou **Marshall Allen**, le travail pianistique de Sun Ra lui-même dominant un délire global qui, comme dans le cas de l'Art Ensemble, prend évidemment toute sa dimension en live. Voici, à titre d'exemple du déferlement sonore que peuvent prendre les performances de l'Arkestra, un petit montage où l'on verra successivement un extrait du film *The cry of jazz* (musique de Sun Ra, en 1959) et un document de la TV française filmé par Robert Manthoulis à Philadelphie :

Vidéo. Sun Ra : Montage DVD XXXXVIII, 10 (5'22)

1. Trailer de *The cry of Jazz* 2. Sun Ra à Philadelphie incl John Gilmore, Marshall Allen etc

c. Le Free en Europe

Ombilicalement lié aux luttes de la communauté noire américaine, le free-jazz, lorsqu'il traverse l'Atlantique, va, comme l'ensemble du jazz avant lui, faire l'objet d'un traitement métaphorique au terme duquel il sera utilisé comme véhicule pour divers mouvements révolutionnaires, étudiants etc au coeur de l'Europe de mai 68. Les jazzmen européens avaient jusque-là pratiqué le jazz sur le mode du clonage essentiellement, et seuls quelques musiciens surdoués avaient pu se doter d'un style original reconnaissable après quelques notes et avaient ainsi obtenu la reconnaissance de leurs pairs américains. A travers le free-jazz, les Européens vont découvrir qu'on peut jouer du jazz *autrement* en impliquant complètement son vécu, ses émotions, ses revendications, ses racines sans le dénaturer en rien : simplement, la musique née dans la souffrance de la communauté noire américaine peut se prêter métaphoriquement à l'expression d'autres souffrances, d'autres joies, d'autres émotions. A observer l'activité débordante du Paris soixante-huitard, on pourrait croire que cette fois encore, c'est en territoire hexagonal que la chose a démarré et s'est développée. Question : Paris Mai est-il le détonateur du free européen. Réponse: non. Le free français, s'il existe bel et bien - comme le free Italien -, émerge avec plusieurs longueurs de retard sur le free des pays germaniques, une fois n'est pas coutume. C'est en effet au sein d'une sorte de triangle Allemagne - Pays-Bas - Angleterre que les choses se passent en premier, dès le milieu des sixties. Il est à remarquer que dès le départ, et malgré les particularismes locaux dus aux substrats, les musiciens se regroupent en phalanges pan-européennes plutôt qu'en structures nationales (du reste, les jazzmen ont depuis longtemps précédé les politiciens sur le chemin de l'Europe, créant un réseau semblable à une Internationale Bleue, dont Paris a bien été bien le centre dans les '50). Mais par-delà cette européenité du free, l'influence des substrats locaux (surtout dans les régions dotées d'une musique traditionnelle puissante) va colorer de manière diverses les expressions des musiciens italiens, allemands, polonais, russes, français, hollandais, suédois etc. Ainsi, le Hollandais **Willem Breuker** clamera très tôt l'influence des orphéons et des orgues de barbarie sur sa musique, et le pianiste belge **Fred Van Hove** affirmera que sa source d'inspiration est moins Cecil Taylor que... le carillon d'Anvers ! Progressivement, le free se construit aux quatre coins d'Europe même si la base de l'Internationale Free Européenne reste à coloration "germanique" (cfr la place prépondérante de festivals comme Moers ou le *Total Music Meeting* de Berlin, les différents free festivals belges (Gand, Bruges etc), les labels FMP, ICP etc). Comme aux Etats-Unis, on distingue aux sources du free européen des "**passeurs**", musiciens ayant déjà une place dans le milieu jazz et faisant évoluer celui-ci de l'intérieur : exemple type, le tromboniste allemand **Albert Mangelsdorff** ; et des **pionniers**, mutants n'ayant pour ainsi dire jamais joué autre chose que la musique qui immortalisera leur nom (ex: **Willem Breuker**, **Fred Van Hove**, **Derek Bailey**...). Ensemble ou isolément, les musiciens free s'affirment au fil de concerts ou de festivals-événements ponctuels ou récurrents, qui, souvent chargés en messages politiques extrêmes, font littéralement perdre la boule à la vieille Europe en crise.

"On s'est aperçu qu'on ne pouvait pas vraiment faire de musique si on ne partait pas de sa propre tradition. C'est ainsi qu'on peut parler d'une musique improvisée européenne. Nous reprenons des thèmes populaires, des thèmes entendus dans notre enfance. (...) Dans le trio, j'apporte la musique d'Anvers, Bennink celle d'Amsterdam et tous ces trucs des Hollandais, Brötzman apporte la musique allemande. Et tous ces éléments collent très bien ensemble." (Fred Van Hove)

Rien d'étonnant à ce que ce soit en 1968, l'année de tous les bouleversements, que le free européen explose au grand jour en une sorte de coup d'éclat : en novembre, en effet, les *Berlin Jazz Days* annuels sont boycottés par une frange du public et par une partie des musiciens, estimant que l'entreprise commerciale y a pris le pas sur la créativité. Comme à Newport huit ans plus tôt, les dissidents se trouvent un autre lieu (le *Quasimodo*) et y organisent un contre-festival, que fréquenteront notamment Pharoah Sanders et Sonny Sharrock, prévus à l'affiche officielle du festival. A l'entrée du Quasimodo, on peut lire cet écriteau emblématique: "*In the midst of capitalism, on the field of capitalism, playing against capitalism*". Est-il besoin de traduire? Idem pour cette savoureuse ajoutée inscrite au "programme" du festival off: "*Double Entrance for Jazz Critics*", prix d'entrée double pour les critiques de jazz ! Ce contre-festival est en réalité - mais personne ne peut encore deviner l'impact réel qu'aura la manifestation - le premier *Total Music Meeting*, un festival qui sera pour des décennies un des grands moments de l'année bleue libertaire. L'année suivante (1969), le free se crée ses labels autonomes, notamment *Birth* et *FMP (Free Music Production)* en Allemagne. En Belgique également, des festivals free sont annuellement organisés dès cette époque, à Gand, Bruges etc, dans le Nord du pays surtout. Au Sud, quelques tentatives seront également mises sur pied, mais elles n'auront pas de réel prolongement - c'est le cas du *First International Jazz Event* de Liège (69), ainsi que du légendaire festival d'Amougies, qui ambitionnait de faire fusionner en un même amour de la liberté free-jazz et rock : on sait ce qu'il advint : Joseph Jarman montra ses noires fesses au public tandis que Malachi Favors singeait les guitaristes de rock sur sa contrebasse. Rencontre loupée (c'est à Miles, le revoilà, que reviendra l'exploit de réussir pareille "fusion", mais dans un tout autre univers). Par ailleurs, si le free européen a grandi pour l'essentiel dans les pays germaniques, il est clair qu'en 1969, Paris est une sorte de capitale free provisoire. Un nombre considérable de musiciens free américains sont à Paris on l'a vu en parlant d'Archie Shepp : c'est le cas de l'**Art Ensemble of Chicago**, dont nous reparlerons dans le chapitre consacré au Post-Free. Cet orchestre délirant né du travail de l'AACM (Association for Advancement of Creative Music) va enregistrer plusieurs disques en France, y compris avec la chanteuse **Brigitte Fontaine** (de l'écurie Saravah) un disque fascinant dont le titre principal est ce *Comme à la radio* que nous allons écouter :

Brigitte Fontaine/ AEC : Comme à la radio CD XXXXVIII, 11 (8'05)
Brigitte Fontaine (voc) + Art Ensemble of Chicago : Lester Bowie (tp) Joseph Jarman, Roscoe Mitchell (sax, fl, perc) Malachi Favors (cb) Don Moye (dms) rec Paris 1969

Globalement, les musiciens free européens, peut-être parce qu'ils n'ont pas inscrits en eux les racines blues que continuent à revendiquer leurs homologues américains, iront plus loin encore dans le bruitisme et dans l'iconoclastie. Outre l'influence des substrats musicaux des différentes régions, ce free européen subira aussi l'influence de la musique contemporaine. En Belgique, le musicien free le plus important est sans doute le pianiste anversoïse **Fred Van Hove**, que nous retrouvons ici dans un extrait du concert donné au Middelheim en 1971 : puis à titre d'exemple d'une musique plus radicale, on écouterà pour terminer un extrait d'une suite écrite par Fred Van Hove en 1968 et qui s'intitule, clin d'oeil aux luttes américaines, *Requiem for Che Guevarra, Martin Luther King, John F. and R. Kennedy, Malcolm X* :

Vidéo. Fred Van Hove : Florence Nightingale DVD XXXXVIII, 11 (5'22)
Fred Van Hove (pn solo) Middelheim 1971

