

Les Mutations de Miles

I

Miles change. En quatre décennies de carrière, il a inauguré autant de tournants stylistiques. Tour à tour introverti, extraverti, cool, hard, simple, complexe, débutant, virtuose, élitiste, populaire, arrière-garde, avant-garde.

Miles, c'est pourtant aussi un son que l'on reconnaît dès la première note. Ou dès le premier silence. Miles, c'est un musicien noir dont le signe de reconnaissance est le blanc qu'il laisse entre les notes.

La capacité de métamorphose de Miles laisse perplexe. Une fois arrivés à maturité, la plupart des grands musiciens de Jazz ont peu évolué. Il est vrai que beaucoup sont morts très jeunes. À part Miles, on ne voit que John Coltrane et Duke Ellington qui aient soutenu une faculté d'innovation aussi constamment élevée. La carrière créative de Coltrane, qui est mort à quarante et un ans, n'a pourtant duré que dix ans. Or, pendant ces dix ans, on constate une évolution surprenante, certes, mais en ligne droite, sans ruptures. Le cas d'Ellington est un peu différent. Lui aussi est toujours resté fidèle à son style, mais c'est surtout grâce à son activité de compositeur extrêmement prolifique que sa production n'a cessé de se renouveler.

Si l'ensemble de l'œuvre d'un artiste est sujet à une évolution constante, il est évident que le principe de cette évolution doit être actif dans chacune de ces œuvres. À suivre une ligne diagonale montante, il doit forcément s'avérer que chaque segment de cette ligne participe déjà de ce mouvement. C'est pourquoi nous pensons que la force qui entraîne les évolutions frappantes de Miles, doit déjà être à l'œuvre dans la moindre de ses notes. Ou dans chacun de ses silences.

Il n'en est pas autrement avec une évolution qui se poursuit par paliers. Là, non plus, le changement ou la rupture ne vient de l'extérieur. C'est plutôt que, pendant le plat du palier où il ne semble pas y avoir d'évolution, c'est à un autre niveau, souterrain ou extérieur, que se prépare le changement qui ne sera par la suite visible que sous l'apparence d'un saut, d'une rupture. Ou alors, c'est que le mouvement progressif est, pour un certain temps, accompagné d'un mouvement régressif ; autrement dit, c'est la décadence de la phase précédente qui masque la naissance de la phase suivante. Mais dans tous ces cas, la raison pourquoi les formes artistiques évoluent doit se trouver au sein de chacune de ces formes elles-mêmes.

La carrière de Miles, justement, se développe par paliers. Nous pouvons en distinguer sept principaux. Le premier commence en 1945. Miles a dix-neuf ans et abandonne ses études à la Julliard pour jouer dans le quintet de Charlie Parker. En pleine turbulence Be-bop, sa présence peut surprendre. Sa sonorité est encore peu définie, sa maîtrise instrumentale plutôt défaillante, il a du mal à placer son jeu par rapport à la section rythmique et aux structures d'accords. Il y a pourtant, dans l'étrangeté même de ces premières prestations, une sensibilité somnambulesque, intuitive, qui a dû séduire Parker.

Le grand changement survient en 1949 : c'est l'enregistrement de *Birth of the Cool* - comme l'indique son nom, la naissance du Cool Jazz. Ici, la fragilité de sa sonorité et l'économie de ses moyens sont à l'origine d'un renouveau stylistique du Jazz. Ce coup d'éclat et suivi d'une longue période de décadence, qui se prolonge jusqu'en 1954. Miles combat une dépendance à l'héroïne et ne fait que quelques enregistrements peu convaincants. Puis on remarque un Miles métamorphosé au festival de Newport en 1954. Les séances produisant *Solar*, *Four*, *Walkin'* et *Bags Groove*, enregistrés la même année, témoignent d'un nouveau Miles : plus posé, une

sonorité plus claironnante, un sens du swing plus prégnant, une discursivité plus subtile. Jusqu'en 1959, il ne produira que des chefs-d'œuvre. Cette année marque un nouveau tournant, à part la consécration de sa collaboration en grand orchestre avec Gil Evans, c'est *Kind of Blue*, et l'invention du Jazz modal. Suit à nouveau une période relativement statique : Miles tourne avec des musiciens de moindre envergure, et se borne au répertoire qu'il s'est constitué dans les années précédentes. Autour de 1964-1965, a lieu une révolution en douce : Miles engage des musiciens beaucoup plus jeunes, qui le font évoluer vers un jeu de groupe interactif beaucoup plus complexe, et des enregistrements uniquement consacrés à des nouvelles compositions des membres du groupe, explorant des territoires harmoniques, rythmiques et formels jusque-là inconnus dans le Jazz. Mais c'est aussi le jeu de trompette de Miles qui a mué, sa sonorité s'est aiguisée, parfois à la limite du criard, son jeu est virtuose, expressionniste, violent, contrasté. Jusqu'en 1969, ce jeu de plus en plus libre, déconstructiviste, s'épuise dans son éparpillement et dans son abstraction ; ça sera alors un changement radical d'instrumentation et de structure musicale : l'invention du Jazz-Rock avec *In a Silent Way* et *Bitches Brew*.ⁱ À partir de là, sa technique instrumentale se détériorera nettement, et les musiciens qui l'accompagneront auront une fonction de plus en plus subalterne — en 1975 ça sera une retraite de la vie musicale quasiment définitive, qui durera jusqu'en 1981.

S'il semble avoir autant de moments de stagnation que de revirements brusques dans cette carrière mouvementéeⁱⁱ, c'est que des composantes parfois hétérogènes contribuent à la formation du style de Miles. Ainsi la période de déréliction que connût Miles entre 1950 et 54 était certes due à ce que dans le milieu du Jazz on appelle les « problèmes personnels » ; mais cette régression musicale n'impliquait non seulement l'avancée dans sa vie personnelle qu'était sa désintoxication mais l'expérience de la misère et de la souffrance physique a aussi, pour reprendre les mots d'Ian Carr, « incommensurablement approfondi sa vision. »ⁱⁱⁱ Dans la sphère purement musicale, il peut y avoir une période où un grand renouvellement au niveau de la composition est accompagné d'une relative stagnation au niveau de l'improvisation, niveau qui va prendre du ressort quelques années plus tard, justement grâce à ce qui auparavant avait été accompli dans la composition au détriment de l'improvisation. Où alors une régression stylistique masque une progression technique qui elle aussi va provoquer un renouveau stylistique.

