

**Lewis PORTER, *John Coltrane. Sa vie, sa musique* [1998]**, traduit de l'anglais par Vincent Cotro, coll. « Contrepoints », Paris, Outre Mesure, 2007, 368 p.

Les éditions Outre Mesure viennent de mettre à la disposition du lectorat français, avec la qualité de mise en page et en musique qu'on leur connaît, un nouveau livre de référence en musicologie du jazz. Salué à sa sortie par la critique en langue anglaise en 1998, *John Coltrane. Sa vie, sa musique* constitue en effet un ouvrage fort complet pour qui veut s'immerger dans le langage du *heavyweight champion*. L'auteur, enseignant à Rutgers (l'université du New Jersey abritant depuis les années 1950 le *Jazz institute* fondée par Marshall Stearns) et pianiste de jazz, a consacré une grande partie de sa carrière à cette recherche et livre tout au long de cet *opus* dense mais accessible une minutieuse étude tant biographique que musicale du phénomène Coltrane (1926-1967). La première partie de l'ouvrage s'emploie à restituer dans ses moindres détails la vie de Coltrane, de sa naissance à 1955, avant la maturité esthétique de Coltrane et l'entrée dans le quintette de Miles Davis. On découvre un musicien travaillant avec acharnement sur des méthodes fastidieuses pour piano, mettant paradoxalement au point sur ce matériau d'apparence pauvre et banal certains



éléments qui allaient devenir essentiels dans sa technique d'improvisation. C'est d'ailleurs l'un des intérêts de l'ouvrage que de nous présenter le matériau d'étude de Coltrane, comme certains manuscrits autographes de gammes indiennes par exemple ou des ébauches de compositions. Porter enterre ainsi rapidement l'image d'un artiste d'emblée génial pour nous présenter un musicien laborieux avant tout, qui laissa des enregistrements précoces (dès 1946) non dénués de maladresses, à l'époque où un Miles Davis côtoyait déjà et au même âge l'élite du jazz moderne. Le « tournant » qu'a constitué pour Coltrane sa collaboration avec Miles Davis et Thelonious Monk fait l'objet d'une seconde partie. Y est notamment analysée la réflexion que mena Coltrane sur les possibilités de développements harmoniques qui allaient aboutir au fameux album *Giant Steps*. Le dernier tiers

de l'ouvrage approfondit la période de pleine maturité (1960-1967) où Coltrane, à la tête de son quartet, explore différents mondes sonores propres au jazz avant-gardiste des années soixante.

C'est à partir des analyses de *Giant Steps* que l'on prend conscience de la dimension expérimentale de la démarche coltranienne, menaçant de faire chavirer le subtil équilibre entre recherche personnelle et communication avec la « communauté des auditeurs » qui avait semble-t-il jusque-là régi le jazz. Il dira par exemple : « J'ai conscience que je travaille dans le divertissement, et j'aimerais être le genre de type qui met le public à l'aise. [...] Mais il faut être en accord avec sa propre nature. » (cité p. 217) — une dernière phrase assurément plus proche de la correspondance Schönberg-Kandinsky que des confidences d'un Louis Armstrong! Coltrane a en effet été obsédé sa vie durant par le chemin musical qu'il lui fallait parcourir, indépendamment des réactions du public. Ce sont d'abord des questions harmoniques qui le préoccupent. On a ainsi l'impression que cette recherche formelle compte par-dessus tout, au point que ses musiciens lui feront remarquer que la cohésion rythmique souffre parfois de la trop grande importance conférée à ces rapides changements d'accords par tierces. Le batteur Pete LaRoca racontera que :

« Nous étions assis dans sa voiture, et je lui disais que je trouvais que le groupe avait un meilleur *groove* sur les pièces modales... On avait un *groove* excellent sur *Equinox* [un blues mineur], les choses étaient détendues, alors qu'on était comme bousculés et à la poursuite les uns des autres sur des trucs comme *Giant Steps*, où il y avait tous ces accords. » (cité p. 186)

Coltrane l'écouta, ce qui donna notamment selon Porter l'étonnante composition *Fifth House* (1959). Arrêtons-nous un instant sur cette pièce. Celle-ci est partiellement basée sur *Hot House*, elle-même version boppée du standard de Cole Porter, *What Is This Thing Called Love?*. Mais Coltrane, qui improvise sur une suite d'accords bien précise (des substitutions de la grille de *Hot House*), a pris paradoxalement le soin d'éliminer les accords de la partie d'accompagnement — la basse et le piano se contentant dès lors d'un ostinato basé sur une note pédale, à la manière de *My Favorite Things*. Cette configuration permet de libérer basse et piano d'une contrainte harmonique trop stricte tout en revalorisant par contraste le jeu débridé de la batterie et du saxophone<sup>1</sup> (qui continue, lui, d'improviser sur un schéma harmonique complexe). Puis, « au lieu de [construire]

