

*Les
cahiers*

du ●
A
Z
Z

Nouvelle série

N° 1 - 2004

Deux générations se sont retrouvées autour du projet de « relancer *Les Cahiers* », puis ont travaillé ensemble à sa réalisation. Le directeur-fondateur, Lucien Malson, a donné au jazz – outre l'essentiel, oserons-nous écrire, de sa propre existence – les pages que nous connaissons. Ses textes, critiques ou ouvrages n'ont pas seulement façonné notre écoute et notre culture, ils ont aussi développé, et quelques autres avec lui, notre souci de cohérence face à cette musique. Lucien Malson est fermement résolu à continuer, c'est pour nous une bonne nouvelle. Avec Jean-Louis Chautemps, acteur et témoin pensant du jazz engagé de longue date dans toute forme d'écriture et d'improvisation, nous voilà au seuil d'un nouvel épisode de l'aventure des *Cahiers*. Aventure qui a commencé bien avant nous (l'un des signataires de cet éditorial n'était pas né lorsque parut le premier numéro de 1959, l'autre découvrait la lecture sur les bancs de l'école), aventure qui aujourd'hui est aussi la nôtre. Il ne nous échappe pas, s'agissant d'une revue ayant donné à lire Hodeir, Schuller ou Jalard parmi tant d'autres, que l'héritage impose l'excellence et la sûreté des choix au risque de ternir l'image des *Cahiers* : celle d'une, sinon de la publication de référence sur le jazz en langue française.

L'histoire mouvementée des *Cahiers du jazz*, depuis sa série inaugurale qui s'échange ou s'arrache aujourd'hui encore, a été retracée plus haut par Lucien Malson sans qu'il soit besoin d'y revenir ici. En revanche, notre position mérite d'être précisée alors que s'ouvre un nouveau chapitre de cette histoire. S'agit-il de continuer, de recommencer, de mettre à jour ou d'autre chose encore ? Et quelle place pouvons-nous bien revendiquer dans le paysage contemporain du jazz écrit ?

L'opinion n'est pas neuve : le jazz se doit d'offrir un espace éditorial régulier à ceux qui – chercheurs, étudiants, auditeurs exigeants – le considèrent aussi comme un objet d'étude et de réflexion. Le contexte contemporain du jazz ravive cette nécessité par le nombre et la qualité des musiciens en activité, par l'individualisation des pratiques et l'éclatement des catégories esthétiques. La place prise par l'institution, l'enseignement ou, phénomène plus récent, l'essor de la musicologie universitaire, participent de ce contexte. Ce lieu indispensable – pour les lecteurs comme pour les écrivains – d'une pensée critique ou analytique rigoureuse ne peut exister pleinement dans des publications ponctuelles ou thématiques, fussent-elles de haut niveau (jazz et anthropologie, jazz et littérature...), et pas davantage dans le cadre qu'offrent nos magazines consacrés au jazz.

Force est de constater, en effet, que la presse spécialisée opère depuis de longues années un glissement par lequel les contenus, au sens large, cèdent du terrain face à la promotion de l'actualité (disques, concerts, festivals, vie du jazz dans les régions) et par lequel les témoignages et interviews, précieux au demeurant, remplacent peu à peu les analyses. C'est au rééquilibrage de cette situation que la nouvelle équipe des *Cahiers* entend se consacrer en conservant une idée directrice présente dès l'origine : « Comment entreprendre cette tâche indéfinie de critique sans envisager de l'exercer sur tous les plans et selon tous les « côtés » de l'objet ? [...] Qui parlera mieux de son aspect philosophique que le philosophe [...] de son aspect musical que le musicien ? [...] » (Lucien Malson, éditorial du n° 1 des *Cahiers du jazz*, 1959).

À un contenu ouvert aux approches historique, sociologique, technique, poétique ou philosophique, nous voulons intégrer la progression significative de la musicologie dans sa dimension européenne et internationale. Rendre compte des développements de cette discipline et de ses investigations en direction du jazz (publications, colloques, etc.) sera l'une des tâches des *Cahiers*. Nous souhaitons aussi accorder une place attentive à l'observation des enjeux et des formes complexes du jazz actuel qui pourra susciter (ou ressusciter) questionnement, curiosité ou controverse. Symétriquement, toutes les contributions susceptibles d'enrichir l'histoire, voire la préhistoire du jazz (soit la période antérieure à ses premières traces enregistrées) seront naturellement accueillies. La richesse du point de vue et la qualité du traitement proposé seront nos principaux critères d'évaluation.

De quoi sera donc faite, plus concrètement, cette nouvelle mouture des *Cahiers du jazz* qui ne comptera (pour l'instant ?) qu'un numéro par an ? Nous avons opté pour une formule où un dossier sera consacré chaque fois à un musicien important, de préférence en activité. En effet, nous imaginons que le rôle d'une telle revue peut se situer à mi-chemin entre l'actualité couverte par les magazines et l'histoire écrite dans les livres. Donc, pas le dernier saxophoniste découvert, et pas non plus seulement les figures des panthéons, mais ces musiciens que l'on peut toujours voir et entendre, en chair et en os, et dont on est certain (si on peut jamais l'être) qu'ils ne seront pas absents des futures histoires du jazz. Keith Jarrett a ainsi paru une figure peu contestable, sur laquelle il reste encore presque tout à dire. Notons ici que la publication de ce premier dossier vient en écho du séminaire d'analyse du jazz proposé à la Sorbonne par la Maison du jazz ¹. Certains des articles présents ont d'abord été des interventions dans le cadre de ce séminaire, qui a fait de l'étude de l'œuvre de Keith Jarrett son programme de l'année 2002-2003.