Fred Van Hove : Requiem for Che Guevarra (extr) CD XXXXVIII, 12 (1'27)
Fred Van Hove (org, comp, lead) Cel Overberghe, Kris Wanders, Willem Breuker (sax) Ed Kröger (tb) Peter Kowald (cb) Han Bennink (dms) rec 1968

4. Vers le Jazz-Rock

Après le free-jazz, une autre émergence occupera le devant de la scène jazz dans la décennie suivante : le jazz-rock. Cette nouvelle constellation musicale aura été préparée de diverses manières dans les années '60 . D'abord, il y a cette nouvelle évolution du Hard-bop qui, outre le jazz classique/moderne et la musique des grands passeurs, va développer et systématiser le travail initié par Horace Silver dès les années '50 : ce côté funky qui remet en avant le côté dansant ou en tout cas physique, corporel du jazz, loin des tendances intellectualisantes. Ensuite, il y aura l'émergence d'une nouvelle musique née du rhythm'n blues et du rock'n roll : le rock, qui au fil des sixties, va s'émanciper du jazz et créer sa propre autonomie, sa propre arborescence stylistique. Et à la fin de cette période, alors que le jazz-rock est sur le point de naître, les premières rencontres entre jazzmen et rockers.

a. Soul Jazz - Funky

Pour rappel, les termes « funk » et « funky » sont à rapprocher, selon les explications de Paul Benkimoun, " *du mot argotique noir-américain décrivant l'odeur dégagée par les corps au cours du travail ou de l'acte sexuel*", et à travers cet apparentement renverrait à "une réhabilitation du corps, une réévaluation de l'engagement physique et par là-même, la description d'une manière instrumentale évoquant le jeu 'sale' (dirty) prisé dans les milieux du blues. Rythmes marqués, insistances, hypnotiques, phrasé bluesy, blue notes coulées de manière très expressive" (Dictionnaire du Jazz, Lafont). Certes, le free développe également certaines des caractéristiques décrites ici, mais alors que le jazz libertaire se dégage petit à petit du beat, du rythme mis à l'avant-plan, le jazz soul (et le rock après lui) vont le privilégier et en refaire l'élément basique. Quoiqu'il en soit, dans le jazz soul/funky, c'est bien de corps, de mouvement, de transpiration qu'il s'agit plutôt que d'une quelconque religiosité – et ce malgré l'influence, bien réelle, du gospel sur ces musiques. Le grand initiateur du côté funky du hard-bop est évidemment **Horace Silver**, on vient de le rappeler : dans les années '60, il développe de plus en plus cet aspect de sa musique : on le retrouve avec notamment successivement les trompettistes **Carmel Jones** puis **Randy Brecker** et les sax ténor **Joe Henderson** puis **Bennie Maupin** : avec les deux formules, respectivement en 1964 et 1968, Horace Silver joue une de ses compositions les plus connues, *Song for my father* :

Horace Silver : Song for my father CD XXXXIX, 1 (7'14)

*Carmel Jones (tp) Joe Henderson (ts) Horace Silver (pn) Teddy smith (cb)
Roger Lex Humphries (dms); rec 1964*

Vidéo. Horace Silver : Song for my father DVD XXXXIX, 1 (8'45)

*Randy Brecker (tp) Bennie Maupin (ts) Horace Silver (pn) John Williams (cb)
Billy Cobham (dms); rec Rotterdam 1968*

Au sein de la grande famille des musiciens révélés par les Jazz Messengers, certains (Lee Morgan ou Donald Byrd par exemple) vont développer largement, eux aussi, ce côté funky et le mêler à un caractère modal qui accentuera le caractère hypnotique de la musique. Ainsi, le fameux *The Sidewinder* enregistré par **Lee Morgan** en 1963 est une succession de longues improvisations sur un ou deux accords, avec pour porter ces impros un jeu rythmique plus carré et plus dansant que ce à quoi le jazz moderne nous avait habitués :

Lee Morgan : The sidewinder CD XXXXIX, 2 (8'55)

*Lee Morgan (tp) Wayne Shorter (ts) Barry Harris (pn) Bob Cranshaw (cb)
Billy Higgins (dms); rec 1963 (Blue Note)*

Avec plus d'enthousiasme encore, un autre grand trompettiste des années '50, **Donald Byrd** pratique aussi le jazz soul : ses disques de la deuxième moitié des années '60 et du début des années '70 feront partie de ceux que les DJ's de l'Acid Jazz des années '90 iront repêcher pour faire danser dans les boîtes londoniennes. C'est le cas de *Blackjack*, gravé avec les saxophonistes **Hank Mobley** et **Sonny Red** :

Donald Byrd : Blackjack CD XXXXIX, 3 (6'16)

*Donald Byrd (tp) Hank Mobley (ts) Sonny Red (as) Cedar Walton (pn) Walter Booker (cb)
Billy Higgins (dms); rec janv 1967 (Blue Note)*

Donald Byrd ira plus loin que Morgan dans le côté funky, intégrant les instruments électriques (claviers, guitare, basse) comme ce sera le cas dans le jazz-rock des seventies. On le retrouve au festival de Montreux en 1973 avec une section rythmique élargie arrangée par le producteur **Fonce Mizell**, figure marquante de cette musique :

Video. Donald Byrd : in Montreux 1973 DVD XXXXIX, 2 (5'50)

*Donald Byrd (tp) Fonce Mizell (arr) Nathan Davis (ss) Alan Barnes (ts) Barney Perry (gt)
Henry Franklin (keyb) Harvey Mason (eb) Keith Killgo (dms) Ray Armando (perc);
rec Montreux 1973*

Quelques jazzmen vont systématiquement développer le côté hypnotique ET dansant de cette musique de manière originale, et ce dès le tournant des années '50/'60. C'est le cas du guitariste **Grant Green** ou du pianiste **Les Mc Cann**, déjà très soul au tournant des années '60. On retrouve McCann et son trio en 1969 (et en images) puis l'année suivante, dans un des thèmes les plus emblématiques de l'influence du gospel sur le groove de la nouvelle musique : *A little ¾ Time for God and cie* :

Video. Les Mc Cann Trio : Vakushna DVD XXXXIX, 3 (2'44)

Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb) Ron Jefferson (dms) ; rec 1959

Les Mc Cann Trio : A little 3/4 time for God and co CD XXXXIX, 4 (4'30)

Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb) Ron Jefferson (dms); rec 1960

Dans l'entourage de McCann, on trouve régulièrement le ténor **Eddie Harris**, un des premiers saxophoniste à avoir électrifié son saxophone et à en avoir trafiqué le son (à l'aide du Varitone, un système d'amplification de l'instrument développé par Selmer dès 1967). La musique du tandem Harris/McCann se retrouvera bientôt aux marges du R'n B avec à la clé des parties chantées comme dans le célèbre et emblématique *Compared to what* que voici, gravé au festival de Montreux 1969 comme le *Cole Duck Time* qui suit :

Eddie Harris/ Les Mc Cann Trio : Compared to what CD XXXXIX, 5 (8'45)

*Benny Bailey (tp) Eddie harris (ts) Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb)
Donald Dean (dms); rec Montreux 1969*

Video. Eddie Harris/ Les Mc Cann Trio : Cole Duck Time DVD XXXXIX, 4 (6'33)
Benny Bailey (tp) Eddie harris (ts) Les Mc Cann (pn) Leroy Vinnegar (cb)
Donald Dean (dms); rec Montreux 1969

Déjà orienté naturellement vers le feeling soul, le hard-bopper majuscule qu'est **Cannonball Adderley** devient lui aussi, dans la deuxième moitié des '60, un des chantres du jazz soul/funky, notamment grâce au succès des compositions de **Joe Zawinul**, *Mercy Mercy Mercy* ou *Walk Talk*, Zawinul qui sera un des premiers à utiliser régulièrement le piano fender puis les claviers électriques de toutes sortes : comme son successeur, **George Duke**, futur pont de la fusion : on écoute la version basique de *Mercy Mercy* en 1968, avec Zawinul, puis on regarde le *Walk Talk* joué en live en 1971, avec George Duke :

Cannonball Adderley : Mercy Mercy Mercy CD XXXXIX, 6 (4'55)
Blue Mitchell (tp) Lou Donaldson (as) Lonnie Liston Smith (org) George Benson (gt)
Leo Morris (dms) rec Mars 1968

Video. Cannonball Adderley : Walk Talk DVD XXXXIX, 6 (5'11)
Nat Adderley (cn) Cannonball Adderley (as) George Duke (pn) Walter Booker (cb)
Roy McCurdy (dms) rec 1971