La période entre 1959 et 1965 est particulièrement intéressante à cet égard. Son style semble peu évoluer, en effet il rejoue sans cesse les morceaux qui ont fait sa gloire. Pendant les nombreuses tournées qu'il effectue dans cette période on peut constater une tendance à systématiquement accélérer les morceaux rapides et de ralentir les morceaux lents, de manière parfois extrême. La version de *Four* enregistré en concert en 1964, par exemple, est pratiquement au double du tempo de celle de 1954. Il est évident que Miles exerce sa technique. Mais cette nouvelle technique révélera un nouveau Miles : là où il était réservé auparavant, on le découvre expressionniste, écorché vif, là où on ressentait une mélancolie retenue, il communique une violence intempestive, là où ses phrases pondérées étaient finement ciselées dans tous leurs détails, ses phrases saccagées procèdent par éruptions qui laissent suspendues leur inaccomplissement.

Mais ce ressassement toujours d'avantage virtuose des mêmes thèmes à aussi une autre raison. Dans certaines de ces interprétations, il y a parfois un contresens musical flagrant. Ces interprétations outrées visent en quelque sorte délibérément la destruction de son style. C'est-à-dire qu'en se bornant à toujours la même chose, il épuise les possibilités de cette chose, et réussit ainsi à transgresser ses limites. C'est

les progrès que fit Miles en tant qu'instrumentiste entre 59 et 63, alors que ses groupes restaient très conventionnels, qui lui permirent de suivre les innovations que lui proposèrent ses nouveaux accompagnateurs embauchés en 1963. Là encore, il fallait quelques années où ce groupe transforme complètement son ancien répertoire, entre autre par les polyrythmes de Tony Williams et la science harmonique de Herbie Hancock, avant que ce groupe puisse s'épanouir dans une approche compositionnelle entièrement nouvelle à partir de *E.S.P* et *Miles Smiles*.

II

Si l'évolution d'un artiste est l'acheminement vers une forme de plénitude, l'idée de plénitude doit être tout à fait réfractaire pour des artistes comme Miles qui changent sans cesse. Quand bien mêmes ils accéderaient à une forme de plénitude, celle-ci doit avoir pour eux l'effet d'un trompe l'œil et créer un malaise qui les force à aller en avant. C'est dire que leur style est essentiellement tributaire du manque.^{iv} C'est le manque qui travaille au cœur de leur musique, provoquant une série de métamorphoses qui sont autant de tentatives de le déplacer et de l'appriivoiser. En revanche, pour les artistes qui, une fois arrivés à la plénitude de leur expression n'évoluent plus, c'est parce que la plénitude est la forme même de leur expression musicale.

Le mérite de grands artistes de Jazz tels que Armstrong, Parker, Gillespie ou Bud Powell était de réussir, en faisant la synthèse de la totalité des possibilités instrumentales et musicales disponibles en leur temps, à transcender ces possibilités mêmes. Il y a plénitude dans le sens où leur être s'épanouit complètement dans une forme musicale qui puise en profondeur dans les ressources de son temps. Leurs carrières se divisent ainsi en des segments distincts : une période d'apprentissage — où ces musiciens restent plutôt dans l'ombre —, un apogée — où leur style est au point le plus éblouissant, qui est aussi en général la période où ces musiciens sont les plus actifs en tant que compositeurs —, et une période de consécration — où, bien que leur style évolue peu, leur personnalité est mise à l'épreuve de diverses formules stylistiques, par ailleurs souvent dans un but commercial. Il est remarquable à cet égard que Miles ne connut guère cette première période (celle de la maturation plus au moins lente), tout au contraire, il connut une exposition publique maximale dès ses débuts. C'est-à-dire que dans son immaturité et inachèvement même, son discours était déjà assez prenant pour se maintenir que de lui-même.

L'idée de la plénitude implique pourtant toujours celle d'une limite. Précisément, la plénitude est un état limite. Si on s'imagine la plénitude comme un contenu remplissant pleinement un contenant ; par exemple une cruche remplie d'eau ; il est clair que la cruche est pleine quand l'eau est sur le point de déborder. Ce qui fait la plénitude d'un style est donc autant conditionné par l'impulsion créatrice de l'artiste que par les limites auxquelles elle se heurte.

Ce qui nous amène à l'idée de la forme. On pense d'habitude qu'il n'y a pas de forme à proprement dire dans l'improvisation, tout à plus un recours à des schémas préétablis.^v Si cela est vrai dans une certaine mesure, c'est pourtant méconnaître la nature de la limite qui produit les formes dans le jazz. Toute forme est produite par ses limites. Dans la forme musicale en particulier, il s'agit de conjurer la finitude imposée par les limites temporelles de l'œuvre, par une illusion d'infinitude créée par le jeu des oppositions sonores à l'intérieur de ces limites. Il y a illusion d'infini, parce qu'à l'approche d'une limite, tout organisme réagit par un mouvement double : d'une part, un mouvement d'anticipation de la limite, qui vise son dépassement, d'autre, le

mouvement qui consiste à repousser cette limite. Nous dirions que la dynamique de la forme musicale se creuse dans l'infini créé à l'intérieur de la finitude par la divergence du repousser et de dépasser.

La différence fondamentale entre la pensée de la forme en musique occidentale et une pensée de la forme telle que nous voulons la définir dans le Jazz, tient essentiellement à la différence des limites qui conditionnent l'œuvre : alors qu'en musique classique, il s'agit des limites qui constituent le bord de l'œuvre — c'est-à-dire avant tout le début et la fin de l'œuvre, — les limites extérieures de la représentation ou du récit — de telles limites n'existent pas dans le Jazz. Le modèle de toute improvisation de groupe dans le Jazz — la Jam-session — n'a ni début ni fin ; ayant lieu après la représentation, elle est précisément hors limite, — c'est, à ses origines, après le concert que les musiciens se réunissaient pour jouer. Le nombre d'intervenants pouvant participer à une jam-session est indéfini, et il n'y a rien qui puisse limiter un morceau à un nombre défini de chœurs ou de solistes.