Outre ce dossier, *Les Cahiers* proposent, comme ils l'ont toujours fait, des textes sans lien entre eux, consacrés à tout sujet en rapport avec le jazz, sans exclusive de style, d'approche ou de point de vue. Une série de cinq rubriques viendra enfin compléter ces deux grands chapitres. « Événements » tentera de rendre compte, non de concerts ou de disques, mais de ce qui se trouve d'ordinaire moins visible : livres, revues, colloques, travaux universitaires. « Témoignages » donnera la parole à un acteur-témoin du jazz du XX^e siècle

¹ Séminaire animé par Laurent Cuny et co-parrainé par la Maison du jazz, l'Observatoire Musical Français et le Centre de Recherches Langages Musicaux.

en France. On ne pouvait procéder à un choix plus évident que celui d'André Hodeir pour ce premier numéro. « Anachroniques » explorera les anciennes séries des *Cahiers*. Pour commencer, nous rappelons tous les sommaires de la première série (1959-1971). Dans l'avenir, nous proposerons à la (re)lecture un article qu'il nous aura semblé intéressant d'exposer à la lumière de l'actualité. « Techniques » accueillera des textes relatifs à la technique jazzistique, parce qu'elle est une partie de l'ensemble que forme la musicologie du jazz, et qu'il n'y avait pas de raison qu'elle ne trouve pas une place ici.

Cette musicologie du jazz, à laquelle la nouvelle série des *Cahiers* ambitionne de redonner un outil dynamique en langue française, nous semble en meilleure forme que jamais. Des ouvrages spécialisés de haute tenue sont publiés en un rythme soutenu, les travaux universitaires se multiplient, les méthodes s'affinent et les visions se transforment vers toujours plus de rigueur et de pertinence. On a souvent noté l'impressionnante augmentation du nombre de musiciens de jazz de grande compétence. Il nous semble qu'il en va de même des chercheurs et des commentateurs spécialisés. Une grande partie des signatures que vous trouverez dans ce numéro d'ouverture de la nouvelle série apparaissent pour la première fois dans *Les Cahiers*. Nous croyons fermement que par la réunion de plusieurs générations et avec votre soutien, nous pouvons pérenniser une publication utile au développement et au bon entendement du jazz. C'est en tout cas le vœu que nous formons en portant à votre appréciation ce premier *opus*.

• Vincent COTRO - Laurent CUGNY

Keith Jarrett

Un trésor caché ?

- Laurent CUGNYpage 23

Up for *Up For It*

Le « ça » selon Keith Jarrett

- Pierre SAUVANETpage 38

Toutes les choses que vous faites sur *All The Things You Are*

- Ludovic FLORINpage 49

Keith Jarrett, culture d'un langage musical Quelques mises en perspective

- Guillaume de CHASSYpage 56

Les compositions pour solistes et orchestre dans l'œuvre de Keith Jarrett

- Jean-Pierre CHOLLETONpage 60

Bibliographie - Chronologie - Discographie page 66

Keith Jarrett compte aujourd'hui parmi les personnages les plus importants de la scène mondiale du jazz. Que ce soit en solo ou avec son trio STANDARDS, il est un des rares musiciens de jazz à pouvoir emplir à travers le monde des salles de grande capacité. On peut d'ailleurs remarquer que plusieurs de ceux qui rencontrent aujourd'hui le plus grand écho public ont fait partie des groupes de Miles Davis entre 1968 et 1973 : Herbie Hancock, Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland, Jack DeJohnette, John MacLaughlin, Joe Zawinul... Certains ont pratiqué de fréquents allers-retours entre instrumentation acoustique et électrique (Hancock, Shorter, Corea, McLaughlin, Tony Williams). Keith Jarrett, lui, a toujours affiché une détestation pour la lutherie électronique, bien qu'il ait eu à jouer uniquement de claviers électrifiés lors de son passage dans l'orchestre de Miles Davis en 1970 et 1971. Il n'en reste pas moins que lui aussi poursuit une carrière protéiforme, partagée entre plusieurs formats d'orchestre impliquant des enjeux musicaux différents.

C'est précisément l'objet du séminaire d'analyse du jazz de la Sorbonne ¹ de s'interroger sur ce qui pourrait apparaître comme une nouveauté survenue dans le jazz au cours des années 1970 avec l'apparition du jazz-rock et de la « fusion » : le caractère éclaté de l'esthétique de nombreux musiciens parmi les plus importants. Une seconde série de questions se profile en amont, où intervient le jugement esthétique : pour un musicien donné, ses différentes facettes sont-elles de valeur égale ? Forment-elles un ensemble cohérent ? Et encore : peut-on poser la question du goût (dans le sens du bon et du mauvais goût) dans une démarche qui se veut analytique ? En effet, on a souvent été frappé que certains musiciens parmi les plus grands pratiquent une musique où fait problème cet élément primordial du goût (si discutable soit-il par ailleurs). C'est particulièrement évident chez Herbie Hancock, mais Keith Jarrett, de mon point de vue, n'échappe pas non plus à cette critique. On pourra objecter que l'on sort ici d'une démarche purement analytique pour pénétrer le domaine de l'esthétique. Mais, outre que ces deux domaines sont loin d'être étanches l'un à l'autre, ce peut être aussi un choix de perspective analytique de ne pas s'en tenir systématiquement et par principe à des éléments musicologiques supposés objectifs. Là comme souvent, tout est, semble-t-il, question d'équilibre. On peut revendiquer simultanément la rigueur exigible d'un discours analytique et une certaine souplesse autorisant des échappées qui, je le crois, peuvent venir renforcer ce discours et en augmenter la portée, avec en dernier lieu une certaine forme d'en-

¹ Organisé conjointement par la Maison du jazz, l'Observatoire Musical Français et le Centre de Recherches Langues Musicaux, il a consacré ses travaux à Herbie Hancock (2001-2002), Keith Jarrett (2002-2003), Wayne Shorter (2003-2004).

gagement consistant à afficher des préférences. C'est en tout cas le point de vue qui sera adopté dans ce texte pour tenter une approche d'ensemble de l'œuvre enregistré de Keith Jarrett.