Quelques (déjà) vétérans du hard bop comme **Lou Donaldson** se lancent dans la bataille du funky : l'altiste enregistrera des dizaines d'albums de ce type dont certains connaîtront un gros succès (*Alligator Boogaloo*). Le voici dans un emblématique *Midnight Creeper* de 1968 avec le trompettiste **Blue Mitchell**, l'organiste **Lonnie Liston Smith** et un jeune guitariste qui démarre une sacrée carrière : **George Benson** :

Lou Donaldson : Midnight Creeper CD XXXXIX, 7 (6'33)
Blue Mitchell (tp) Lou Donaldson (as) Lonnie Liston Smith (org) George Benson (gt)
Leo Morris (dms) rec Mars 1968

Avant de devenir une star grand public dans les années '70, **George Benson**, parlons-en, se fait connaître du public européen aux côtés de l'organiste **Jack Mc Duff** au festival d'Antibes en 1964. En disciple très doué de Wes Montgomery, Benson participe au groove medium lent et très funky installé par McDuff et le sax **Red Holloway** sur la chanson de Gershwin *It ain't necessarily so* : nous écouterons ensuite un extrait d'un des premiers disques personnels de Benson, en 1967, *Low, down and dirty* avec à ses côtés un certain **Herbie Hancock** :

Video. Jack Mc Duff/ George Benson : It ain't necessarily so DVD XXXXIX, 7 (4'47)
Red Holloway (ts) George Benson (gt) Jack McDuff (org) Joe Dukes (dms) rec Antibes 1964

George Benson : Low, down and dirty (Giblet Gravy) CD XXXXIX, 8 (8'33)
George Benson (gt) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Billy Cobham (dms)
Johnny Pacheco (perc) rec NY fev 1967

On vient de l'entendre, l'attractivité des thèmes funky s'exerce aussi sur les jeunes générations, même sur ceux qui, parallèlement, pratiquent un jazz plus aventureux : c'est le cas du pianiste du quintet libertaire de Miles Davis, **Herbie Hancock** justement, qui, sur ses disques Blue Note, connaît quelques gros succès comme *Watermelon Man*, *Maiden Voyage* ou *Cantaloupe Island* : des thèmes qui seront eux aussi du pain bénit dans les années '90 pour les DJ's de l'acid jazz : écoutons les premières versions de *Cantaloupe* et de *Maiden Voyage*, enregistrés

respectivement sur les albums *Empyrean Isles* et *Maiden Voyage* : dans les deux cas, la section rythmique est celle du quintet de Miles Davis et c'est **Freddie Hubbard** qui tient la trompette :

Herbie Hancock : Cantaloupe Island CD XXXXIX, 9 (5'31)

*Freddie Hubbard (tp) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb) Tony Williams (dms);
rec 1964 (Blue Note)*

Herbie Hancock : Maiden Voyage CD XXXXIX, 10 (7'58)

*Freddie Hubbard (tp) George Coleman (ts) Herbie Hancock (pn) Ron Carter (cb)
Tony Williams (dms); rec mars 1965 (Blue Note)*

b. Entre Soul Jazz et Rhythm'n Blues

Aux extrêmes, on trouvera, plus les années '60 avancent, des expressions musicales proposées par des musiciens de soul jazz mais qui se rapprochent fortement du Rhythm'n Blues. C'est le cas du saxophoniste et chanteur **Don Wilkerson** sur son album *Preach Brother* ou du chanteur **Lou Rawls** qui, après des débuts de crooner, fera carrière dans le R'n B et la Soul.

Don Wilkerson : Camp Meetin' CD XXXXIX, 11 (3'58)

*Don Wilkerson (ts, voc) Sonny Clark (pn) Grant Green (gt) Butch Warren (cb)
Billy Higgins (dms) Jual Curtis (tamb) rec juin 1962 (Blue Note)*

Vidéo : Lou Rawls : When the sun goes down DVD XXXXIX,8 (2'57)

Lou Rawls (voc) + band incl Bob Cooper (sax) ; extr de Frankly Jazz 1962 ?

Parmi les grandes chanteuses de jazz des fifties et sixties, la plus encline à déborder vers ce type de groove soul est évidemment **Nina Simone** dont la version de *Strange Fruit* est un nouvel emblème de la cause black. La voici dans la reprise envoûtante et répétitive d'un *protest song* signé Bob Dylan, *Ballad of Hollis Brown* puis dans le fameux *Mississippi Goddam* déjà évoqué, écrit lors des événements en Alabama en 1963 :

Vidéo. Nina Simone : Ballad of Hollis Brown DVD XXXXIX, 9 (4'48)

Nina Simone (voc, pn) + trio ; rec 1965

Nina Simone : Mississippi Goddam CD XXXXIX,12 (4'55)

*Nina Simone (voc, pn) Rudy Stevenson (gt) Lisle Atkinson (eb) Bobby Hamilton (dms) ;
rec NY mars 1964*

Plus tard dans sa carrière – et singulièrement après l'assassinat de Martin Luther King, Nina Simone se rapproche des mouvements les plus extrêmes (les Black Panthers notamment). Ses tours de chant virent parfois au meeting politique : de cette période, qui va voir les ventes de ses disques et ses engagements chuter de manière radicale, on regarde, documents et interviews à la clé le fameux *Backlash* :

Vidéo. Nina Simone : Backlash DVD XXXXIX, 10 (4'38)

Nina Simone (voc, pn) + trio ; interviews, archives (ca 1969 1970)

Dans les festivals ce groove nouveau alterne avec les formations de Rhythm'n Blues pures et dures R'n B. Lorsque Clint Eastwood filme le festival de Monterey pour son film *Play Misty*

for me, il nous permet de retrouver sur scène le trombone **Gene Mighty Flea Connors**, le **Johnny Otis Show** et la formation de **Cannonball Adderley** :

Video. Monterey Festival XXXXIX, 11 (4'28)

1. *Gene Mighty Flea Connors*
2. *Johnny Otis Show*
3. *Cannonball Adderley*
(extr de *Play Misty for me* de Clint Eastwood)

c. Soul Music

Les liens entre musiciens blancs et noirs existent et se développent autour du blues mais aussi autour de la **Soul Music**, avatar du R'n B de Ray Charles. Cette musique maintient la flamme black (avec cuivres et cie) et remplace volontiers la grille du blues par un développement modal sur un ou deux accords, bien dans l'air du temps. C'est spécialement le cas dans la musique de **James Brown** (1933-2006), icône du passage de la soul au funk dans la décennie suivante. Ses débuts sont pourtant antérieurs à ceux d'Otis Redding ou Aretha Franklin, on l'a vu. Chanteur écorché, héritier direct des preachers, James Brown est aussi un danseur incroyable et il peut mettre un public en transe, comme le faisaient les prédicateurs des églises noires, dont il tire une bonne partie de son style : le voici dans un numéro de danse fascinant (bien avant Michael Jackson) sur *Night Train* en 1964; on écouterait ensuite, en 1966, son énorme succès *It's a man's man's world* :

Video. James Brown DVD L, 07 (5'56)

1. *James Brown + band + dancers : Night Train (1964)*
2. *James Brown + band : It's a man's man's world (1966)*

On l'avait vu récemment avec Nina Simone, les chanteurs/euses Soul ont souvent des prises de position marquées en ce qui concerne les problématiques raciales. Ainsi, James Brown enregistre en 1968 le fameux *Say it loud (I'm black and I'm proud* » (*Dites-le fort : je suis Noir et j'en suis fier* »), classé par le magazine Rolling Stone comme une des 500 plus grandes chansons de tous les temps. Ce morceau devient, en ces temps où le mouvement noir se durcit, une sorte d'hymne officieux de la communauté noire. La chanson, co-écrite avec Pee Wee Ellis, se termine par ces mots « *Il est préférable de mourir debout que de vivre à genoux* ».