C'est parce qu'il n'y a pas de limitation externe dans le jazz définissant la forme musicale à l'intérieur de ses bornes, qu'il n'y a pas de forme diachronique à proprement parler. Il est en effet rare de voir une construction diachronique, au sens d'une dramaturgie, d'une progression d'intensité, chez les plus grands improvisateurs, tels que Armstrong, Parker, Clifford Brown et même Coltrane. Au contraire, leur art consiste justement à maintenir le plus grand niveau d'intensité possible pendant toute leur improvisation. Mais si ce maintien de l'intensité est fragile, menacé, bref s'il s'agit d'un art, c'est parce que cette intensité est possible uniquement par la médiation avec la limite temporelle interne propre au jazz. Cette limite, ce principe formel, c'est d'abord le rythme, puis la structure harmonique préétablie du morceau à partir duquel l'improvisation a lieu.

Si il y a donc une construction formelle dans l'improvisation du Jazz, c'est toujours en se démarquant d'une forme déjà existante — la forme harmonique et rythmique qui est la trame première de l'improvisation. L'improvisation comme forme est en quelque sorte la doublure d'une forme antérieure — mais une doublure qui entre en contradiction, en opposition avec cette forme. C'est précisément dans le choc de ces deux formes antagonistes que se produit la forme caractéristique du Jazz.

En d'admirables pages, Schelling a décrit l'importance de la limite et la dialectique qu'elle entretient avec l'impulsion créatrice dans l'art : « D'ailleurs nous trouvons non seulement en Dieu, mais aussi en l'homme, dans la mesure où il lui est accordé un rayon de force créatrice, le même rapport, la même contradiction, une force productive aveugle, de par sa nature sans frein, à laquelle s'oppose dans le même sujet une force réfléchie qui vient limiter et former la première, et qui est donc proprement une force de négation. »^{vi} Alors que pour Schelling, c'est à l'intérieur du même sujet que jouent ses deux forces — la réflexion et la création — dans le Jazz, où tout se joue dans l'instant même, il n'y a pas de réflexion qui serait une limite intérieure du créateur, mais plutôt une adéquation avec la limite extérieure au créateur qu'est le rythme et la forme. L'idée de la plénitude est alors celle de la tension la plus grande possible entre ses deux forces — dans notre exemple la tension entre l'impulsion créatrice et expressive du musicien, et les contraintes que lui impose la structure musicale préétablie.

Cette adéquation s'avère extrêmement précaire. Le contrebassiste Dave Holland donne un aperçu de l'extrême tension à laquelle est soumis l'improvisateur de Jazz. Il raconte son premier concert avec Miles : « Je n'ai pas parlé avec Tony Williams, [le batteur], et Miles m'a juste dit bonjour, et rien d'autre. Je n'avais même pas le temps de me rendre compte que la musique avait déjà commencé. Miles faisait quelque

chose qui voulait dire “tout le monde part”, et ça commençait. C’est comme si j’essayais de suivre une vague déferlante. Il y avait cet immense flux de son et d’énergie et j’étais sur sa crête, en essayant de m’y accrocher, et je savais si je tombais, ça continuerait sans moi. C’était comme ça pendant quatre à cinq mois. »^{vii}

On peut comprendre que face aux torrents d’énergie du Jazz, du déroulement implacable du rythme et de la rapidité des successions d’accords, l’improvisateur est comme saisi de panique. Si la plénitude est un état limite, c’est parce qu’elle est sans cesse menacée par l’en-déçà et l’au-delà de la plénitude, c’est-à-dire le creux et le débordant, ou encore, dans les mots de Schelling, l’idiotie et la folie : « Où il n’y a pas folie, il n’y a pas non plus d’entendement véritable, fécond, vivant [...]; par quoi, en effet, l’entendement se manifesterait-il si ce n’est dans la maîtrise, la domination et la régulation de la folie ? C’est pour cela que le défaut total de folie mène à l’autre extrême, à la stupidité (idiotisme), qui est une absence totale de folie. »^{viii} Pour traduire ces termes en musique, nous dirions qu’au-delà de la limite, nous tombons dans l’inarticulé — la folie —, tandis que en-déçà de la limite, c’est la formule - l’idiotisme. La violence rythmique du jazz est ainsi la ligne de crête qui pousse l’improvisateur hors de la formule toute faite — le “plan”, le cliché, la citation — vers la limite du cri inarticulé et arythmique. Tout l’art de l’improvisateur serait alors de se maintenir constamment en haut de cette crête sans jamais la dépasser ; de pousser le langage articulé — qui est après tout celui de l’occident rationnel, celui de la gamme tempérée et de la mesure à quatre temps — jusqu’à son extrémité, où le formé s’avère le plus riche quand il est menacé par le difforme. Le plus bel exemple d’un tel style est peut-être celui du trompettiste Clifford Brown : c’est toujours avec une sérénité inébranlable qu’il se jette au cœur du tourbillon rythmique produit par Max Roach ; pour en sortir, avec sa sonorité rayonnante, de longues phrases toujours renouvelées, taillées au millimètre près. Mais même chez un virtuose comme Brown, sportif dans le sens le plus noble terme, dans ses moments les plus inspirés l’auditeur est comme agacé par les limites auxquelles il se heurte — ou plutôt qu’il révèle — justement parce qu’il parvient à les transgresser. Ceci est repérable jusque dans sa technique et sonorité instrumentale : c’est précisément sa bravoure et son audace qui fragilisent ce jeu si puissant.

Ces remarques nous aideront peut-être à formuler une réponse aux injonctions répandues récriminant le manque d’invention réelle du jazz, sa prédilection pour le cliché et la citation.^{ix} Si nous suivons la dialectique de la folie et de l’entendement stupide esquissée par Schelling, et si nous convenons que la création la plus féconde se produit lors de la plus grande convergence dans la disparité de ces deux forces, si enfin l’enjeu du Jazzman est, afin de se libérer du jeu conventionnel, de mettre son invention et sa maîtrise à l’épreuve de la violence la plus dévastatrice, et si ce que nous nommons la phrase se situe sur l’intersection entre la formule et le cri (ou, la convention et le scandale), nous concéderons que dans un tel moment la formule peut avoir une valeur tout à fait pathétique et grave : comme le dernier secours devant l’abîme. Autrement dit : l’apparence de confort peut receler l’inconfort le plus radical.

