

L'année 1959 est un tournant dans l'histoire du jazz. Au printemps, John Coltrane enregistre un album *Giant Steps*, situé aux confins de la virtuosité et de la tonalité, ouvrant ainsi la voie à deux nouveaux courants. Le premier reformera certains aspects du jazz tout en conservant d'autres, donnant naissance au jazz modal. Le second, plus radical : le free jazz, s'attaquera aux fondements même de l'harmonie, de la mélodie, du rythme et à la pulsation.

Le jazz modal (1959-1969)

La modalité

La modalité ne s'est pas développée *ex nihilo*. Des précurseurs en avaient déjà défriché les berges des années auparavant. Jelly Roll Morton, en 1927, avait enregistré *Jungle Blues*, blues fondé sur un seul accord. De même, Duke Ellington avait flirté avec la modalité en 1940 dans *Koko*. Autres exemples : Django Reinhardt, en 1943, dans *Douce ambiance*, avait utilisé le mode dorien, tandis que le bassiste Oscar Pettiford, en 1955, avait fait référence aux modes indiens dans *Bohemia After Dark*.

Écouter : JUNGLE BLUES, Jelly Roll Morton [1927]

Le coup d'envoi des recherches systématiques dans le domaine est donné par le compositeur George Russel, à la fin des années 40, qui théorise la modalité dans un ouvrage intitulé *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization For Improvisation*, publié en 1959. Miles Davis et Bill Evans, rejoints bientôt par John Coltrane, revenu de ses expériences jusqu'au-boutistes de densification de la texture harmonique, font alors leurs premières applications musicales de la modalité. Toutefois, on ne parlera de jazz modal¹ qu'à partir de la sortie de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis, en particulier à l'écoute de *So What*, où les enchaînements compliqués d'accords ont disparu.



D'une manière générale, dans le jazz modal de première génération, la structure harmonique, acceptant de nouvelles gammes ou modes, devient moins dense, voire simplissime : un ou quelques accord(s) ; par ailleurs, la fonctionnalité des accords a disparu et les changements d'accords pendant une performance deviennent plus intuitifs, libérant ainsi la forme. De nombreux pianistes ont

¹ On parle ici de jazz modal dans une acception large pour toute musique qui admet un autre mode de fonctionnement que la tonalité. En ce sens, le blues est déjà ancré dans la modalité. Les musiques moins radicales dans leur approche modale d'une seconde génération de musiciens appartenant à ce qu'on a appelé la 'seconde modalité', peuvent aussi être rattachées au mouvement.

naturellement trouvé dans la modalité un terrain d'expression qui leur convenait, parmi lesquels – outre Bill Evans – McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea ou Keith Jarrett.

Écouter : SO WHAT, Miles Davis [1959]

La conquête d'un nouvel espace de liberté

L'improvisation s'envisage désormais davantage d'un point de vue mélodique qu'harmonique, comme en témoigne Miles Davis lui-même :

« Quand on travaille de façon modale, le défi, c'est de voir quelle inventivité on peut avoir alors sur le plan mélodique. Ce n'est pas comme quand on s'appuie sur des accords, quand on sait, au bout de trente-deux mesures, que les accords sont terminés, qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'à se répéter avec des variantes. Je m'écartais de ce système, j'allais vers des approches plus mélodiques et l'approche modale me semblait plus riche de possibilités. »²

La même quête d'un espace de liberté se lit au sein de la section rythmique du second quintette de Miles Davis & Wayne Shorter à partir de 1965 : la walking bass systématique est abandonnée, le batteur Tony Williams réforme le jeu de la batterie, tandis qu'Herbie Hancock se contente au piano de touches harmoniques allusives, allégeant l'ensemble.



Second quintette de Miles Davis – 1965

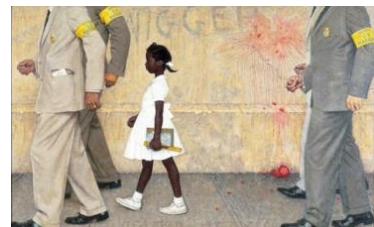
Depuis 1970 et jusqu'à nos jours, la modalité s'est invitée partout dans le jazz pour la coloration qu'elle peut apporter à une performance et les espaces de liberté qu'elle ouvre pour l'improvisation à chacun des performeurs.