La première difficulté consiste à élire des critères pour cerner la discographie, débutée pour Keith Jarrett en 1966 ² et en cours à ce jour. On a choisi ici d'en retenir quatre : les formats d'orchestre et orchestres, le répertoire, l'instrument joué, la position comme musicien (leader, direction collective, sideman, interprète). On obtient de cette façon un premier classement.

Formats d'orchestres et orchestres

- Solo
- Trios :
 - Premier trio (Charlie Haden, Paul Motian)
 - Trio STANDARDS (Gary Peacock, Jack DeJohnette ou Paul Motian) ³
- Quartettes :
 - Quartette de Charles Lloyd (Charles Lloyd, Cecil McBee ou Ron McClure, Jack DeJohnette)
 - Quartette américain (Dewey Redman, Charlie Haden, Paul Motian) ⁴
 - Quartette BELONGING (Jan Garbarek, Palle Danielsson, Jon Christensen)
- Groupe de Miles Davis
- Orchestres « classiques » (tradition savante)
- Divers (cette catégorie inclut toutes les expériences isolées) :
 - ART BLAKEY'S JAZZ MESSENGERS
 - Solo *re-recording*
 - Duo avec Jack DeJohnette
 - Sextette d'Airto Moreira
 - Big band de Freddie Hubbard
 - Quintette avec Lee Konitz et Chet Baker
 - Quartette de Kenny Wheeler
 - Quintette avec Gary Burton
 - Duo avec Charlie Haden
 - Duo avec Paul Motian
 - Don Jacoby, Marion Williams, Donald Leace, Scott Jarrett...

La catégorie « orchestres "classiques" » regroupe tous les formats utilisés dans les enregistrements de musique principalement écrite (« In the Light », « Luminessence », « Arbour Zena », « The Celestial Hawk », « Bridge of Light »).

Répertoire

- Improvisation
- Thèmes originaux
- Standards
- Classique (Bach, Haendel, Mozart, Chostakovitch)
- Compositions contemporaines (Glanville-Hicks, Harrison, Hovhaness, Pärt)

² Si l'on excepte l'enregistrement de 1962 avec Don Jacoby et son COLLEGE ALL-STARS.

³ En incluant la séance « Tales of Another » (ECM) de février 1977, faite sous le nom de Gary Peacock.

⁴ Cet orchestre a parfois été augmenté d'un percussionniste, Danny Johnson, Guillermo Franco, ou Airto Moreira, et aussi de cordes et de cuivres dans l'album « Expectations ».

- Compositions de Keith Jarrett écrites

Les « compositions contemporaines » sont celles qui ont été écrites par des compositeurs de tradition savante (souvent pour Keith Jarrett). La frontière entre « improvisation » et « thèmes originaux » est évidemment floue. Chez Charles Lloyd ou Miles Davis par exemple, les compositions servent souvent de prétexte à de longues improvisations. Dans les « thèmes originaux », on retient les compositions originales de musiciens de jazz en y mêlant celles de Keith Jarrett lui-même ou celles qui sont choisies par ses employeurs quand il est sideman. Les « standards » sont entendus ici au sens courant, mêlant des compositions de la variété américaine des années 1910 à 1960 et des thèmes de jazz entrés dans le répertoire commun.

Instrument joué par Keith Jarrett

- Piano.
- Autres claviers: piano Fender Rhodes, clavecin, orgue, cembalum.
- Saxophone soprano.
- Percussions.
- Autres (voix, flûtes, etc.).
- Aucun ▶⁵.

Position

- Leader: premier trio, *re-recording*, solo, quartette américain, quartette BELONGING, trio STANDARDS.
- Collectif: avec Jack DeJohnette, Gary Burton.
- Sideman: Art Blakey, Charles Lloyd, Miles Davis, Marion Williams, David Leace, Barbara Massey - Ernie Calabria, Airto Moreira, Freddie Hubbard, Paul Motian, Kenny Wheeler, Charlie Haden, Gary Peacock, Scott Jarrett.
- Compositeur d'œuvres écrites.
- Interprète: œuvres écrites classiques et contemporaines.

Les deux trios (premier et STANDARDS) et les deux quartettes (américain et BELONGING) sont parfois présentés comme étant dirigés collectivement, mais l'empreinte de Keith Jarrett est telle qu'il paraît légitime de le considérer dans ces contextes comme leader.

Pour la simplicité de la présentation, des choix uniques ont été faits, alors que certains enregistrements montrent Keith Jarrett dans plusieurs rôles simultanément (compositeur et leader dans « Arbour Zena », ou compositeur et interprète, dans « The Celestial Hawk » par exemple). Certains cas isolés sont ambigus (« G. I. Gurdjieff Sacred Hymns » notamment).

En recoupant les deux premiers critères on peut créer des catégories en y associant des dates. On parvient ainsi à une nomenclature (parmi d'autres possibles) qui nous semble résumer les moments importants de la musique de Keith Jarrett, et qui servira de base à la discussion de son œuvre enregistrée.

⁵ Dans « Luminescence » et « Ritual », Jarrett a composé mais ne joue pas.

⁶ Quelques standards ont été enregistrés par cet orchestre: *Autumn Leaves*, *Speak Low*, *East of the Sun...*

⁷ La seule exception serait apparemment le *My Romance* enregistré avec Art Blakey en janv. 1966.