On l’aura compris : La perfection est une idée rigoureusement réfractaire au Jazz.^x Dans cet art fait d’ajustements, de déséquilibré et de rééquilibrages, cet art qui est essentiellement work in progress un quelconque accomplissement ferait court-circuiter le moteur créatif de cette musique, qui, bien sûr est aussi une course vers la perfection.

Nous pouvons maintenant mieux mesurer la singularité du jeu de Miles Davis. Car à l’écoute des enregistrements du Miles des années cinquante, tels que *Miles Ahead*, *Milestones*, et *Kind of blue*, nous sommes bel et bien confrontés à des

réalisations parfaites. De même, ses solos de cette époque procèdent d'une logique formelle intransigeante : nous dirions même que ses improvisations semblent composées.

Il y a quelque chose comme un changement de paradigme de l'improvisateur de Jazz qui se produit avec Miles Davis. Le premier tel changement a été opéré par Louis Armstrong : avec Armstrong, d'un folklore, le Jazz est devenu un Art — c'est l'avènement du soliste, du virtuose, mais aussi de la star : de l'individu créateur qui se démarque de la collectivité anonyme du folklore. Avec Miles, c'est l'avènement du Jazzman conscient de soi, et conscient de son art. L'esthétique de Parker, de Brown, et même encore de Coltrane participe essentiellement d'une éthique du don de soi. L'abandon qui caractérise leur musique est aussi celui du don, et la plénitude qu'on y ressent est aussi la plénitude de leur être qu'ils donnent. Mais qui se donne s'efface derrière son don. Pour lui, la conscience de soi, si elle n'est pas impossible, est du moins superflue, se reconnaissant entièrement dans sa création.

En revanche, celui qui accède à la conscience de soi se retrouve forcément double. Se connaître, c'est se regarder de l'extérieur, et c'est ce savoir celui qu'on n'est pas, et c'est surtout connaître ses limites — parce que c'est à travers ces limites qu'on se regarde. C'est cette distance par rapport à soi qui a peut-être enlevé de la spontanéité au jeu de Miles, c'est aussi cette distance qui fait que son jeu soit dit cool — détaché, nonchalant, équivoque — et ait fait école. Mais surtout, c'est cette distance par rapport à soi qui permet à Miles d'être infidèle à lui-même — par exemple de détruire les styles qu'il a inventés — et de façonner délibérément son jeu. Cette conscience accrue de ses limites est aussi conscience de ses limites musicales — et c'est exactement le façonnage des limites de la musique que nous appelons le travail de la forme. Là où le soliste de Jazz traditionnel se trouvait en expansion, à l'encontre des limites de son instrument, du vocabulaire de son temps, des structures musicales dont il dépend ; Miles, ayant trouvé cette limite à l'intérieur de lui-même, se trouve en mutation — son but n'est plus d'approcher et de dépasser la limite, mais de déplacer la limite elle-même, est d'ainsi modifier l'approche et le dépassement en tant que tel.

III

Dans le souci d'une conception philosophique rigoureuse de l'art, Walter Benjamin, dans son essai sur les *Affinités Electives* de Goethe, s'est proposé de distinguer la teneur de vérité d'une œuvre d'art. Au centre de ses réflexions se trouve l'idée d'un moment inexpressif de l'art. En effet, si la vérité est inexprimable, c'est seulement ce qui n'exprime rien qui saurait la représenter. L'élément constitutif de l'art qui en soi n'exprime rien est bien sûr la forme. Ce moment de vérité qu'est la forme, Benjamin le caractérise comme une force négatrice de l'expression et de la beauté ; il est « sublime violence du vrai ». S'appuyant sur les Notes sur Œdipe de Hölderlin, Benjamin spécifie cette notion de la vérité comme violence formelle : dans la tragédie et la poésie, la vérité se manifeste comme césure : « d'un côté, parce que le héros est frappé de mutité ; de l'autre parce que le rythme même des vers rend la césure sensible. »^{xi} Pour nos propos, nous retiendrons ces deux moments de vérité que Benjamin recèle dans l'œuvre d'art : le rythme et le silence.

Tout être, toute création entretient un rapport intime avec la notion, ou plutôt une notion de vérité. On peut effectivement considérer que la vérité est inexprimable, ou qu'elle n'est pas connaissable, qu'elle est purement subjective ou au contraire apparente et quantifiable. Mais même si on soutient que la vérité n'existe pas, qu'on

est indifférent à la notion de vérité, par cela même on trahit une attitude fondamentale envers ce lieu qu'on nomme la vérité. Il en va de même de l'art. Si on prétend — d'ailleurs de bon droit — que l'art n'a rien à faire avec la vérité, c'est quand même poser un rapport intime et essentiel entre l'art et la vérité. Ce rapport à la vérité, cette attitude intime et quasiment instinctuelle à la vérité, je me permets, à la suite de Nietzsche et de Derrida, de nommer style.

Si, pour Benjamin, la vérité se manifeste comme violence, c'est parce que le surgissement de la vérité dépossède le sujet de sa subjectivité — la vérité met en suspens sa vérité. La vérité se présente ainsi comme interruption — césure — du discours subjectif — d'où le "silence" du héros tragique. Par le style, en revanche, le sujet se réapproprie, non pas sa vérité, mais son discours, qui désormais est une adéquation, un jonglage même, entre sa subjectivité brisée et la vérité qui lui fut imposé malgré lui.

Dans le jazz, la manifestation la plus aiguë, la plus incontournable du style d'un musicien, c'est le swing. Parler du rythme comme le moment de vérité de la musique, n'est pas une simple extrapolation du texte Benjaminien. L'écoulement du temps est peut-être la réalité la plus élémentaire et la plus lourde de conséquence à laquelle tout un chacun est soumis. D'autre part, nous vivons tous avec un temps parfaitement quantifié, dont la mesure nous paraît une réalité objective. Bien qu'en réalité, le temps soit vécu par chacun d'une manière totalement subjective et aléatoire, tout le monde est contraint de s'accorder sur le temps horloger.