Écouter : RED WIND, Jan Garbarek [1996]

Le free jazz (1960-1969)

Éléments de compréhension

On ne peut saisir la portée du free jazz sans évoquer le contexte socio-politique tourmenté de la société étasunienne de la fin des années 50 qui a vu son éclosion : Les tensions raciales sont alors exacerbées entre tenants de la ségrégation et afro-américains décidés à faire valoir leurs droits. La décision du Gouverneur de l'Alabama Orval Faubus



Norman Rockwell, 1964

² Miles, *L'autobiographie*, Miles Davis & Quincy Troupe, trad. Christian Gauffre, Infolio, 2007, p. 240-241.

d'interdire l'intégration d'étudiants noirs à la Central High School de Little Rock³ met le feu aux poudres en 1957 et marque le début de la lutte des noirs pour leurs droits civiques. Les thèses marxistes séduisent alors une partie de la population afro-américaine ; le mouvement de contestation contre la ségrégation raciale se répand partout, oscillant entre attitude pacifiste (Martin Luther King et les marches, dont celle sur Washington en 1963) et séparatiste (Black Muslims de Malcolm X & Black Panthers d'Elridge Cleaver). Malcolm X et Martin Luther King seront d'ailleurs assassinés respectivement en 1965 et 1968 après le Président Kennedy, en 1963. *The Problem We All Live With*⁴,

Le free jazz se nourrit de ce contexte socio-politique. La plupart de ses principes fondateurs s'inscrivent dans la revendication et la colère : revendication de la négritude, rejet des valeurs traditionnelles occidentales, reconquête d'un héritage musical.

Émergence du free jazz

Le saxophoniste Ornette Coleman est considéré comme l'initiateur du mouvement⁵. Le 21 décembre 1960, il enregistre en double quartette une suite musicale quasi improvisée de 37 minutes, intitulée *Free Jazz*⁶, qui sonne comme une déstructuration de ce qui avait été bâti dans le jazz jusque-là : le contexte formel est pulvérisé puisque seuls sont prédéterminés quelques enchaînements et la succession des solos ; l'harmonie est entièrement atonale ; les deux sections rythmiques prennent simultanément des pulsations différentes ; les musiciens ne jouent plus les uns avec les autres, mais les uns à côté des autres, voire *en opposition* aux autres.



Musicalement, dans ses formes les plus radicales, le free jazz force le trait de tout ce qui pourrait faire référence à la négritude dans le jazz : retour de l'expressionnisme à outrance (growl, souffle, vibrato), de l'improvisation collective, de l'énergie, exacerbée parfois jusqu'à l'incohérence et la violence, ainsi que d'une certaine vision du blues. L'intellectuel LeRoi Jones, théoricien du free jazz, écrit en 1963 dans son ouvrage *Blues People* :

« L'appui qu'avait pris le hard bop sur les formes anciennes de la musique afro-américaine (et la "renaissance du blues" qui l'avait accompagnée) eut des

³ Charles Mingus fera référence à l'événement en 1959 en composant *Fables of Faubus*.

⁴ Ruby Bridges est une afro-américaine de six ans, qui doit être escortée par quatre policiers en 1960 à La Nouvelle Orléans, pour pouvoir pénétrer dans son école, uniquement fréquentée par des enfants blancs. L'œuvre est un symbole fort dans l'histoire du Mouvement des droits civiques des États-Unis ; le président, Barack Obama l'a fait exposer à la Maison blanche jusqu'à la fin de son mandat.

⁵ Comme pour le jazz modal, des précurseurs avaient déjà envisagé de transgresser les fondamentaux du jazz : parmi ceux-ci le pianiste Lennie Tristano dans *Intuition* et *Digression* en 1949 ; Ornette Coleman lui-même à partir de 1958, en enregistrant des performances dont les titres traduisent ses aspirations musicales : *Something Else !*, *The Shape of Jazz to Come*, *This Is Our Music...*

⁶ À noter le caractère polysémique de l'expression, qu'on peut traduire par 'jazz libre', mais aussi par 'jazz gratuit' ou 'libérer le jazz'.

conséquences dont l'importance n'est vraiment apparue qu'à partir de la fin des années cinquante. Pourtant le hard bop, ployant sous son propre poids, avait alors perdu tout pouvoir d'expression. Mais quelques-uns de ses représentants, comme les saxophonistes John Coltrane et Sonny Rollins et le batteur Elvin Jones, s'engagèrent dans de nouvelles voies auxquelles le style "funky" les avait préparés. D'autre part Thelonious Monk qui avait été un des innovateurs du bebop réapparut métamorphosé en individualiste intransigeant, dont on commence seulement à reconnaître l'apport. Avec eux surgit au début des années soixante un groupe de musiciens plus jeunes, que faute d'un terme plus spécifique j'appellerai "d'avant-garde". [...] Ce qu'ils ont fait c'est, essentiellement, de rétablir la séparation justifiée entre le jazz et les formes populaires occidentales. Prenant comme référence initiale la musique des années quarante, avec ses rythmes stimulants et heurtés, ils ont restauré l'hégémonie du blues en tant que forme de base de la musique afro-américaine, et ont rendu à l'improvisation son rôle de premier plan, retirant le jazz des mains de l'arrangeur sans talent et du mélangeur à la mode [...]. »⁷