James Brown : Say it loud CD L, 13 (3'02)

James Brown (voc) + band; rec 1968

Deuxième grand personnage de la Soul Music, la chanteuse **Aretha Franklin**, dont les débuts ont pour cadre le gospel et les cérémonies religieuses (son père est pasteur et prédicateur). Née en 1942 à Memphis, militante elle aussi aux côtés de Martin Luther King (elle chantera plus tard à l'investiture de Barak Obama), Aretha multiplie les succès et devient elle aussi une icône de la musique noire. Parmi ses morceaux phares, *Respect* qui devient un des premiers hymnes féministes, et *I say a little prayer* qui date de 1967 et que voici dans une version live de 1970. Nous retrouverons ensuite Aretha dans une ballade soul à ne pas confondre avec le standard du même nom, *Never let me go* :

Video. Aretha Franklin : I say a little prayer DVD L, 8 (4'05)

Aretha Franklin (voc) + band : rec 1970

Aretha Franklin : Never let me go CD L, 12 (2'57)

Aretha Franklin (voc) + band : rec 1967

Avant de terminer ce petit survol par un des Dieux de la soul, Otis Redding, on retrouve la danse souvent liée au genre avec un tandem Motown un peu oublié aujourd'hui mais qui, dans les années '60, avait un énorme succès : **Sam and Dave**. Notez les changements de tempo dans ce *Hold on I'm coming* :

Video. Sam and Dave : Hold on I'm coming DVD L, 9 (7'04)
Sam and Dave (voc, dance) + Booker T and the MG's & the MarKeys

Place maintenant à celui qui fut l'idole de mon adolescence : **Otis Redding**. Né en Georgie en 1941, il mourra en 1967 dans un accident d'avion alors que son plus gros succès était en cours de production (*The Dock of the bay*) Spécialiste des ballades envoûtantes, Otis n'aime rien tant que la possibilité de chauffer une salle. Le premier aspect apparaît dans *I've been loving you too long* de 1965; nous retrouverons ensuite Redding en scène au festival de Monterey en 1967, peu avant sa mort : il emporte le public avec sa version de *Satisfaction* avant de le séduire avec son crescendo sur *Try a little tenderness* :

Otis Redding : I've been loving you too long CD L, 11 (3'01)
Otis Redding (voc) + The Markeys : rec 1965

Video. Otis Redding : Satisfaction/ Try a little tenderness DVD L, 10 (7'24)
*Otis Redding (voc) Booker T. Jones (keyb) Steve Cropper (gt) Al Jackson (b)
Donald Dunn (dms) Wayne Jackson (tp) Andrew Love, Floyd Newman (sax) :*
rec Monterey 1967

d. De la pop music au rock

Puisqu'il sera bientôt question de "jazz-rock", il est indispensable de définir, avant d'aller plus loin, le ou les sens du mot "**rock**". Et de souligner les mouvements d'attraction-répulsion qui unissent/opposent dès les années '60 musiciens des deux univers.

Rock : du mot au syndrome

Musicalement et sociologiquement parlant, le phénomène musical majeur des sixties est sans conteste l'émergence de ce vecteur musical nouveau qui, en une décennie, va devenir LA musique des jeunes générations. Le **rock** est historiquement lié au jazz, mais à la fin des années '60, il va obtenir, au terme d'une ascension fulgurante, son autonomie en tant que "famille" regroupant divers styles parfois bien différents. Les musiques qui composent le nouvel univers musical sont d'abord désignées sous l'étiquette **pop music**. Historiquement, le terme "rock" est le diminutif de **rock'n roll**, mot qui désigne à la fois, à la fin des années '50, une danse, avatar des anciens "jitterbugs", "boogie" etc pratiqués par les Noirs, et la musique qui en est le support. Héritée du boogie-woogie, du Rhythm'n blues et du Jump, on l'a vu, cette musique perpétue de manière systématisée les fameuses douze mesures et les fameux trois accords du blues. Dans les années '60, surgissent la *Beatlemania* et la vogue des groupes anglais, construits le plus souvent selon un mode instrumental simple et immuable hérité du rock'n roll : un chanteur, une guitare électrique soliste, une guitare rythmique, une basse électrique et une batterie avec parfois un clavier électrique (ce que les jazzmen appellent avec un soupçon de mépris les "orchestres de guitares"). Le phénomène évolue et à la fin des années '60, les musiciens les plus évolués du nouveau genre musical, souvent improvisateurs chevronnés, nourris de blues et de jazz, commencent à en avoir assez d'être répertoriés dans la même catégorie que le pire chanteur d'eurovision : c'est alors que, progressivement, le terme

générique **rock** va remplacer l'étiquette "pop". Cette nouvelle gestalt s'installe dès lors aux côtés des gestalt "jazz", "classique" etc. Une grande partie du public noir avait déjà largué le jazz moderne au profit du R'n B : les jeunes blancs des '50 vont petit à petit le larguer au profit du rock'n roll, lié à un phénomène sociologique (classe d'âge).

Blues-rock explosion

Si le rock'n roll démarre aux Etats-Unis, comme la majeure partie des musiques populaires du XXème siècle, la suite de l'histoire du rock a pour centre névralgique l'Angleterre, celle de la mode de Carnaby Street et des groupes d'abord répartis en deux grandes tendances : la tendance "douce" dominée par les Beatles, et la tendance "dure" dominée par les Rolling Stones. Dans cette deuxième tendance, plusieurs groupes, Rolling Stones en tête, jouent une musique largement influencée par le blues (ces groupes contribueront d'ailleurs à faire redécouvrir les grands bluesmen américains (John Lee Hooker, Sonny Boy Williamson, Muddy Waters, Howlin Wolf etc) en jouant leur répertoire ou en les invitant à enregistrer à leurs côtés. Ces formations de blues-rock insèrent des parties instrumentales dans une musique devenue de plus en plus strictement centrée sur le chant. La blues-rock explosion (**British Blues Boom**) jouera un rôle déterminant dans le rapprochement entre le rock et le jazz, initialement ennemis (pour les rockers, le jazz est une musique de vieux, pour les jazzmen, le rock est une sous-musique). La simplicité des harmonies du blues et les tournées de l'American Folk Blues Festival accélèrent le processus :

Video. Blues - rock DVD L, 1 (5'26)

Bluesmen et rockers, Rolling Stones, Animals ; rec 1964-67

Parmi les groupes de blues-rock anglais les plus actifs et les plus influents des sixties, les **Animals**, originaires de Newcastle, et dont le chanteur, **Eric Burdon** est alors considéré comme le seul chanteur blanc pouvant chanter comme les Noirs. Au départ, le groupe, baptisé *Alan Price Combo* (du nom du pianiste et organiste **Alan Price**) est d'ailleurs un groupe de jazz ; l'influence de Burdon, fana de blues et de R'n B fait évoluer le son du groupe, qui devient *The Animals* (à cause de la relative sauvagerie de la présence scénique des musiciens, et de la voix puissante de Burdon). Dès 1964, ils enregistrent leurs premiers succès pour Columbia. Ecoutons d'abord un titre assez peu connu de cette année 64, avec de très belles impros blues d'Alan Price et un solo de guitare de **Hilton Valentine** : la chanson, écrite par Burdon pour une petite amie qui l'a quitté, s'appelle *For Miss Caulker* ; on continuera avec un morceau plus musclé, toujours sur les accord du blues et du boogie, et toujours de 1964, *Club a-gogo* :

The Animals : For Miss Caulker CD L, 1 (3'59)

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

The Animals : Club a-gogo CD L, 2 (2'19)

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

Parmi les plus gros succès des Animals, *The house of the rising sun*, évidemment, inspiré de la version qu'avait donné peu avant Bob Dylan d'une vieille chanson orléanaise, et la reprise du *Boom Boom* de John Lee Hooker :

Video. The Animals : House of the rising sun/ Boom Boom DVD L, 2 (4'07/8'27)
Eric Burdon (voc) Alan Price (pn, voc) Hilton Valentine (gt) Chas Chandler (eb)
John Steel (dms); rec 1964

Ces groupes anglais invitent régulièrement leurs stars, les bluesmen américains, à partager avec eux concerts, télé, disques etc : ils jouent un rôle déterminant dans la connaissance que pourra désormais avoir le public européen de ce blues jusqu'alors très peu connu chez nous : c'est le cas de Sonny Boy Williamson avec les Yardbirds, puis de Canned Heat avec John Lee Hooker, des Rolling Stones avec Howlin' Wolf etc. On écoute le *Take it easy baby* des Yardbirds avec Sonny Boy Williamson, grave en 1965 :

Sonny Boy Williamson / The Yardbirds : Take it easy , baby CD L, 3 (4'20)
Sonny Boy Williamson (voc, hca) Eric Clapton (gt) Chris Deja (gt) Paul Samwell-Smith (eb)
Jim McCarthy (dms) rec 1965

Le groupe le plus durable de ce blues-rock anglais est évidemment les **Rolling Stones** de **Mick Jagger** et **Keith Richards**. Leur carrière ne se limitera pas, loin de là, au blues, mais elle n'en sera jamais très éloignée pour autant. Le batteur **Charlie Watts** dirigera même des années plus tard un grand orchestre et une petite formation de...jazz. Voici *Confessin' the blues* de 1964, suivi par un extrait d'une télévision de la même (et riche) année dans laquelle le groupe, après une interview, joue *Red Rooster Blues* :

The Rolling Stones : Confessin' the blues CD L, 4 (2'51)
Mick Jagger (voc, hca) Brian Jones, Keith Richard (gt) Billy Wyman (eb)
Charlie Watts (dms) rec 1964

Video. Rolling Stones : Red Rooster Blues DVD L, 3 (3'02)
Mike Jagger (voc) Brian Jones, Keith Richards (gt) Bill Wyman (eb) Charlie Watts (dms)1964