Si nous définissons le style comme l'adéquation plus au moins réussie de la vérité subjective à la vérité objective et intersubjective^{xii}, le swing serait l'adéquation du vécu temporel intérieur à la mesure du temps telle qu'elle est assumée par le groupe entier comme une pure hypothèse. Car, en dépit de ce que l'on croit, le temps n'est jamais énoncé en tant que tel — à part par le bassiste, dont c'est précisément le rôle de servir comme référence aux autres musiciens. Mais il est bien la réalité qui permet aux musiciens d'accorder leurs discours — de par leur nature purement individuelle — et de jouer ensemble. Donc le rythme est, dans le jazz à la fois une réalité intersubjective — de fait, la seule valeur partagée par le groupe entier —, et une réalité qui est largement au-delà du groupe, autour de laquelle il tourne sans jamais la cerner réellement — en effet, le rythme n'est donné par personne ; il n'y a pas de chef d'orchestre qui bat la mesure, et ce n'est sûrement pas le rôle du batteur (son rôle n'est pas d'imposer le temps, mais de le ponctuer). Nous dirions plutôt que la cohésion rythmique d'un groupe dépend de leur capacité de conjuguer autant de manières singulières de sentir quelque chose qui n'est pas vraiment là.

On parle effectivement du style d'une démarche. Un tel a une démarche détendue, l'autre, nerveuse, celui-ci, martiale, celui-là, crispée. Comme dans sa démarche le marcheur exprime le rapport inconscient, presque instinctif qu'il entretient avec le mouvement, le swing est la manière tout aussi intrinsèque dont, malgré lui, le musicien se meut dans la musique. Pour certains musiciens, on pourrait dire qu'il y a un comportement face au temps, qu'ils expriment autant dans la musique que dans leur mode de vie. On pense au jeu très en arrière du temps de Dexter Gordon, et son apparence longiligne, désarticulé, flegmatique. On pense aux notes qui criblent comme des flèches la pointe avant extrême du temps, comme celles de Wynton Kelly. Ou alors on pense au contraire aux notes fouillant tous les registres du temps, qui tantôt courent en avant, tantôt creusent le sillon du temps en le retardant, toujours d'une manière impulsive et ivre, tel celles de Bud Powell, ou celles du dernier Parker, celui des enregistrements Verve, où peut-être par l'effet d'un Parker fatigué et manquant de rigueur, le temps, comme par un vibrato rythmique, se gonfle

et devient merveilleusement charnu, et semble dans tout instant devoir tomber, comme une grappe de raisin atteint de botrytis, de pourriture noble.

Ce sentiment de profondeur du temps qui transparaît à l'écoute des meilleurs groupes de Jazz, est bien le résultat de l'effet de contraposition de différentes attitudes rythmiques. La fonction de la syncopation — l'accentuation systématique des temps dit faibles —, déjà, dans toutes les cultures d'origine africaine, était, de rendre plus précieux, en le raréfiant, le temps dit fort. Ainsi il n'y a plus de pléonasme entre les pieds du danseur et le son du tambour — le danseur trouve lui-même son temps fort par rapport aux syncopes réellement jouées. De même, à l'écoute d'un orchestre où, par exemple, le pianiste est avant le temps, le saxophoniste après, le contrebassiste sur le temps, et le batteur souligne et coordonne les trois, par cette épaisseur du temps créée, la sensation de la pulsation chez l'auditeur sera d'autant plus forte qu'elle sera sa synthèse à lui des éléments rythmiques qui lui sont proposés.

En suivant cette perspective, dans les meilleurs des cas, l'écoute du tempo du jazz est bien une construction du sens. Nous pouvons ainsi emprunter le vocabulaire de la linguistique structurale pour dire que le temps est le signifié essentiel du jazz, jamais énoncé en tant que tel, mais représenté par le jeu de signifiants que sont les rythmes. Dès lors, le swing est une affaire de rhétorique.

La tyrannie du tempo, et une certaine monotonie métrique du jazz ont été maintes fois soulignées par des commentateurs formés par la musique occidentale^{xiii}. Il y a là pourtant une profonde méconnaissance du rapport entre le temps exprimé et le temps signifié propre au jazz. S'il est vrai que le respect d'un tempo absolument constant et régulier est une des caractéristiques essentielles au Jazz, il ne signifie nullement un asservissement à ce tempo. Si la musique occidentale, par contre, use abondamment d'une conception flexible et expressive du tempo, cette souplesse même interdit la notion d'un décalage entre le tempo signifié et le tempo exprimé. L'idéal d'un ensemble de chambre, serait en effet de jouer ensemble la même expression du temps — par exemple le même coup d'archet, le même phrasé —, et de suivre ensemble, d'une manière parfaitement homogène, la même accélération ou ritardando, tandis que l'ensemble de Jazz jouera d'une manière hétérogène un tempo quand à lui invariable. Nous dirions donc, que la pratique de la musique occidentale varie le temps lui-même — qu'il n'y a pas, en effet, de différence entre la figure rythmique exprimée et le temps qu'il représente tandis que le jazz varie uniquement l'expression du temps, et laisse intact sa mesure. Autrement dit, si en musique occidentale la variation rythmique porte sur le signifié rythmique (ralentissement, ou accélération du tempo, retard etc.), en Jazz il porte uniquement sur ses signifiants (syncopes, déplacements, anticipations). En les termes de la rhétorique, la musique occidentale userait de la litote, de l'hyperbole et de la métaphore^{xivxv}, tandis que le jazz se sert de l'ellipse, la prétérition et de la métonymie : le musicien classique grossit (hyperbole) ou amoindrit (litote) le tempo, et en juxtaposant des signifiants rythmiques dissemblables, suggère un nouveau tempo (métaphore, par exemple la superposition de valeurs binaires et ternaires). Le jazzman, en revanche, ne varie ni ne crée de nouveaux signifiés — le terrain du tempo lui est proprement interdit. Ses procédés seraient donc l'ellipse (ne pas jouer un temps justement très important), la métonymie (jouer le temps à côté de celui qu'importe, c'est-à-dire la syncopation) et la prétérition (jouer le temps avant qu'il ne survienne, de par son anticipation l'effacer, le masquer momentanément).