1. Porter (citant son collègue Ed Hazell) donne cette analyse très intéressante des pièces modales autour de 1960 : « Les *patterns* répétés du piano et de la basse sur le canevas modal créent une sensation de stase organisée, tandis que l'extrême activité du soprano et de la batterie procure un effet inverse de changement, de quête. Cette sorte de tension créatrice, Coltrane allait l'utiliser encore et encore. » (p. 204)

un thème qui sonnerait de façon diatonique comme dans *Giant Steps*, il crée une ligne extrêmement chromatique qui reflète son intérêt croissant pour les musiques du monde. » (p. 189) Grâce à ces analyses très fines de Lewis Porter, tout semble dit : 1) la volonté de Coltrane de poursuivre jusqu'au bout sa démarche d'improvisation, exploitant de courts motifs jusqu'à l'épuisement sur des successions harmoniques ardues, en dépit des réticences de son public et même de ses musiciens ; 2) la concession, néanmoins, à une certaine conception du rythme en jazz — la *beat* —, une « cohésion rythmique » qui allait devenir la marque de son quartet, même lorsque que le mètre traditionnel en 4/4 sera abandonné ; 3) l'ouverture vers des sonorités chromatiques assez éloignées du matériau classique des standards de jazz ; 4) l'intérêt pour une recherche spirituelle ésotérique commune à de nombreux jazzmen (le titre en effet joue sur la signification astrologique du terme « cinquième maison », qui représente « l'amour » — l'objet même de la version princeps du standard de Cole Porter remanié par Tad Dameron avec *Hot House*). Avec cette œuvre, Coltrane réussit le tour de force de maintenir un solide rapport à la tradition (2, 4), tout en se dégageant un espace d'expérimentation (1, 3). Nous sommes toujours dans la définition classique que donnait Ralph Ellison du jazz, pourtant peu féru d'avant-garde : « True jazz is an art of individual assertion within and against the group. » Simplement, Coltrane semble avoir poussé à son paroxysme cette définition possible du jazz. On comprend donc que l'évolution du style coltranien au cours des années soixante n'est pas uniquement mue par une sorte de fuite en avant formaliste, typique des avant-gardes musicales au xx<sup>e</sup> siècle. Elle ne se résume pas à une dynamique « eurologique » pour reprendre un concept du musicologue George Lewis<sup>2</sup>. Au contraire, sa musique ne perd jamais de vue, non pas l'écoute du public (et en cela, elle cesse bien d'être une musique populaire, malgré les nombreuses ventes d'album que continue d'engendrer sa musique), mais l'improvisation-création collective, et le *beat* puissant qui continue de façonner le visage du quartet (*cf.* remarque de LaRoca). Lorsque Elvin Jones et McCoy Tyner quitteront le groupe en 1965, Coltrane n'a pas forcément rompu avec cette ambition ; simplement, ses acolytes ne le suivent plus dans cette énième étape qui le conduira dans les *espaces interstellaires* du free jazz.

L'un des derniers chapitres du livre est consacré à la suite *A Love Supreme*. Là encore, Porter emmène le lecteur au cœur de l'acte de création, en disséquant les motifs, explicitant note à note

2. George E. LEWIS (1996), « Improvised Music After 1950: Afro- and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, 16/1, p. 91-122.

les idées musicales des improvisations de Coltrane autant que la construction d'ensemble des quatre mouvements et son parcours tonal. Pièce religieuse s'il en est, *A Love Supreme* est toute entière tendue vers la mystique du nombre (ici le 4) et du nom divin, que le saxophone profère à l'infini grâce à un court motif basé sur une quarte transposé sur les douze tons de la gamme :

« Le monde sonore de Coltrane, avec son quartet, se construisait à partir de petits motifs à base de quarts tels le chant de *A Love Supreme*, plutôt que sur les arpèges d'accords majeurs qui fondent l'essentiel du jazz — et de la musique occidentale. C'est ce qui donne à sa musique cette sonorité sérieuse, plutôt abstraite et cela contribue probablement à sa dimension spirituelle. [...] Et comme ces quarts sont un fondement du blues, sa musique est en même temps imprégnée de l'esprit du blues. » (p. 238)