Le Blues-rock se développe avec des groupes comme **Cream** avec le guitariste **Eric Clapton**, premier "guitar hero" du monde du rock, mais aussi et surtout (et on retrace l'Atlantique) avec **Canned Heat**, dont les membres sont des passionnés de blues authentique et qui démarrent leur longue carrière en 1965. Le nom du groupe provient d'un vieux blues de Tommy Johnson. *Canned Heat* a été créé par l'harmoniciste **Bob Hite** (l'ours) et le chanteur et harmoniciste **Alan Wilson**, bientôt rejoints par le guitariste **Henry Vestine** puis par divers bassistes et batteurs. Le groupe commence à enregistrer pour Liberty en 1967 (les quelques titres gravés antérieurement sortiront plus tard sur un album Vintage). On ne peut passer à côté du plus gros succès de Canned Heat, *On the road again* écrit par Floyd Jones dans les années '50 et sorti en single en janvier 1968 (et en version edit, lma version de l'album faisant plus de cinq minutes, deux de trop pour les radios de l'époque) : chanté par la voix haut perchée d'Alan Wilson, et bénéficiant du son très singulier du támara (sorte de sitar), ce morceau fera l'objet d'un clip que nous regarder, après avoir écouté un extrait du premier album officiel du groupe, *Dust my broom* :

Canned Heat : Dust my broom CD L, 5 (4'58)
Bob Hite (voc, hca) Alan Wilson (hca) Henry Vestine (gt) Larry Taylor (eb)
Frank Cook (dms) rec 1967

Video. Canned Heat : On the road again DVD L, 4 (3'30)
Bob Hite (voc, hca) Alan Wilson (hca) Henry Vestine (gt) Larry Taylor (eb)
Fito de la Parra (dms) rec 1968

En 1969, le band joue à Woodstock. C'est l'époque de leur deuxième gros succès, *Going up the Country*, enregistré fin 67 et sorti en 1968 (il s'agit de l'adaptation d'un vieux blues des années '20, *Bull Dooze Blues*). L'année suivante, *Canned Heat* réalise un rêve et enregistre un double album avec **John Lee Hooker**. Certains titres sont enregistrés avec tout le groupe, d'autres, comme ce *You talk too much* que nous allons écouter, par le seul John Lee Hooker avec le soutien de l'harmonica d'Alan Wilson :

Canned Heat / John Lee Hooker : You talk too much CD L, 6 (3'16)
John Lee Hooker (gt, voc) Alan Wilson (hca) rec 1970

En Angleterre, le blues-rock continue avec des jazzmen blancs comme John Mayall. En 1969, celui-ci enregistre son disque le plus jazz, *The turning point* avec le saxophoniste **Johnny Almond** (et sans le soutien d'un batteur, chose rare pour un groupe blues-rock). Outre le célèbre *Room to move*, avec cette étonnante impro vocale, on peut y entendre un hommage à J.B. Lenoir ainsi que le *So hard to share* que voici :

John Mayall : So hard to share CD L, 8 (6'57)
John Mayall (gt, voc) Johnny Almond (sax, fl) Jon Mark (gt) Mark Almond (b); rec 1969

C'est plutôt au folk-blues acoustique que se réfère un autre courant important de l'époque, le *Protest Song* : dans la lignée d'un Woody Guthrie, **Bob Dylan** et quelques autres incarnent la révolte croissante des jeunes américains (contre le racisme, les inégalités, les guerres, la société de consommation). Son premier disque pour Columbia (1962) est clairement un disque de folk blues dans lequel on retrouve la version de *House of the rising sun* qui inspira les Animals.

Bob Dylan : House of the rising sun CD L, 7 (5'20)
Bob Dylan (voc, gt, hca) rec 1962

Mais par delà ces liens à travers le blues, jazz et rock vont se rapprocher également à partir du moment où la nouvelle musique va produire ses premiers grands solistes.

Jimi et Janis

Les deux figures les plus emblématiques du rock de la fin des sixties restent, ceci dit, ombilicalement liées au blues dont il est issu. Le chanteur et guitariste **Jimi Hendrix**, né à Seattle en 1942, devient en quatre courtes années de carrière le plus grand guitariste rock et un des plus grands guitaristes tout court. Sa musique attire fortement les plus grands jazzmen du moment : Miles Davis et John Coltrane rêvent de jouer en sa compagnie. Son concert à Woodstock comprend aussi bien des blues hyper-classiques (mais relookés) que des démenées électriques très free, dominées par la fameuse reprise de l'hymne américain (avec allusions au Vietnam : *une musique ultra-violente au service de la non-violence*). Mais Hendrix reste avant tout un bluesman : en 1967 il grave un de ses titres les plus connus, *Red House* avec un superbe solo de guitare. Il reprendra souvent très souvent ce titre en concert, notamment dans l'album *Hendrix in the West* en 1969 :

Jimi Hendrix : Red House CD L, 9 (5'42)
Jimi Hendrix (gt, voc) Billy Cox (eb) Mitch Mitchell (dms) Larry Lee (back gt) Juma Sultan, Jerry Velez (perc) rec San Diego 1969

Pour suivre, écoutons en acoustique *Hear my train-a-coming* puis pour illustrer le côté sauvage, une scène dans Hendrix met le feu à sa guitare en plein concert. Les deux facettes du guitariste, qui mourra à 27 ans en 1970, on le sait, étouffé dans son vomi :

Video. Jimi Hendrix : Hear my train a coming/ Mise à feu DVD L, 5 (3'37)

1. *Jimi Hendrix (gt, voc)* 2. *Extr de concert avec mise à feu et destruction de la guitare*

Au chapitre des premiers grands musiciens ou grand(e)s chanteurs/chanteuses de rock, il faut encore citer **Janis Joplin**. Née en 1943 et morte d'une overdose en 1970, on parle d'elle comme de la « reine de la soul psychédélique » : voix arrachée et phrasé sauvage, proche du feeling blues/gospel dans ses meilleurs moments, par exemple dans la reprise du *Summertime* de Gershwin en 1968. Janis Joplin se déchaîne surtout en live comme en témoigne cette version de *Work me Lord*, filmée à Woodstock en 1969 :

Janis Joplin : Summertime CD L, 10 (4'48)

*Janis Joplin (voc) James Gurley, Sam Andrews (gt) Peter Albin (eb)
Dave Getz (dms) rec 1968*

Vidéo. Janis Joplin : Work me Lord DVD L, 6 (7'12)

Janis Joplin (voc)+ band Woodstock 1969

Avant de revenir au rock pour évoquer son apogée à l'heure des grands festivals, une parenthèse importante consacrée aux prolongements du Rhythm'n Blues des fifties sous le nom de Soul Music, autre pièce essentielle de la scène musicale des années '60.

Festivals et Flower Power

L'apogée de la première partie de l'histoire du rock coïncide avec le tournant des années '60/'70, le mouvement hippie et les grands rassemblements de **Woodstock** (1969) et de l'île de **Wight** (1970). Elle est par ailleurs en relation avec la grande crise que connaît le jazz : le free ne parle qu'à un public limité, les mainstreams (classique ou moderne) se retrouvent au fond du trou et globalement, le jazz ne survit sous cloche pour un public de happy fews. Dans l'arborescence du rock, le mouvement psychédélique va, de Liverpool à San Francisco, relayer le mouvement Hippie et les extravagances liées à la consommation croissante de drogues dites psychédéliques (LSD, champignons hallucinogènes etc). C'est dans ces musiques qu'apparaissent les premiers synthétiseurs, les mélodies planantes et les effets spéciaux (Pink Floyd, King Crimson etc). Le **Flower Power** part de San Francisco en 1967-68 et génère les grands rassemblements pacifistes (parallèles ou croisés à ceux que suscitent les militants noirs), ou les marches contre la guerre du Vietnam). Dans les grands festivals, tous les courants du "rock" se retrouvent, pour le plus grand plaisir d'un public bercé par le rêve des sixties : *peace and love* ! On y trouve (minoritairement certes) quelques groupes à tendance instrumentale comme **Santana** que nous allons retrouver à Woodstock dans le fameux *Soul Sacrifice* ou **Jethro Tull** que nous verrons à Wight l'année suivante dans *Nothing easy* avec à l'avant plan le chanteur et flûtiste (inspiré de Roland Kirk) **Ian Anderson** :

Vidéo. De San Francisco à Woodstock DVD 26, 5 (6'52)

1. *Santana : Soul Sacrifice (Woodstock 1969)* 2. *Jethro Tull : Nothing is easy (Wight 1970)*

La crise économique des années '70, alliée à une crise des valeurs liée à l'effondrement des utopies des sixties amènera une radicalisation dans le monde du rock à travers le nihilisme

punk, lequel finira par ramener au jazz, via le jazz-rock, des rockers prenant de l'âge et qui se révèlent soudain trop exigeants pour cette musique "sociologique" qu'est le punk.