- Sideman (1966-1972, 1977)
 - Quartette de Charles Lloyd (1966-1968) thèmes originaux ▶ 6
 - Groupe de Miles Davis (1970-1971) thèmes originaux ▶ 7
 - Autres leaders thèmes originaux ▶ 8
- Premier trio (1967-1971) thèmes originaux
- Quartette américain (1972-1977) thèmes originaux
- Quartette BELONGING (1974-1977) thèmes originaux
- Solos (1971-2002) improvisation ou standards
- Orchestres « classiques » (1973-1980) compositions Jarrett écrites
- Trio STANDARDS (1983-2002) standards ou improvisation
- Classique (1987-1996) classique
- Contemporain (1983-1991) contemporain

On proposera enfin une synthèse ultime en distinguant quatre grands volets de la carrière de Keith Jarrett :

Les expériences fondatrices

JAZZ MESSENGERS d'Art Blakey
 Quartette de Charles Lloyd
 Groupe de Miles Davis

Les groupes de jazz

Premier trio
 Quartette américain
 Quartette BELONGING
 Trio STANDARDS

La pratique du solo

La musique écrite

Keith Jarrett compositeur
 Répertoire classique
 Répertoire contemporain

Que fait donc apparaître une telle nomenclature ? ▶ 9 La première chose, évidente, est que, comme la grande majorité des musiciens de jazz, Keith Jarrett commence comme sideman. Mais, après l'expérience initiatique des JAZZ MESSENGERS d'Art Blakey, il est membre d'un groupe qu'il va profondément marquer (et réciproquement). Le quartette de Charles Lloyd a bien le saxophoniste pour leader, mais l'influence de son pianiste pendant les trois années de sa présence au clavier (et dans une certaine mesure aussi celle de son batteur Jack DeJohnette) est telle que l'on pourrait presque parler d'un groupe à direction collective. C'est aussi une expérience de sideman particulière dans le sens où cet orchestre emporte un succès aussi énorme qu'inattendu. Il est un groupe en vue de cette époque et symbolise à lui tout seul une certaine mutation du jazz et de sa place dans le paysage musical. Il propose un nouvel usage de la modalité dans le jazz, après son « invention » à la fin des années 1950 par Miles Davis, Bill

⁸ Les exceptions sont *Everything I Love* de Cole Porter, *Blackberry Winter* d'Alec Wilder.

⁹ Cette nomenclature a fondé la présentation de la chronologie et de la discographie disponibles en p. 67-71.

Evans et quelques autres, et une deuxième époque avec certains musiciens qui enregistraient chez Blue Note dans les années 1960, Herbie Hancock et Wayne Shorter notamment. La modalité du quartette de Charles Lloyd est encore plus ouverte, festive pourrait-on dire, nettement influencée par certaines *folk music* et *pop music* de l'époque ou en tout cas par leur esprit. Il est bon de se souvenir ici que nous sommes dans cette période très particulière des années précédant et suivant immédiatement 1968, au cours desquelles une grande redistribution des courants musicaux (et autres) bouleverse les catégories et les données.

Keith Jarrett passe donc comme tout le monde par la condition de sideman, mais il n'est déjà pas comme les autres, si l'on observe que ses expériences dans ce domaine ont un caractère exceptionnel. Tout le monde n'a pas été le pianiste des JAZZ MESSENGERS à vingt-et-un ans, tous les orchestres n'ont pas eu le succès foudroyant du quartette de Charles Lloyd, et quand Keith Jarrett le quitte, c'est pour entrer peu après dans celui de Miles Davis qui n'est pas n'importe quel leader. Cette dernière expérience se révèle douloureuse pour Keith Jarrett car il est contraint de jouer de claviers électriques qu'il déteste ¹⁰. Il connaît en cela le déchirement de nombreux sidemen de Miles Davis de la période 1969-1975 (Steve Grossman ou Dave Liebman par exemple) qui auraient rêvé de jouer la musique du Miles Davis du second quintette, mais qui arrivent dans la période électrique du trompettiste. Ils sont de toute façon fascinés par la puissance du maître et l'expérience que constitue le fait de jouer à ses côtés, mais se trouvent impliqués dans une musique où ils ne trouvent pas totalement leur compte.

Il ne faut pas longtemps non plus à Keith Jarrett pour se poser en leader et former son propre groupe. À vingt-deux ans, il enregistre « Life Between the Exit Signs » avec son premier trio où figurent Charlie Haden et Paul Motian, puis « Somewhere Before » un an plus tard (1968). Le choix de cette rythmique n'est évidemment pas innocent. Là encore, il se distingue en jouant d'emblée avec des musiciens de générations musicales plus anciennes (bien que plus âgés que lui de huit ans seulement pour Haden et de quatorze pour Motian) qui représentent tous deux des formes de modernité des années 1960 (notamment celle d'Ornette Coleman pour Charlie Haden) mais aussi la grande tradition du jazz, celle du piano particulièrement (Paul Motian avec Bill Evans). Il ne cessera plus jamais alors de jouer et d'enregistrer en leader ¹¹.

Dès l'année 1971 où il enregistre le dernier album avec le trio (« The Mourning of a Star »), les premiers avec le quartette américain (« Birth » et « El Juicio [The Judgement] ») et en solo (« Facing You »), il ne sera plus jamais sideman au sens de membre d'un orchestre dont il n'est pas le leader. Il participera encore à quelques séances d'enregistrement en 1972, respectivement avec Aírto Moreira, Freddie Hubbard, Paul Motian, puis de plus en plus rarement, avec Kenny Wheeler (1975), Charlie Haden (1976), Gary Peacock (la préfiguration du trio STANDARDS en 1977) et avec son frère Scott Jarrett pour ce qui reste sa dernière séance comme sideman en 1979.

¹⁰ On remarquera toutefois que, lorsqu'il a l'occasion d'enregistrer au pied levé en duo avec Jack DeJohnette lors d'un jour off d'une tournée avec Miles Davis, il joue quand même du piano Fender alors que personne ne l'y oblige (« Ruta and Daitya »).

¹¹ À l'exception des années 1997-98 où la maladie le contraint à cesser pratiquement toute activité.