Si le dernier mouvement (*Psalm*) se rapproche selon Porter de la technique du *Preaching*<sup>3</sup>, et donc l'environnement culturel immédiat du musicien, comment ne pas penser, pour la première partie (*Acknowledgment*), au cérémonial soufi du Dhikr où les mystiques musulmans s'emploient à atteindre l'anéantissement du moi (*fana*) par la répétition *ad libitum* du nom divin? On sait en tout cas que Coltrane avait été initié à l'Islam depuis la fin des années quarante, et à d'autres formes de spiritualité par la suite. On peut se demander avec Raphaël Imbert, musicien-chercheur qui travaille sur le mysticisme coltranien, si l'approche est ici de nature eso ou exo-térique : « Est-ce que c'est l'expérience mystique elle-même qui pousse à ce genre de réitération, ou est-ce ses lectures et son intérêt pour d'autres traditions qui la provoquent<sup>4</sup>? » Imbert tente d'élargir l'horizon de référence de Coltrane au-delà du simple protestantisme afro-américain, pour dégager une spécificité mystique de l'œuvre (par des rapprochements concrets avec Saint-Jean de la Croix ou Djalal al-Dîn Rumi). Il s'interroge notamment sur la primauté du texte par rapport à la musique dans l'acte de composition de Coltrane (*A Love Supreme* mais aussi *Alabama...*) comme dans beaucoup de démarches mystiques et ne peut que constater que différents artistes en sont arrivés au même point. Imbert déplore le manque d'ambition herméneutique de Lewis Porter.

Car voilà bien l'un des problèmes de l'ouvrage. Vis-à-vis justement de cette dimension spirituelle, Porter adopte une neutralité « scientifique » pour éviter tout jugement et tout débordement hors

3. On apprend que le solo de ce mouvement correspond note à note au poème que Coltrane a écrit en guise de *liner notes* de l'album (même Elvin Jones ne le savait pas, nous dit Porter!). Mais cela ne l'ancre pas forcément *de facto* dans la tradition noire.

4. Dans une intervention à l'EHESS du 27 mars 2008, séminaire « Jazz et anthropologie » de Jean Jamin et Patrick Williams. Voir également Imbert, « Du spirituel dans la musique et dans le jazz en particulier », *Mouvements*, n° 47.

de la musique même de son sujet d'étude. (Il est symptomatique à cet égard que la dimension religieuse de sa vie soit principalement rejetée sur Alice McLeod-Coltrane.) Ainsi, au terme du chapitre consacré à *A Love Supreme*, aucune conclusion ni mise en relief ne viennent parachever de longues pages d'analyses. Pourtant, une perspective critique sur des notions comme le « matériau universel » des musiques folkloriques auquel Coltrane disait avoir affaire, ou encore un questionnement sur son œcuménisme religieux, auraient sans doute permis à cette imposante monographie de ne pas se cantonner à la simple hagiographie. Lewis Porter se borne en effet à ne relever que les stricts faits et notes du saint homme, et passe plus de temps à corriger les multiples erreurs factuelles émaillant les précédentes biographies coltraniennes qu'à situer ce dernier dans le canon du jazz. Pour filer la métaphore évangélique — quelque peu éculée je le reconnais dans le cas de celui qu'on appelait parfois abusivement J.-C. —, on pourrait dire que cette parution se voudrait, pour le cas des études coltraniennes, le concile de Laodicée qui en 360 disqualifia les textes apocryphes au profit des quatre évangiles canoniques. Mais, de la même façon que le canon des écritures s'était privé, pour contrer l'influence de l'hérésie gnostique, d'une bonne part de l'épaisseur mystique du christianisme des origines, le livre de Porter, en se limitant aux faits et uniquement à ceux-ci, passe parfois à côté d'une dimension herméneutique qui serait pourtant bienvenue, eut égard à l'importance et l'influence de l'esthétique de Coltrane dans le panthéon musical du xx<sup>e</sup> siècle. Certes, on sait qu'en musicologie un certain positivisme est depuis 150 ans — et les travaux d'Édouard Hanslick — de mise dans la discipline, mais on regrette parfois que de si brillantes analyses formelles ne soient pas mises en lumière par quelques réflexions sur les rapports entre musique et religion ou d'autres sphères publiques, en cette époque si cruciale de la musique afro-américaine qu'étaient les années soixante.

Emmanuel PARENT, Lahic, Ehess

---

**Pierre SAURISSE, *La mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960***, préface de Laurent Drovay, Paris, L'Harmattan, 2007, 241 pages.

L'usage du hasard en art, revendication esthétique bien souvent méprisée comme une absurde fumisterie, renvoie pourtant à une constellation aux multiples facettes et fait ici preuve de sa fascinante puissance créatrice. Cet ouvrage se propose, dans un développement illustré par des