Groupe rock cherche son jazzy

On a vu récemment que le jazz soul privilégiait les rythmes binaires inspirés du rock et les instruments électrifiés. De même, à la fin des sixties, certains groupes rock anglais ou américains recherchent à enrichir leur musique par l'appoint de jazzmen et de chorus improvisés. Ainsi, l'organiste **Brian Auger** et la chanteuse **Julie Driscoll** proposent un rock fortement teinté de sonorités et de feeling jazzy. C'est le cas notamment de la reprise du *Light my fire* des Doors en 1969 et surtout, quelques mois plus tôt, de ce magnifique *Road to Cairo* filmé à Oslo et dont les paroles sont simplement superbes et bouleversantes :

Julie Driscoll/ Brian Auger & the Trinity : Light my fire CD L, 14 (3'58)
Julie Driscoll (voc) Brian Auger (org) + band ; rec 1969

Video. Julie Driscoll : Road to Cairo DVD L, 12 (5'17)
Julie Driscoll (voc) Brian Auger (org) + orch ; rec 1968 ?

Deux groupes illustrent à eux seuls la tendance rock + jazz, à travers laquelle un public redécouvre le plaisir de l'impro et retrouve les instruments à vent, généralement bannis par le rock : les anglais de *Colosseum* et les Américains de *Blood, Sweat and Tears*. Extrait du disque phare *Valentyne Suite*, on écoute **Colosseum** dans *Elegy*, superbe morceau avec accompagnement de balais du batteur **Jon Hiseman** et beau solo de soprano par **Dick Heckstall-Smith** :

Colosseum: Elegy CD L, 15 (3'12)
*Dick Heckstall-Smith (ss) Dave Greenslade (pn, org) James Litherman (gt, voc)
Tony Reeves (eb) Jon Hiseman (dms); rec Londres 1969*

A la même époque, *Blood Sweat and Tears* connaît un succès énorme aux Etats-Unis. Leur plus bel album est sans doute le BST II, qui comprend notamment un long blues improvisé et une reprise magnifique du *God Bless the Child* de Billie Holiday : on y entend de courts mais percutants soli de trompette (**Lew Soloff**), de trombone (**Jerry Hyman**) et de sax (**Fred Lipsius**) : longtemps qu'on n'avait plus entendu ça dans le monde du rock. A noter aussi les arrangements très subtils qui entourent la voix de **David Clayton Thomas** :

Blood, Sweat and Tears: God Bless the child CD L, 16 (5'56)
*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*

Retour en Angleterre : plus particulier et préparant le jazz-rock Européen, **l'Ecole de Canterbury** incarne l'émergence d'une musique originale qui n'a plus rien d'un clone du modèle US. Moins démonstrative et plus libertaire, issue à la fois du progressive rock et du progressive jazz, 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. Premières traces de l'esthétique de Canterbury dès 1963, le groupe *Wild Flowers* du chanteur **Kevin Ayers** : c'est l'embryon du groupe qui symbolisera mieux qu'aucun autre

le syndrome de Canterbury : **Soft machine**. Dans les sixties, *Soft Machine* fera plusieurs premières parties de Pink Floyd alors en pleine ascension. Quasi exclusivement rock au départ (la période centrée autour du personnage de Robert 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 donnent un cachet particulier à cette musique et notamment à la composition *All White*, qui ouvre l'album :

Soft Machine : All White CD L, 17 (6'06)
Elton Dean (as, saxello) Mike Ratledge (keyb) Hugh Hopper (eb)
Phil Howard (dms) rec London 1971

On termine ce chapitre avec un extrait d'un concert de *Soft Machine* en Allemagne 1973 : les sax sont alors **Karl Jenkins** et **Art Themen**. Puis, issus de la même école, le groupe **Nucleus** du trompettiste **Ian Carr** dans un concert au Middelheim (avec le même **Karl Jenkins** au hautbois) :

Video. Soft Machine : In Germany 1973 DVD L, 13 (5'13)
Karl Jenkins, Art Themen (sax, oboe) Mike Ratledge (keyb) Gary Boyle (gt)
Roy Babbington (eb) John Marshall (dms) rec 1973

Vidéo. Nucleus : Au Middelheim DVD L, 14 (5'10)
Ian Carr (tp) Karl Jenkins (sax, oboe) Dave McRae (keyb) Roy Babbington (eb)
Alan Jackson (dms); Middelheim 1972

d. Electric Miles

Tandis que, dans le monde du jazz, le soul jazz flirte avec les sonorités et les rythmes rock, tandis que dans le monde du rock, on vient de le voir, des rapprochements s'opèrent avec le jazz (l'ennemi du début des sixties), c'est encore à un certain... **Miles Davis** qu'il va revenir d'ouvrir vraiment les portes de ce qui sera le jazz-rock des seventies.

Rappel

On n'en finit pas de retrouver Miles Davis à tous les tournants de l'histoire du jazz. Rappel. Quintet de Charlie Parker dès 1945, avec déjà un son et un phrasé aux antipodes de celui de Dizzy et des autres trompettistes be-bop. En 1948, création avec Gil Evans, Lee Konitz etc du projet *Birth of the Cool*, jalon décisif de l'avenue du premier style dérivé du be-bop: le cool. Après un passage à vide au début des fifties, entrée de Miles dans le hard-bop avec Sonny Rollins et Horace Silver notamment. 1956 : premier grand quintet avec Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones. 1957 : reprise de la collaboration avec Gil Evans : somptueux albums pour Columbia. La même année, à Paris, enregistrement d'*Ascenseur pour l'Echafaud*. 1958-59 : *Milestones* puis *Kind of Blue*, mise en route du sextet avec Coltrane, Cannonball Adderley et Bill Evans : couronnement du jazz modal. 1961, dernière tournée européenne avec Coltrane puis divorce définitif entre les deux maîtres. 1963 : nouvelle période d'errance, quintet avec George Coleman. 1964 enfin, deuxième grand quintet avec Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams liberté : liberté rythmique hallucinante. 1966-67 : *Miles Smiles*, *Nefertiti*, *Sorcerer*. Premiers signes d'une nouvelle esthétique.

Passation de pouvoir sur le 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 ces jeunes qui désertent 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. Miles n'ayant pas trouvé de guitariste satisfaisant (**Joe Beck**, **Benson**, etc - il aurait tant voulu avoir Jimi Hendrix à ses côtés !), il pousse Hancock et Carter à adopter claviers et basse électriques : et petit à petit, il va les remplacer par de nouveaux musiciens. Sur l'album *Filles du Kilimandjaro*, l'ancienne et la nouvelle rythmique se mélangent encore. **Chick Corea** est au piano électrique sur *Petits Machins* que voici :

Miles Davis Quintet: Petits machins CD LI, 1 (8'08)

*Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ts) Chick Corea (epn) Ron Carter (eb)
Tony Williams (dms); rec juin 1968*

La rupture semble inévitable :

"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. Ca ne correspond pas à notre époque"

En 1969, la nouvelle rythmique est en place : **Chick Corea** (epn) **Dave Holland** (cb, puis eb) et **Jack de Johnette** (dms) accompagnent Miles tout au long de l'année dans une aventure particulièrement libertaire : les nouvelles compositions se réduisent à des esquisses :

"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."

Pas de disque studio de ce groupe qu'on a surnommé *The lost Quintet* mais des tournées européennes aujourd'hui largement représentées par des captations radio ou TV. Berlin, Antibes, Copenhague, mais aussi, à l'automne, un concert au *Country Hall* du Sart Tilman, à Liège : mon premier concert !

Video. Miles Davis: Directions DVD LI, 1 (5'24)

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

On vient de le voir, comme dans les groupes rock, le look des musiciens de Miles a bien changé en un an. Adieu le costume trois pièces, place aux tenues colorées, aux bandanas, aux chemises à fleur, aux cheveux longs ou aux coiffures afro.