Le deuxième élément notable dans ce début de carrière est que Keith Jarrett n'enregistre pas du tout (et ne pratique pas sur scène) le répertoire des standards. Il en a certes joué dans sa jeunesse (et même enregistré avec Don Jacoby en 1962). Dans les JAZZ MESSENGERS où il passe en 1966, on ne peut pas dire qu'on joue des standards au sens strict. Ce sont plutôt des compositions des membres de l'orchestre, même si certaines d'entre elles sont devenues depuis des standards. Il arrive bien à Charles Lloyd de mettre *Autumn Leaves* ou *Speak Low* au programme. Avec ses groupes, Keith Jarrett enregistre bien *Everything I Love*, de Cole Porter (sur « Life Between the Exit Signs ») et *Blackberry Winter*, d'Alec Wilder (sur « Bop-Be »), mais ces occurrences restent marginales. Aussi curieux que cela puisse paraître aujourd'hui, où l'image de Keith Jarrett est très fortement associée à l'idée des standards, jusqu'à la formation du trio éponyme en 1983, on se doutait bien qu'il devait pouvoir les jouer, mais les exemples enregistrés étaient si rares qu'on était persuadé, *primo* qu'il ne devait pas aimer beaucoup cela, et *secundo* qu'il ne le ferait sans doute jamais, s'étant définitivement fixé une ligne consistant à ne jouer que des compositions originales ou bien à improviser librement.

Autre observation : malgré un individualisme et un ego charpentés, Jarrett est un musicien de groupe et de fidélité. On peut dire que sept groupes auront marqué sa carrière. Comme sideman, les JAZZ MESSENGERS d'Art Blakey, le quartette de Charles Lloyd et le groupe de Miles Davis. Comme leader, le premier trio, le quartette américain, le quartette *Belonging* et le trio *Standards*. Chacun de ces orchestres est très stable dans son personnel, et quand ils sont en activité, Keith Jarrett est très concentré sur chacun d'eux. Le quartette américain par exemple est le prolongement du premier trio, puisqu'il se contente d'ajouter le saxophone de Dewey Redman aux trois musiciens du trio. La transition se fait tout naturellement en juillet 1971, comme en fondu enchaîné : les 8 et 9, 15 et 16 juillet, un grand nombre de pièces sont enregistrées en trio ou en quartette avec Dewey Redman, produites par George Avakian pour Atlantic. Puis on refait une séance le 23 août sans le saxophoniste. De ces cinq jours sortiront trois albums, « *The Mourning of a Star* » en trio, « *Birth* » et « *El Juicio (the Judgement)* » en quartette. Une poignée de musiciens forment donc son environnement de toujours : les bassistes Charlie Haden, Gary Peacock et Palle Danielsson, les batteurs Paul Motian, Jack DeJohnette et Jon Christensen, les saxophonistes Dewey Redman et Jan Garbarek.

L'année 1971 marque le deuxième tournant décisif d'une carrière lancée à travers les « découvertes » par Art Blakey, Charles Lloyd et Miles Davis. Après les séances prolifiques de juillet pour Atlantic, Keith Jarrett signe un contrat avec Columbia qui doit lancer véritablement sa carrière. En septembre, il enregistre pour son nouveau label l'album « *Expectations* ». Mais les relations se dégradent très vite et le deuxième album prévu par le contrat ne sera jamais réalisé. Il semble que dans les deux cas, Atlantic et Columbia, ce soit les maisons de disque qui aient lâché leur poulain parce qu'elles ne croyaient pas ou plus à son potentiel commercial, alors qu'il était toujours soutenu par son agent, George Avakian. Quoi qu'il en soit, Keith Jarrett est donc dans une situation de porte-à-faux quand

il repart pour sa dernière tournée avec l'orchestre de Miles Davis. Durant les mois d'octobre et novembre, le septette du trompettiste est en Europe, et plus spécialement en Scandinavie où il joue le 9 novembre, à Oslo. C'est précisément la ville où un producteur éclairé, Manfred Eicher, a pris l'habitude d'enregistrer les musiciens de son label ECM (fondé en 1969 et basé à Munich), parce qu'il apprécie particulièrement les conditions d'enregistrement du studio Arne Bendisken et les qualités de son preneur de son, Jan Erik Konshaug. Il saisit l'opportunité d'un jour *off* à Oslo pour enregistrer le pianiste seul face à son instrument : « Facing You », le premier album en solo, marque le début d'une collaboration avec Manfred Eicher et ECM qui dure encore aujourd'hui. Keith Jarrett aura à partir de ce moment un contrat avec Impulse pour le quartette américain, mais une clause spéciale l'autorisera à enregistrer les solos, les compositions écrites et le quartette *Belonging* pour ECM. À partir de 1977 (et la fin du quartette américain), il enregistrera exclusivement pour ECM, à l'exception de quelques albums de musique écrite. Concernant ce producteur comme la poignée de musiciens avec lesquels il joue, le mot fidélité est celui qui vient à l'esprit.

Ce mois de novembre 1971 est donc bien celui du tournant décisif. Le 10, il enregistre le premier d'une longue série d'albums pour ECM, qui se trouve être aussi le premier en solo. Le 26, il apparaît pour la dernière fois sur scène avec Miles Davis au Philharmonic Hall de New York (et il n'enregistrera plus non plus en studio). À vingt-six ans, la phase initiatique est définitivement close.

Si l'année 1972 a été creuse pour les enregistrements (rien en dehors d'apparitions furtives comme sideman sur les disques d'Airto Moreira, de Freddie Hubbard et de Paul Motian), elle fut très riche sur de nombreux autres plans et a préparé les grands chantiers à venir. Jarrett fait cette année-là, sous l'impulsion de Manfred Eicher, sa première tournée européenne avec son propre groupe (le trio avec Haden et Motian) et la pratique régulière des concerts solos. À partir de 1973 et pour une dizaine d'années, la carrière musicale du pianiste est entièrement remodelée : il n'enregistre plus que très exceptionnellement en sideman, et il pratique comme leader selon trois modalités : le groupe de jazz comme il l'a toujours fait (avec les deux quartettes, américain et *Belonging*), et dans deux nouvelles situations, l'improvisation en solo (au piano et occasionnellement sur des orgues d'église ou au clavecin), et l'écriture dans la tradition savante.