La transcription sur papier des soli des Miles de la première grande maturité — c'est-à-dire à partir de 1954 — est à cet égard un exercice particulièrement éclairant. En effet, jamais auparavant ces procédés avaient été employés avec autant de finesse

et de discernement Le jeu de Miles ne témoigne plus d'une personnalité rythmique irréductible et instinctive (comme celles de Parker, Powell ou Gillespie), mais du souci de penser chaque note et chaque temps d'une manière unique et paradoxale. On ne peut plus dire que Miles joue « en arrière » ou « en avant » — son phrasé dicte un traitement particulier à chaque note. Ainsi Miles jouera telle note sur le temps légèrement en avance, retardera telle syncope, ou laissera traîner tel groupe de trois croches jusqu'à ce qu'il sonne Presque — mais seulement presque — comme un triolet de noires. Ce jeu semble si différencié qu'on le dirait détaché de la section rythmique, pourtant, bien qu'il n'y soit pas rivé, d'autres notes de Miles dans ce contexte servent précisément à relancer, à guider la section rythmique.

C'est peut-être bien son extrême raréfaction qui rend possible une telle densité et différenciation du discours. Le silence, outre l'emploi fréquent de la sourdine *harmon*, est certainement la caractéristique la plus connue et remarquée du style de Miles Davis. En effet Miles a toujours insisté face à ses musiciens sur le fait qu'il était plus important de savoir ce qu'on ne jouait pas que de savoir ce qu'on joue.

C'est donc encore une césure, le silence, qui apparaît comme un élément formateur. Si la forme est d'abord la délimitation extérieure de l'œuvre, une de ses déterminantes est aussi la frontière entre la musique et ce qui n'est pas encore ou ce qui n'est plus de la musique. Ainsi la conception de la forme instaurée par la musique occidentale est étroitement liée à l'écriture musicale. La pratique de la composition sur table, et l'existence de la partition comme composante purement visuelle de l'œuvre, et de manière générale la dissociation de l'acte de création et d'exécution, permettent au compositeur de se placer en dehors de sa musique, et d'ainsi travailler la forme de l'extérieur ; d'une manière que, bien souvent, les données les plus importantes pour la structure d'une œuvre ne soient pas immanentes sur le plan strictement sonore. À l'improvisateur, en revanche, tout recul est interdit. Il se situe à chaque instant au moment même où évolue sa musique ; et il ne peut en aucune manière faire abstraction de la réalisation matérielle et temporelle de sa musique. Nous dirions même, qu'il lui est impossible de s'écouter, et de surcroît de se regarder. Son contrôle n'agit que sur la note qu'il joue dans l'instant où il la joue.

Ce n'est donc point un hasard que le jeu des deux improvisateurs jusque-là les plus conscients de la forme — Monk et Miles — soit aussi celui le plus travaillé par le silence. C'est le silence, qui permît à Monk et à Miles de se placer en dehors de leur discours, de réfléchir en improvisant — chose sinon impossible — de par leur suspension remettre en question leurs phrases, et enfin, de les rapprocher conceptuellement en les séparant matériellement.

Ces rapprochements ne doivent pas nous faire oublier la différence fondamentale entre le jeu de Miles et celui de Monk. Cette différence tient peut-être tout autant à la différence de leur silence. Le silence de Monk est une césure dans le sens fort du terme, c'est une interruption violente du discours. Ces silences, en effet, ne veulent rien entendre de ce qui a été joué. Ce sont des silences autoritaires, qui dérangent et bousculent les notes, se substituent à elles. Ce sont des silences fortissimo — c'est-à-dire un silence plus fort que la musique, un silence qui filtre les autres bruits. Laurent de Wilde raconte comment Monk portait des bagues extrêmement lourdes et volumineuses exprès pour s'empêcher de jouer. Le silence de Monk — tout comme le martèlement de ses notes — relève du geste arbitraire et volontaire.

Chez Miles, en revanche, le silence n'est pas coupure, mais prolongation : c'est un silence réverbérant ; un silence qui cherche à magnifier la note passée en l'entourant comme une auréole. C'est aussi un silence qui cherche l'approbation : tel

ce cri d'extase que provoquât le la bémol aigu de *My funny Valentine* chez un auditeur du Town Hall en 1964. Ce silence réfléchit le discours de Miles, à travers lui, il peut se contempler, se moduler, se déplacer et revenir sur soi-même. Miles et son silence, c'est un petit peu Narcisse devant son miroir.

IV

Le ton prédominant de la musique de Miles Davis est certainement celui de la mélancolie. Non seulement Miles perpétua le blues avec des couleurs résolument neuves — fières, distantes, moins charnues peut-être — mais aussi, avec *Sketches of Spain*, il confronta son esthétique au *soledad* du flamenco. Mais alors que le blues traditionnel relève du registre de la revendication et vise la reconnaissance par autrui — c'est avant tout l'organe d'un peuple sans voix qui cherche à être entendu —, Miles, fils de notables noirs, est trop conscient de son rang pour se mettre en position de demande devant quoi et qui que ce soit. Tout au contraire, la stratégie principale de Miles tient de la séduction. En modulant les tonalités de la désolation et de la fierté, de l'abandon et de l'autosuffisance, Miles se construit aussi comme une énigme, captivant et trompeur.

En différenciant le deuil de la mélancolie, Freud suppose que la perte de l'objet aimé à l'origine du deuil s'avère irrémédiable chez le mélancolique et entraîne la régression au stade du narcissisme primaire, c'est-à-dire que le mélancolique devient son propre objet^{xvi}. Si le mélancolique, à travers la préoccupation incessante avec soi-même, accède à une lucidité hors du commun, l'ampleur de l'investissement psychique qu'il implique ce travail lui interdit toute extériorisation, toute sortie hors du cercle vicieux qu'est le moi dédoublé. Ce narcissisme sadomasochiste Freudien a plus d'un trait en commun avec la conscience malheureuse évoquée par Hegel ; la conscience malheureuse aussi est l'expérience d'un moi scindé ; elle est la scène de la répétition de la lutte du maître et de l'esclave, mais cette fois-ci au sein d'une seule même conscience^{xvii}. La possibilité de l'action dépend dès lors de la pleine reconnaissance positive du négatif de la conscience. Dans cette lutte contre soi-même le changement, l'évolution, signifie bien la suppression de soi-même.