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 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)

Le résultat est une musique très calme, minimaliste, une musique d'ambiance presque. Mais le 8/8 de la batterie, les sonorités électriques et le travail de production annoncent bien les années '70 : écoutons une des deux longues plages qui composent cet album :

Miles Davis: In a silent way / It's about that time CD LI, 2 (11'52)

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 février 69

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 voit à l'oeuvre la nouvelle imagerie (ainsi que le nouveau look) et on y entend, en version studio et en version live la nouvelle musique : on y découvre aussi les réactions diverses qu'a suscité *Bitches Brew* (par ailleurs énorme succès en termes de vente) : de l'enthousiasme sans bornes d'un Carlos Santana ou du compositeur classique Paul Buckmaster aux réticences sans bornes elles aussi du critique Stanley Crouch, jusqu'alors fan absolu de Miles :

Vidéo. Miles Davis : Bitches Brew Miles DVD LI, 2 (7'35)

Montage, commentaires sur la musique cellulaire. Interviews de Paul Buckmaster, Carlos Santana, Stanley Crouch; Miles Davis, Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland, Jack de Johnette (dms) rec Paris 1969

En plus du repertoire milesien de base, on voit apparaître sur *Bitches Brew* et lors des concerts du quintet, de nouveaux titres, libertaires en live, passés à la moulinette du collage en studio. Écoutons *Miles runs the Voodoo down* puis, regardons en live à Berlin une version de *Sanctuary*

Miles Davis: Miles runs the Voodoo down CD LI, 3 (5'53)

Miles Davis (tp) Wayne Shorter (ss) Bennie Maupin (bcl) John Mc Laughlin (gt) Joe Zawinul, Larry Young (epn) Harvey Brooks (eb) Lennie White, Charles Alias (dms, perc); rec NY 20 aout 1969

Video. Miles Davis: Sanctuary DVD LI, 3 (4'13)
Miles Davis (tp) W. Shorter (ts) Chick Corea (epn) Dave Holland (eb)
Jack de Johnette (dms); rec Berlin 1969

La personnalité du guitariste anglais **John Mc Laughlin** (qui ne fera partie du groupe live que quelques temps mais qui apparaît dans la plupart des séances de 1969 à 1971) est pour beaucoup dans le son du band de Miles : sa maîtrise de l'impro jazz comme des sonorités *dirty* propres au rock, font mouche : c'est notamment le cas dans *Double Image*, un titre qui apparaît sur le double album *Live Evil*, puzzle et casse-tête discographique :

Miles Davis: Double image CD LI, 04 (5'56)
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

Miles de Filmore à Wight

Dès 1970, la démarche de Miles se fait sans cesse 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. Pour Miles, commence une période particulièrement folle, marquée par des changements de personnel incessants, un travail de post-production toujours plus intense : les disques ont l'allure de vrais albums-puzzle, avec 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. Plus globalement, une virulence croissante fait évoluer la musique 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 à égalité avec les stars du rock blanc :

“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, ils te disent que “ce qui prime, c'est l'idéal artistique”

Voici Miles, filmé lors du festival de l'Île 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 icônes 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 DVD LI, 4 (8'54)

*Miles Davis (tp) Gary Bartz (ss) Keith Jarrett, Chick Corea (keyb) Dave Holland (eb)
Jack de Johnette (dms) rec Ile de 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 :

Miles Davis: Sivad CD LI, 5 (7'08)

*Miles Davis (tp) Gary Bartz (ss) Keith Jarrett (keyb) John Mc Laughlin (gt)
Mike Henderson (eb) Jack de Johnette (dms) Airto Moreira (perc); rec 18 dec 1970*

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 de certaines 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, qui, en 1975 arrêtera complètement la musique pour une période de cinq années :

Video. Miles Davis free-rock DVD LI, 5 (4'41)

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

5. Le Jazz-Rock – La décennie électrique

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.

a. 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 était 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'a, par 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 (même les prolongements du free, à quelques exceptions radicales près, réintégreront la notion de structure). 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, expressionnisme 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 Blood, 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. 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 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-expressionnisme 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.

b. Les enfants de Miles

Les formations qui vont marquer le jazz-rock (et qui portent toutes des noms collectifs, des noms de groupes comme c'est le cas 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 McLaughlin 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 et les Headhunters

Celui qui, dans un premier temps, reste le plus fidèle à la musique de Miles, au groove funk et à la musique noire, c'est sans doute **Herbie Hancock**. Après son long séjour chez Miles, Herbie fonde 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 on écoute la plage intitulée *Fat Mama* : Herbie est au fender évidemment et le groove très funky. On est loin par contre de la subtilité harmonique qui caractérisait le Hancock du quintet de Miles :

Herbie Hancock : Fat Mama

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

Les *Headhunters* vont évoluer de plus en plus vers une musique black funky. En plus du sax **Bennie Maupin** présent comme élément rythmique et colorateur dans le *Bitches Brew* de Miles, Hancock engage une rythmique qui n'est plus une rythmique jazz mais une rythmique soul/funk : deux des musiciens qui l'accompagnent deviendront des stars du genre : le bassiste **Paul Jackson** et le batteur **Mike Clark**. On retrouve le groupe en live en 1974 dans une version de *Chameleon* puis on écoute la reprise, bien transformée d'un des tubes soul d'Hancock dans les années '60, *Watermelon Man*, qui démarre sur un chant pygmée tel que celui qu'utilise à la même époque Fernando Arrabal dans son film *Viva la Muerte* :

Video. Herbie Hancock Headhunters : Chameleon

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

Herbie Hancock Headhunters : Watermelon Man

*Bennie Maupin (sax) Herbie Hancock (keyb) Paul Jackson (edb) Harvey Mason (dms)
Bill Summers (perc) rec SF 1973*

Le projet *Mwandili* propose une musique à l'esthétique jungle rappelant parfois celle du Miles électrique de *Bitches Brew* et des albums suivants. *Sleeping giant* démarre sur des échanges batterie/percussions puis la basse entre en jeu, suivie par le clavier et seulement à la fin de l'extrait par les cuivres, le trombone **Julian Priester** entre autres :

Video. Herbie Hancock Mwandili : Sleeping Giant

*Eddie Henderson (tp) Julian Priester (tb) Bennie Maupin (sax, bcl) Herbie Hancock (keyb)
Buster Williams (cb) Billy Hart (dms)*

Dans la suite des années '70 et dans les années '80, Herbie Hancock partagera son temps entre une musique plus commerciale et plus grand public, et divers retours à un jazz plus acoustique et plus proche de ce qu'était le grand quintet des sixties.

Tony Williams et Lifetime

Parmi les “enfants de Miles », le batteur **Tony Williams** est un des premiers, avec Hancock, à se dégager sinon de l’influence, du moins de l’entourage et des groupes de Miles Davis. Il quitte celui-ci parce que l’orientation binaire que prend la musique de son ancien leader convient mal à sa fougue d’improvisateur (cfr son travail minimaliste dans *In a silent way*). Le groupe que Tony monte en 1969, **Lifetime**, va pourtant lui aussi dans le sens de la binarisation et de l’électrification du jazz. Mais il conserve une sauvagerie et un sens du débordement qui font 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 : virulence des pêches et des dérives calculées du leader, son très rock, riche en distorsions, de la guitare de **John Mc Laughlin**, et jusqu’au son du hammond de l’organiste **Larry Young**, clairement 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.

Tony Williams Lifetime : Emergency (extr)

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

Ce trio ne durera qu’un temps. Tony Williams multiplie ensuite les expériences, ne trouvant que rarement à toucher un public désorienté par sa musique sans concession. Nous écouterons encore le groupe *Lifetime Experience* pour lequel Tony a engagé le grand bassiste **Stanley Clarke**, un des deux modèles des bassistes jazz-rock, et le violoniste français **Jean-Luc Ponty**, également membre, on va le voir du Mahavishnu Orchestra de McLaughlin.

Video Tony Williams Lifetime Experience feat Jean-Luc Ponty

Jean-Luc Ponty (vln) Stanley Clarke (cb) Tony Williams (dms); rec Paris 197

Si Tony Williams loupe partiellement son coup en termes d’audience, son guitariste va, lui, marquer l’essai, et comment, dès l’année suivante. Et Tony quant à lui, reviendra au moment du neo-bop, sans avoir jamais arrêté de jouer.