La cassure suivante a lieu en 1983 et correspond bien sûr à la création du trio *STANDARDS* (qui avait été annoncée dès 1977 par l'enregistrement de « Tales of Another » sous le nom de Gary Peacock). Pour la première fois, il commence à jouer abondamment les standards. Mais, phénomène qui n'a pas été clairement perçu à l'époque, les standards vont quasiment éliminer ses compositions originales de jazz. Il n'en produira plus que de très rares, dont le célèbre *Prism* enregistré lors de la première séance du trio (mais composé en 1979 pour le quartette *BELONGING*).

Le versant de la musique écrite connaît lui aussi des changements à cette époque. « In the Light », « Luminessence », « Arbour Zena » et « Ritual » (où Jarrett est interprété par Dennis Russell Davies), avaient été enregistrés entre 1973 et 1976. La dernière pièce

entièrement de la main de Keith Jarrett est « Celestial Hawk » concerto pour piano composé en 1977-1978 et enregistré en 1980. S'il honorera encore quelques commandes, notamment les œuvres enregistrées en 1993 sur « Bridge of Light », on peut dire qu'il interrompt pratiquement cette pratique de l'écriture à la fin des années 1970 et la remplace dans le domaine de la musique savante, justement à partir de 1983, par une nouvelle activité, celle d'interprète. Elle se déploiera dans deux domaines. L'enregistrement d'œuvres de compositeurs vivants (souvent des créations écrites pour lui), avec Arvo Pärt, Lou Harrison, Alan Hovhaness, Peggy Glanville-Hicks entre 1983 et 1991. Et les œuvres de classiques, Bach, Mozart, Haendel, Chostakovitch, entre 1987 et 1998.

On observe donc qu'à partir des années 1980, Keith Jarrett n'écrit plus de musique, qu'il s'agisse de jazz ou de tradition savante, alors qu'il n'avait cessé de le faire depuis les débuts et qu'il était (définitivement croyait-on) rangé dans la catégorie des compositeurs. En revanche, il commence dès le démarrage de ce trio à expérimenter l'improvisation en groupe. À côté des deux volumes fondateurs de « Standards », sort « Changes », presque entièrement improvisé. Dans la longue liste des albums de standards s'inséreront quelques albums improvisés par le trio tels que « Changeless » et plus récemment « Inside Out » et « Always Let Me Go ». Il centre son activité sur les standards joués avec le trio, l'improvisation, surtout en solo mais un peu aussi en trio, et l'interprétation au sens classique. Et encore celle-ci s'interrompt-elle pratiquement en 1994. On peut ainsi avancer que lors des dix dernières années, la plupart des fois où Keith Jarrett monte sur scène, il ne sait pas la veille ce qu'il va jouer et il n'a sans doute plus jamais participé à une répétition.

*

* *

On a évoqué au début de ce texte le problème d'unité de style que semblent rencontrer les musiciens qui ont débuté leur carrière dans les années 1960, notamment aux côtés de Miles Davis. Si Ron Carter, Dave Holland et Jack DeJohnette n'ont jamais été tentés par l'électricité, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, John McLaughlin, Tony Williams, Joe Zawinul furent, avec leur mentor, les fondateurs de ce qu'on a appelé le jazz-rock ou la fusion, au début des années 1970. Seul Zawinul est resté fidèle à l'instrumentation électrique. Les autres ont tous passé le reste de leur carrière dans des allers-retours plus ou moins rapides entre des formats acoustiques et électriques. Si pour le style de chacun de ces musiciens on trouve bien sûr des constantes, la ligne de partage entre les deux modes indique pourtant sans ambiguïté, non seulement de grandes différences dans l'aspect sonore des différents opus, mais aussi des choix stylistiques très disparates chez un même musicien. Chez quelqu'un comme Herbie Hancock, on peut presque parler de schizophrénie, tellement les choix et les musiques diffèrent d'un format à l'autre.

Keith Jarrett, s'il a bien joué de claviers électriques avec Miles Davis, a cependant presque totalement ignoré ces instruments comme leader. Il s'est tout de suite posé en champion de l'« acoustique » ►¹². Échappe-t-il pour autant à cette tentation de l'éclatement, ou en tout

¹² On notera d'ailleurs que, pour que ce terme apparaisse, il a fallu que son supposé contraire, l'« électrique » émerge. Avant ce dernier, point n'était besoin d'une telle catégorie.

cas de la pratique duelle ? Serait-il un pendant dans l'acoustique de ce qu'est Joe Zawinul qui s'est fixé dans les instrumentations électriques et qui fait montre d'une grande unité de style tout au long de sa carrière ? Je ne le crois pas, mais il convient d'y regarder de plus près.

Si l'on accepte la catégorisation proposée en page 25, et en excluant les expériences fondatrices, on peut considérer que Keith Jarrett oscille entre trois modalités de sa carrière : les groupes de jazz, la pratique du solo et la musique écrite. On voudra bien admettre que cette dernière catégorie doit être considérée à part et se voir accorder une place de moindre importance. Jarrett a cessé toute activité de compositeur à la fin des années 1970, et plus tard, ses activités d'interprète de répertoires contemporains ou classiques se limitent à quelques expériences ponctuelles, et pour ainsi dire jamais sur scène, mais seulement en studio. Restent donc le groupe de jazz et le solo. Ces deux modalités sont prépondérantes dans l'activité musicale de Keith Jarrett qui a toujours pratiqué les deux simultanément, sans que l'on puisse départager leur importance respective.

Pendant ce clivage n'est pas suffisant pour comprendre les enjeux musicaux de cette carrière. Un deuxième couple de concepts concernant le répertoire est nécessaire : l'improvisation et le répertoire « écrit ». Quand on parle ici d'écriture, ce n'est plus dans le sens de la tradition savante, mais dans celui du jazz, c'est-à-dire ce qu'on appelle usuellement les compositions (ou les thèmes), elles-mêmes se départageant ici en deux groupes : les compositions originales et les standards. Les premières sont, dans le cas de Keith Jarrett, le plus souvent de sa propre plume (avec tout de même des exceptions, notamment dans le quartette américain avec l'album « Bop-Be »).