Miles ressentit sa propension au changement comme une compulsion : « Je dois changer, c'est comme une malédiction. » Je me souviens d'un entretien télévisé avec Keith Jarrett qui illustre de manière surprenante l'aspect destructeur de cette compulsion au changement. Jarrett parle d'un concert au début des années soixante-dix, lorsque Miles dirigeait un orchestre composé de musiciens essentiellement venus de la soul music. Un Miles éreinté et intoxiqué interrompt son programme habituel pour entonner des fragments de vieux standards tels *Stella by Starlight* (son répertoire de dix ans auparavant), ce qui, manque de culture jazzistique de ses acolytes, crée la confusion généralisée. Après le concert, Jarrett demande Miles pourquoi il ne joue plus jamais ces vieilles ballades. Miles lui aurait répondu : « C'est parce que j'aime tellement les jouer que je ne joue plus ces morceaux. » Le secret de cet homme, pourtant si hédoniste, serait alors que justement il se force à ne pas faire ce qu'il aime.

Ian Carr soutient une hypothèse plausible concernant la dialectique intérieure à l'œuvre chez Miles Davis^{xviii}. Pour lui, Miles serait déchiré entre une conception musicale "blanche", occidentale — prédominance de la structure, de la variation et de l'abstraction —, et "noire", afro-orientale — prédominance de la répétition, de la transe et d'une technique instrumentale non conventionnelle. Pour Carr, l'évolution de Miles serait faite d'allers-retours entre des réalisations trop exclusivement "blanches" ou "noires", ses meilleurs œuvres étant celles où la synthèse entre les deux

tendances aurait le mieux réussi. Une telle classification binaire rend pourtant peu justice à la richesse des créations de Miles Davis. D'abord elle amène Carr à déprécier certains chefs-d'œuvre de Miles, tels *The Sorcerer* et *Nefertiti*, jugés trop abstraits, trop tendancieusement blancs. Mais surtout, l'entrelacement des courants "blancs" ou "noirs" du jazz, et en particulier chez Miles, ne supporte pas une ligne de partage si nette. Bien souvent il semble, en effet, que la formalisation et l'abstraction accrue de certaines de ses périodes musicales soit en réalité une conséquence logique des facteurs "africains" de sa musique, ou que l'abandon d'une pensée harmonique explicite soit le résultat d'une sophistication accrue de ladite harmonie. Par ailleurs, il suffit d'écouter ses enregistrements de la fin des années cinquante pour s'apercevoir que c'est souvent quand il est le plus "noir" qu'il est le plus "blanc". Ainsi ses nombreuses références au blues tirent souvent leur intérêt du fait qu'elles n'ont plus rien de naturel : même le recours aux microtons, aux faux doigtés, aux notes étouffés — tout ce qui est réfractaire à la tradition occidentale — a lieu avec une perfection qui trahit sa distanciation. Tout semble indiquer que c'est parce que Miles était d'emblée détaché de la tradition noire qu'il se l'est réapproprié avec tant d'originalité.

Dans la famille de Miles, la musique noire était un sujet tabou. Sa mère jouait du violon, et lui cacha durant de longues années qu'elle savait aussi jouer le blues et le gospel, qu'elle ne pratiquait qu'en cachette. Miles raconte comment son grand-père gardait une certaine nostalgie des temps de l'esclavage : d'après lui, ses ancêtres jouaient de la musique de chambre européenne pour leurs maîtres^{xix}. Depuis lors, il se refusait d'écouter de la musique ; que les noirs jouent du blues et du gospel devant des blancs était pour lui indigne et humiliant.

On comprend donc mieux pourquoi le rapport de Miles face à la musique noire est si ambivalent. Dans ce sens, sa capacité de métamorphose tient aussi de la perpétuelle recherche et du nécessaire rejet d'une identité. En cela, Miles tenait la feinte et le simulacre pour des stratégies nécessaires à la survie de l'homme noir aux États Unies. À propos de sa prestation d'acteur dans un épisode de la série télévisée *Miami Vice*, Miles remarque que ce n'était pas pour lui une expérience complètement nouvelle : « On joue la comédie tout le temps quand on est noir. »^{xx}

Je ne puis penser qu'à un seul musicien qui partage avec Miles la même négativité, la même ambivalence face à soi-même, mais aussi la même lucidité et la même volonté de création. Lui aussi, à travers l'expérience douloureuse d'une désaccoutumance à l'héroïne, dut apprendre à se séparer de ce que peut-être il aimait le plus au monde. Lui aussi avait un sens accru de la forme, inconnu jusque-là dans le monde du jazz.

Il s'agit de Sonny Rollins. Esthétiquement parlant, tout le sépare de Miles. Il professe le foisonnement baroque là où Miles cherche l'épure. Alors que Miles pratique la distanciation par la stylisation, Rollins use de l'ironie et □□□ même de la dérision.

Mais chez les deux agit le même malaise, la même impatience face à leur musique. Seulement, Miles réagissait à ce malaise par la conquête de nouveaux territoires musicaux. Rollins, bien qu'il ait étendu ses moyens d'expression jusqu'à l'extrême, n'a jamais véritablement quitté son point de départ. Sa carrière ressemble ainsi à une succession de faux départs, de pistes commencés puis abandonnés.

Le but avoué des retraites multiples de Rollins était de recommencer entièrement l'étude de son instrument. Rollins, comme Miles, a joué avec les plus grands musiciens de son temps dès son plus jeune âge. Seulement, dès le départ, le jeu de Rollins était d'une virtuosité et d'une force inouïe. Cette prématurité, cette facilité,

pesait sur Rollins comme une tare. Rollins devait se sentir coupable de sa puissance, et la percevoir comme une injustice. Il s'agira alors pour lui de redevenir un débutant.

La grande différence avec Miles, c'est bien sûr que Rollins n'a jamais pu constituer de véritable groupe. Peut-être son talent était trop immense pour trouver de véritables partenaires. À défaut de répondre son discours dut sans cesse revenir sur lui-même. D'où peut-être aussi son indéniable richesse.

Miles, en revanche, tient sa réputation presque autant des talents qu'il a découvert que du sien propre. De son propre aveu, quelques-unes de ses innovations étaient en réalité l'oeuvre de ses accompagnateurs. Cette ouverture n'est pas seulement un trait de caractère extérieure à sa musique. Tout au contraire, elle est structurellement inhérente à son jeu.