John McLaughlin et le Mahavishnu Orchestra

On l’a dit, **John Mc Laughlin** est 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 sol 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 les choses passent à la vitesse supérieure : Jack de Johnette, de passage en Angleterre, engage Dave Holland, entend la démo du nouveau trio et flashe sur Mc Laughlin qu'il ramène avec lui 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 de l'enregistrement 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 **Jan Hammer**, la basse (électrique) de **Rick Laird** et la batterie surpuissante (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 :

Mahavishnu Orchestra : The Awakening (CD LII, 1) 4'32

*John Mc Laughlin (egt) Jerry Goodman (evln) Ian Hammer (keyb) Rick Laird (eb)
Billy Cobham (dms); rec 14 aout 1971*

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 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* : puis dans un extrait du deuxième album, *Birds of Fire*, enregistré en 1972

Video. Mahavishnu Orchestra : Yoy know you know (DVD LII, 1) 5'21

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

Mahavishnu Orchestra : Thousand Island Park (CD LII, 2) 3'20

*John Mc Laughlin (egt) Jerry Goodman (evln) Ian Hammer (keyb) Rick Laird (eb)
Billy Cobham (dms); rec NY 1972*

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* :

Mahavishnu Orchestra : Vision is a naked sword (extr) (CD LII, 3) 4'40
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

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 version de *Wings of Karma*:

Video. Mahavishnu Orchestra : Wings of Karma (extr) (DVD LII, 2) 11'30
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 et Return to Forever

Après avoir tâté du free-jazz avec Anthony Braxton et le groupe Circle (voir plus loin), **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. 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, parfois 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 pour certains titres la chanteuse brésilienne Flora Purim : voici par ce groupe (sans partie vocale), la superbe composition du vibraphoniste Gary Burton, *Crystal Silence*

Return to Forever: Crystal silence (CD LII, 4) 6'59
Joe Farrell (ss, fl) Chick Corea (epn) Stanley Clarke (cb) Airto Moreira (dms);
rec février 1972

Ce groupe tournera en Europe à plusieurs reprises. On a retrouvé récemment une très belle émission de la télévision norvégienne, filmée en 1973. Ici encore, on réalise à quel point le son du piano Fender est caractéristique des seventies :

Video. Return to Forever: Norway 1973 (DVD LII, 3) 10'16
*Joe Farrell (ss, fl) Chick Corea (epn) Stanley Clarke (cb) Airto Moreira (dms);
rec 1973*

Et on en vient à « l'autre » *Return to Forever*, l'électrique, avec **Corea** aux claviers électriques, **Al Di Meola** ou **Bill Connors** (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 assurent à cette formation une coloration latine qui se prête bien au caractère virtuose du jazz-rock. Extrait de l'album *Hymn of the seventh galaxy*, voici un *Space Circus* très funky (avec Bill Connors) puis, en images, *Medieval Overture* de 1976 avec Al Di Meola cette fois, un thème dans lequel les quatre partenaires se livrent à de très beaux échanges :

Return to Forever: Space Circus (CD LII, 5) 4'12
Bill Connors (gt) Chick Corea (keyb) Stanley Clarke (eb) Lennie White (dms) rec aug 1973

Video Return to Forever: Medieval Overture (DVD LII, 4) 4'46
Al di Meola (gt) Chick Corea (keyb) Stanley Clarke (eb) Lennie White (dms) rec 1976

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

La generation mitraille

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, Al Di Meola et quelques autres, virtuoses au point d'être restés dans l'histoire comme la **génération mitraille**. On commence par le guitariste de *Return*, **Al Di Meola** dans un de ses titres les plus intéressants, alternant les ambiances et les feeling, essentiellement latins : titre emblématique : *Race with the devil on a spanish highway* :

Al di Meola: Race with the devil on a Spanish highway (CD LII, 6) 5'05
*Al Di Meola (gt) Barry Miles (keyb) Anthony Jackson (eb) Lenny White (dms)
Mingo Lewis (perc); rec NY 1976*

Parmi les guitaristes de cette génération, on retiendra aussi **Larry Coryell** qui, en 1971, grave un de ses plus beaux disques, *Barefoot boy* sur lequel figure un titre que Marc Moulin choisira comme indicatif pour son émission culte *Cap de nuit* : à ses côtés on entend notamment le sax soprano de **Steve Marcus** :

Larry Coryell : Call to the higher consciousness (CD LII, 7) 7'35
*Steve Marcus (ss) Larry Coryell (gt) Mike Mandel (pn) Mervin Bronson (b)
Roy Haynes (dms) rec NY 1971*

Représentant un jazz-rock européen moins démonstratif mais plus libertaire et plus mélodique, **Philip Catherine** participera aux groupes *Pork Pie* (avec Charlie Mariano et Jasper Van't Hof) et *Focus* (avec le flûtiste hollandais **Thijs van Leer**) entre autres et gravera ses propres disques appelés à devenir des emblèmes des années '70, spécialement le disque *Guitars* sur lequel se trouve le superbe *Homecomings* :

Video. Focus feat Philip Catherine : Angel Wings (DVD LII, 5) 4'31

Thijs Van Leer (fl, keyb) Philip Catherine (gt) Bert Ruiter (eb) David Kemper (dms) rec 1976

Philip Catherine : Homecomings (CD LII, 8) 5'45

Philip Catherine (gt) Rob Franken (keyb) John Lee (eb) Gerry Brown (dms) rec 1975

Au centre du jazz-rock européen, on retrouve également le violoniste français par ailleurs membre du *Mahavishnu*, **Jean-Luc Ponty**. Philip Catherine est à ses côtés à l'époque dans son Jean-Luc Ponty Experience :

Video. Jean-Luc Ponty Experience (DVD LII, 9) 6'07

*Jean-Luc Ponty (vln) Philip Catherine (gt) Jasper Van't Hof (keyb) Peter Trunk (b)
Aldo Romano (dms) Nana Vasconcellos (perc) rec 1972*

De tendance autrement plus funk la musique jouée par le batteur **Billy Cobham** ramène les souffleurs dans l'univers guitars/claviers/basse/dms, et offre 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 le groupe de Cobham en tournée en Norvège la même année, avec quelques changements de personnel : ils jouent *The Pheasant Pleasant*

Billy Cobham Spectrum: Crosswind (CD LII, 9) 5'45

*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 Spectrum : The pheasant Pleasant (DVD LII, 6) 6'01

*Randy Brecker (tp) Glenn Ferris (tb) Michael Brecker (ts) John Abercrombie (gt)
Milcho Leviev (keyb) Alex Blake (b) Billy Cobham (dms) rec Norvège 1974*

On retrouvera ces musiciens à la fin de la décennie, reconvertis à la musique acoustique.

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). Wayne 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, donc, deux fortes personnalités ayant eu jusqu'alors un parcours approchant : **Wayne Shorter** (sax), qui a débuté au sein des Jazz Messengers, en plein hard-bop donc, puis a été un des piliers 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. *Weather Report* joue 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. Du premier album, initialement intitulé *Weather Report* puis rebaptisé *Orange Lady* (1971) voici *Morning Lake* où la place des synthétiseurs et claviers divers prend toute sa dimension.

Weather Report : Morning Lake (CD LII, 10) 4'24

*Wayne Shorter (ts) Joe Zawinul (keyb) Miroslav Vitous (cb) Alphonse Mouzon (dms)
Airtio Moreira, Barbara Hutton (perc) rec fev 1971*

Ce groupe (avec le percussionniste **Dom Um Romao** qui restera dans le groupe par la suite) tourne en Europe et notamment en Allemagne :

Video. Weather Report : One (DVD LII, 07) 5'24

*Wayne Shorter (ts) Joe Zawinul (keyb) Miroslav Vitous (cb) Alphonse Mouzon (dms)
Dom Um Romao (perc, fl) rec Allemagne 1971*

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 *Unknown 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."*

Weather Report: Unknown soldier (CD LII, 11) 7'59

*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 nov 71*

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 et spécialiste de la basse fretless (sans barettes). Plus proche de la contrebasse en ce qu'il ouvre les portes à une infinité de sons (portes que fermaient les barettes justement), ce nouvel instrument, calqué sur les

cordes classiques, guitare exceptée, apporte en outre une chaleur boisée que limitaient les frettes. Voici le *Weather Report* de 1976 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: Dr Honoris Causa/Directions (DVD LII, 08) 6'42
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 be-bop, et même du bop tout court. Impossible toutefois de faire l'impasse sur ce titre (repris par 1000 autres bands, dont Manhattan Transfer) : 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 les destinées de *Weather Report* (et, à plus grande échelle, celles du jazz-rock) : que cela ne vous empêche pas de goûter la perfection sonore de cette musique :

Weather Report : Birdland (CD LII, 12) 6'01
Wayne Shorter (ss) Joe Zawinul (keyb) Jaco Pastorius (eb) Alex Acuna (dms)
Manolo Badrena (perc) ; rec 1976

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 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**) :

Jaco Pastorius : Donna Lee (CD LII, 13) 2'27
Jaco Pastorius (eb) Don Alias (perc); rec 1976

Trop d'électricité nuit

Au terme de la furie électrique des seventies, on se rend compte que les virtuoses mitraillettes, à commencer par les guitaristes et les bassistes, retrouvent les plaisirs de la musique acoustique. Le bassiste **Stanley Clarke** avait déjà, sur son disque *Journey to love*, gravé un titre en trio avec **John McLaughlin** et **Chick Corea** en hommage à John Coltrane :

Stanley Clarke: Song for John part II (CD LII, 14) 6'04
John Mc Laughlin (gt) Chick Corea (pn) Stanley Clarke (cb); rec NY 1975

A 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'appliquent aussi à Django Reinhardt)