On peut donc dire à ce point que Keith Jarrett connaît un double dilemme, entre groupe de jazz et solo d'une part, entre improvisation et compositions de l'autre. Les deux clivages ne se recoupent pas. En groupe, il joue plutôt des compositions et suit généralement le schéma formel du jazz, thème - solos - thème. Mais à l'intérieur de ce cadre, l'improvisation a toute sa place et ce dans ses quatre formations successives. Le modèle courant est celui qu'on pourrait appeler de l'échappée. Une composition est jouée et la coda se révèle être le point de départ d'une improvisation qui peut devenir aussi longue, voire plus longue que ce qu'elle était destinée à conclure. Ce cas est très courant dans le trio Standards, que ce soit en studio (*God Bless the Child* sur « Standards, vol. I ») ou en public (*Autumn Leaves* sur « Still Live »). Mais il est des cas également où l'improvisation a à peine besoin du prétexte d'un thème ¹³. Dès la première séance du trio, le groupe, à côté des standards qui produisent les deux premiers volumes de la série, enregistre suffisamment d'improvisation pour publier un autre album, « Changes ». Dans celui-ci, la pièce intitulée *Flying* est entièrement improvisée. On peut donc dégager grossièrement trois situations, en allant du pôle de la composition vers celui de l'improvisation. La première est celle du dispositif conventionnel du jazz, avec la forme thème - solos - thème et son équilibre habituel. Le deuxième est celui de la coda étendue qui fait de ce cas une situation intermédiaire. Enfin, l'improvisation est complète quand aucune composition n'est utilisée comme point de départ.

¹³ Cf. l'article de Pierre Sauvanet.

Dans cette pratique d'improvisation collective, on remarque que le style a notoirement évolué au cours du temps. Dans les années 1970, surtout avec le quartette américain (mais aussi un peu avec le quartette BELONGING), l'improvisation collective est très marquée par le *free jazz* et Keith Jarrett y délaisse régulièrement le piano pour prendre le saxophone soprano. On a trop souvent oublié à cet égard l'influence déterminante d'Ornette Coleman, qu'on décèlerait nettement dans toute cette période même si on ne savait que Jarrett s'est entouré de deux fidèles du saxophoniste, Charlie Haden et Dewey Redman. Ce n'est d'ailleurs pas seulement sensible dans les improvisations de cette époque, mais aussi dans certaines compositions. L'exemple le plus flagrant est *The Windup* avec le quartette BELONGING sur l'album éponyme où Jan Garbarek au soprano semble même vouloir imiter le maître.

Avant de retrouver cette influence très récemment dans « Always Let Me Go », l'improvisation a pris dans les deux décennies 1980 et 1990 un tour nettement et presque exclusivement modal, dans la lignée, serait-on tenté de dire, de ce qui avait été expérimenté dans le quartette de Charles Lloyd. Il s'agit donc des longues envolées bien connues sur un centre tonal unique, voire un mode unique sur des durées parfois très longues, qui ont contribué au succès de Keith Jarrett. Celui-ci pratique aussi une troisième sorte d'improvisation nettement tonale, mais elle ne peut se déployer qu'au piano non accompagné, soit dans les prestations en solo, soit dans des introductions ou des codas dans lesquelles Gary Peacock et Jack DeJohnette se font silencieux (que l'on pense à la célèbre introduction à *Stella by Starlight* dans « Standards Live », mais aussi à de nombreux codas des concerts de ce trio).

En solo, le pianiste privilégie presque exclusivement l'improvisation, généralement modale, et parfois tonale. Après « Facing You », l'album fondateur où l'on entend des compositions originales, il faut le plus souvent attendre les rappels pour qu'une composition soit jouée, comme s'il s'agissait d'un repos après le défi de l'improvisation (*Memories of Tomorrow* dans « Köln Concert » et plus fréquemment des standards à partir des années 1980, *The Wind* dans « Paris Concert » ou *Over the Rainbow* dans « La Scala »). Il faut attendre 1999 pour entendre un album entier de standards en piano solo (« The Melody at Night, with You »).

On peut à ce point proposer une nouvelle chronologie de l'évolution de la musique de Keith Jarrett. Les années 1970 sont celles de la profusion, foisonnante. Jarrett écrit, compose, improvise, en solo ou en groupe. Une seule absence dans ce paysage : les standards. Au début des années 1980 se produit un changement, en forme de rétrécissement. Plus d'écriture on l'a vu, mais un recentrement sur deux pôles. Le solo avec l'improvisation modale en son centre, et le trio STANDARDS qui se concentre principalement sur le répertoire que son nom indique. Ce régime règne sans partage sur la période 1983-1997, soit une quinzaine d'années. La maladie qui touche Keith Jarrett au cours des années 1997 et 1998 représente une cassure involontaire mais aux conséquences certaines. À son retour, rien ne semble avoir changé. Certains pourront déceler dans les prestations solo ou du trio une différence de tonalité, d'intensité, mais rien n'est modifié du dispositif général. Pourtant, on pourrait

penser qu'une forme de doute s'est installé, au vu des changements de style observé dans la succession des albums du trio. « The Melody at Night, with You », enregistré par Jarrett chez lui est, on l'a dit, le premier album de standards en solo (en studio car il semble qu'il y ait eu des concerts solos centrés sur les standards). Le premier album du trio depuis « Tokyo '96 » est le « Whisper Not » enregistré à Paris en 1999 où tout semble redémarrer comme avant avec le répertoire habituel de standards. Puis c'est « Inside Out », album d'improvisation plutôt modale, parfois tonale (dans *Inside Out* notamment) avec toutefois des incursions *free*, et un standard en rappel, comme dans les albums en solo. Puis « Always Let Me Go » avance nettement dans la direction du *free jazz* et retrouve l'improvisation atonale que Jarrett avait pratiquée dans le quartette américain des années 1970, mais que le trio STANDARDS n'avait jamais expérimentée dans ces proportions. Enfin (retour en arrière ?), on revient aux standards avec « Up for It », dernier opus connu au moment de l'écriture de ce texte. Qu'en sera-t-il de l'avenir, nul ne le sait (et sans doute pas Keith Jarrett lui-même) ? Mais ce saut de style d'un album à l'autre depuis le retour d'après la maladie ne peut pas ne pas susciter une certaine perplexité relative à l'attitude du pianiste quant aux directions à prendre.