Envers de la médaille : Certains musiciens viennent au free jazz par 'facilité' ; ils voient dans le style émergent l'occasion de s'exprimer alors qu'ils en étaient privés dans des formes de jazz plus contraignantes, une dérive fustigée par Charles Mingus⁸.

Outre Coleman (as ; ts) et Mingus (b), les musiciens les plus influents du free sont Eric Dolphy (as ; fl, bcl), Albert Ayler (ts), Cecil Taylor (p), Don Cherry (tr), Archie Shepp (ts), ainsi que Sun Ra et son orchestre constitué, le 'Sun Ra Arkestra'⁹. À l'étranger, on notera, parmi d'autres, la contribution du musicien allemand Albert Mangelsdorff, qui développa la technique des mutiphoniques au trombone.



Cecil Taylor

Écouter : INTUITION, Lennie Tristano [1949]

Écouter : FREE JAZZ, Ornette Coleman [1960]

Réactions

Le free jazz suscite la controverse ; il arrive que les musiciens soient pris à parti, voire agressés. Pour se protéger et se soutenir, ils se regroupent en communautés et fondent des associations¹⁰.

Certaines personnalités du jazz, d'habitude à l'avant-poste pour ce qui est de l'innovation et de l'expérimentation, tout en restant conscientes des apports du free jazz, vont se montrer plutôt frileuses. Parmi celles-ci, Miles Davis n'adhèrera pas au mouvement, mais proposera une alternative au free jazz : le free bop, auquel il insufflera le concept de 'controlled freedom' (liberté contrôlée). Le saxophoniste

⁷ JONES, LeRoi, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1968.

⁸ Dans sa lettre ouverte intitulée : *Open Letter to the AvantGarde*, datée de 1973, Charles Mingus fustige ces musiciens de 'seconde classe' qui se réfugient dans le free jazz.

⁹ Certains musicologues rattachent certaines compositions de Sun Ra de l'époque au mouvement d'avant-garde, même si ce dernier trouvait que les 'avant-gardistes' se prenaient trop au sérieux.

¹⁰ Association for the *Advancement of Creative Musicians* à Chicago ; *Jazz Composer's Guild Association & Jazz Composer's Orchestra Association* à New York

Sonny Rollins, de son côté, traversera alors une crise esthétique pendant laquelle il modifiera son jeu ; il renoncera à se produire en public pendant quelques années avant de remonter sur scène.

L'émergence du free jazz met un violent coup de projecteur sur certaines des questions qui ont été et sont toujours parmi les plus prégnantes dans le jazz, celles de l'opposition entre jazz blanc et jazz noir, entre blues en sa qualité de musique patrimoniale afro-américaine et musiques populaires étasuniennes, entre improvisation et écriture, questions qui s'étaient déjà posées et avaient été résolues différemment à l'époque du bebop.

Conclusion

Le jazz modal et le free jazz se développent parallèlement pendant les années 60, chacun poursuivant sa propre voie d'émancipation ; celle empruntée par le free jazz est toutefois beaucoup plus radicale que celle dans laquelle s'engage le jazz modal. Cependant, dans les faits, il n'est toujours facile de classer telle ou telle performance dans l'une ou l'autre des catégories : Le free jazz ne donne pas toujours dans l'expressionnisme outrancier, ni le jazz modal dans des formes très épurées.

Simultanément, l'univers des musiques populaires, avec l'importance prise par le rock 'n' roll des *fifties*, puis l'avènement de la rock music au début des *sixties*, offre de nouvelles pistes d'investigation que les musiciens de jazz ne tarderont pas à vouloir explorer.

Pour aller plus loin

BERGEROT, Frank, MERLIN, Arnaud, *L'épopée du jazz, 2. Au-delà du bebop*, Paris, Gallimard, 1991.

DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *Miles, L'autobiographie*, trad. Christian Gauffre, Infolio, 2007.

DELCOURT, Maxime, *Free jazz*, Marseille, Le Mot Et Le Reste, 2016.

JONES, LeRoi, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard (*Blues People*, 1963), Paris, Gallimard, 1968.