Interrogé par Art Taylor sur les qualités essentielles qu'il repère chez un batteur, Miles évoque son aptitude à « nettoyer ». Face à l'étonnement de Taylor, Miles s'explique: « Admettons qu'un type fasse une phrase, et la phrase n'est pas exactement ce qu'il veut qu'elle soit; bien, le batteur est censé être suffisamment alerte pour compléter la phrase. »^{xxi} La force de Miles a été en quelque sorte sa faiblesse; du moins la reconnaissance de cette faiblesse. C'est dans la béance de sa défaillance que s'est ouvert un espace à l'autre- à l'autre musicien, qui allait compléter et transformer la phrase échouée, mais aussi à l'autre qu'il allait devenir lui-même dans sa prochaine incarnation.

© Balthasar Thomass

ⁱ Pour cette période et la suite, cf. L.CUGNY, *Electrique Miles*, Paris, André Dimanche éditeur.

ⁱⁱ Miles lui-même situe son évolution en les périodes de croissance et de décadence envisagées ici. Cf. M. DAVIS with Q. TROUPE, *Miles, the Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989, p. 400.

ⁱⁱⁱ I.CARR, *Miles Davis*, Londres, Paladin Books, 1984, p. 72.

^{iv} Ceci va dans le sens de ce que A.HODEIR dit à propos de Monk, « Monk ou le malentendu », *Jazzistiques*, Roquevaire, Éditions Parenthèses, 1984, p. 130: « C'est une insatisfaction fondamentale, permanente, invincible qui le pousse [le créateur, opposé à l'artiste professionnel] à détruire l'équilibre obtenu par les créateurs venus avant lui (et quelque fois, lorsque il est très grand, par lui-même) .» Miles serait résolument dans ce dernier cas.

^v A. HODEIR dit très justement: « ...nous n'entendons pas affirmer que le Jazz se passe de toute forme, mais simplement que la forme n'y est pas vivante et active », op.cit. p. 131. Thelonius Monk est le premier jazzman chez qui Hodeir perçoit un « souci purement formel », ibid, p. 130.

^{vi} *Philosophie de la Révélation*, Deuxième partie, Livre III, Paris, P.U.F., coll. Épiméthée, 1995, p. 45.

^{vii} Cité par I. CARR, op.cit., p. 208.

viii G.W.F. SCHELLING, «Die Weltalter», Fragment de 1815, *Sämtliche Werke*, 1/8, p 339. Nous avons qu'en partie repris la traduction de S. Jankelewitch, *Les Ages du monde*, Paris, Aubier-Montaigne, 1949, p. 182.

ix Par exemple L. BERIO, « Commentaires au rock », *Musiques en jeu* 2, p57: «Le jazz, en particulier est, entre autres, un flux constant de citations plus au moins masquées; la tournure harmonique la plus employée est elle même une citations de blues; aussi, quand il ne jasse pas Verdi et la quadrille (ou Bach, plus tard), il cite des comportements formels; comportements de travail, comportements vocaux, instrumentaux, corporels, styles d'exécution, inflexions vocales, patterns, d'habitudes motrices sur l'instrument etc.

x En témoigne le mépris que réservent les spécialistes du jazz à des musicien indéniablement « parfaits » comme Oscar Peterson. On pourra cependant objecter que le problème ne se situe pas autour de l'accomplissement ou non d'une forme, mais que le sale, l'impur, l'impoli (i.e. le sexuel) sont essentiels au jazz. Le style léché d'un Peterson repose pourtant sur l'emploi systématique de ces éléments là Ceci ne vaut que pour la période qui nous intéresse ici: les années cinquante. A partir des années soixante, Miles optera pour un jeu délibérément brisé, difforme; en revanche, dans sa collaboration avec Shorter, Hancock, Carter et Williams, se dessine la volonté, jusque là étrangère au Jazz, de structurer non seulement les soli individuels, mais leur enchaînement. Ainsi, chaque improvisateur, pense son solo par rapport à ceux qui l'ont précédé et qui vont le succéder. Par exemple, dans la versions de All of you sur My funny Valentine, le solo de Miles et conçu comme un long crescendo toujours empêché qui prépare l'explosion dynamique de Tony Williams qui n'a lieu qu'à l'entrée de George Coleman, qui à son tour, peut se servir de l'énergie accumulé par Miles pour jouer d'une manière complètement détendue et quasi-flégmatisée, et finit pianissimo en duo avec le pianiste. Cette tendance s'accroîtra lorsque Miles prendra l'habitude d'enchaîner tous les morceaux d'un concert en un long medley ; chaque morceau sera pensée en relation avec les autres (cf. l'extraordinaire enregistrement pirate du concert du 6/11/ 1967). Miles s'en est peut-être inspiré de la réalisation de *Miles Ahead* par Gil Evans, qui composa des interludes enchaînant tous les morceaux, aussi on trouve, dans les arrangements, des renvois explicites d'un morceau à l'autre.

xi W. BENJAMIN, « Les affinités électives de Goethe », *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, pp. 161-260.

xii cf. M.HEIDEGGER, *Nietzsche I*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1961, pp 478-648; et J.DERRIDA, *Éperons- les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, passim.

xiii Par exemple par L.BERIO, op.cit.

xiv R.JAKOBSON (Essais de linguistique générale I, Paris, Éditions de Minuit, coll."double", 1963, p62) oppose la tendance métonymique de la littérature réaliste à la tendance métaphorique de la littérature romantique et symboliste. Les procédés de la musique occidentale pris en compte ici sont effectivement ceux de la musique romantique et post-romantique.

xv L. DE WILDE, *Monk*, Paris, Gallimard, coll. "L'arpenteur", 1996, p.172.

xvi S.FREUD, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, trad. franç. Laplanche et Pontalis, Paris, Gallimard, coll."folio", 1968, p. 158.

^{xvii} G.W.F. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. franç. J.Hyppolite, Paris, Éditions Montaigne, 1941, pp176-192.

^{xviii} I.CARR, *op.cit.*, p.12.

^{xix} DAVIS et TROUPE, *op.cit.*, p. 2.

^{xx} *Ibid.*, p. 365.

^{xxi} A. TAYLOR, *Notes and Tones*, Londres, Quartet Books, 1983, p.12