Le dilemme se situerait donc apparemment entre ces deux pôles : présence ou absence de formes. Dans le trio STANDARDS, la forme l'emporte le plus souvent. Celle, ultra-codifiée des standards. Moins souvent (« Inside Out ») des formes improvisées. Elles ne sont totalement absentes que dans une seule occurrence pour le moment : « Always Let Me Go ». La présence de formes l'emporte donc largement, quantitativement au moins, sur leur absence dans le trio, et la publication de « Up for It » semble confirmer cette tendance, comme si une force magnétique ramenait ce trio vers les standards. En revanche, le piano solo est le lieu par excellence de l'improvisation totale, ce qui ne signifie pas d'ailleurs l'absence de formes. En fait, il semblerait qu'il convienne de distinguer entre formes *a priori* ou *a posteriori*, préexistantes ou résultantes. Dans le cas de l'absence des premières, le pianiste pourrait aussi choisir de laisser advenir des formes ou pas. Ce point serait à discuter, mais constatons que Keith Jarrett lui-même semble concevoir les choses de cette façon. À propos de l'album « Inside Out », enregistré en trio, on peut lire le dialogue suivant.

Question : « Est-ce une manière plus fondamentale de faire de la musique ? »

K.J. : « Non, c'est beaucoup plus complexe. On pourrait dire qu'on s'appuie sur des règles plus simples et moins sous-jacentes. Partir de rien pour arriver au son est beaucoup plus direct, mais c'est la seule manière d'être plus fondamental. C'est plus complexe en tant que musique d'émulation. Ainsi, c'est radical dans les deux sens du mot. »

Question : « Dans cette approche, la forme suit le contenu, alors qu'un standard est une forme prédéterminée dans laquelle vous coulez du contenu. »

K.J. : « Exactement. La forme n'a même pas à suivre. C'est ce qui fait la différence entre le nouvel enregistrement [« Always Let Me Go »] et « Inside Out ». Nous

¹⁴ Entretien avec Bill Shoemaker, traduction Christian Gauvre (*Jazz Magazine*, n° 532, p. 19).

étions habitués à jouer des formes, et quand je tombais sur quelque chose qui tenait de la forme, je la laissais se réaliser. Peut-être lui imposais-je moins ma volonté en la laissant devenir forme – ma responsabilité n'était pas aussi engagée à chaque seconde : quand quelque chose devient forme, il faut le traiter selon ses propres termes. » ►¹⁴

Que cherche donc Keith Jarrett à travers cette dualité d'approche ? Comme tous les musiciens sans doute, les moments d'exception, la grâce, appelons-les comme on le voudra. Mais les moyens et les résultats sont bien différents dans un cas ou dans l'autre. Dans les standards, c'est de toute évidence une intensité particulière qui est visée. Cela est à mon sens le plus évident dans la seule manifestation enregistrée au piano seul, « The Melody at Night, with You » où il y a peu de solos. Tout doit apparaître dans l'exposé des thèmes, souvent très simples, voire simplistes (*Don't Ever Leave Me*). Dans le trio, les choses sont différentes, plus complexes. En effet, il y a toujours un travail sur la forme improvisée, jouant principalement sur deux ressorts et leur alternance : les passages harmoniques (où la grille est suivie) et les ouvertures, généralement dans des formes d'*ostinato* où le déroulement harmonique s'interrompt, souvent dans des codas. Le jeu des intensités joue à mon sens également sur un va-et-vient entre deux pôles, l'exposé des thèmes et les solos. On objectera que tel a toujours été l'enjeu des standards, qui offrent ces possibilités au moins depuis une certaine modernité de leur traitement (mettons Bill Evans et Miles Davis). Sans doute. Il faudrait alors admettre que ce cadre, relativement simple, très codifié, convient parfaitement à l'expression de Keith Jarrett.

Pourtant, ce cadre, auquel il paraît inmanquablement ramené dans le trio, semble ne pas lui suffire. Il joue en solo et use ici d'un dispositif entièrement différent. Il a maintes fois affirmé qu'il cherchait à arriver sur scène avec la tête la plus vide possible, c'est-à-dire en tâchant d'exhumer un moi profond en abaissant au maximum les barrières du savoir musical et des automatismes qu'il crée. « ... si je leur laisse leur liberté, mes mains sont moins mécaniques que mon cerveau » ►¹⁴. C'est ici qu'il semble à la poursuite d'un trésor caché, qui s'incarnerait idéalement en une note unique, ultime et sublime. C'est ici que se situe pour moi le problème. Je ne peux m'empêcher d'entendre cette recherche d'une essence par le moyen du dépouillement comme un appauvrissement du discours. Keith Jarrett commence souvent ses concerts en solo par des sortes de rêveries harmoniques où il improvise des enchaînements d'accords relevant plus ou moins d'une tonalité élargie, comme une mise en condition où il chercherait une aire où atterrir. Survient alors généralement un long passage sur une fondamentale unique, le plus souvent sur un *ostinato* sur lequel se développe un discours mélodique. De toute évidence, l'extase est ici un moyen et une fin. « Pour qu'un concert soit bon, je dois être dans un état de conscience extatique. [...] Quand l'information arrive au bon moment et que ce que vous jouez est bon, il n'y a aucun autre moyen de le décrire que de l'appeler extase » ►¹⁵. Chaque fois que j'entends ce scénario se dérouler, les promesses annoncées dans ces introductions harmonisées se

¹⁵ Keith Jarrett, « How I Create », propos recueillis par K. Goetzman, 1995, traduction Pierre Sauvanet, consultables sur <http://cafe.utne.com/lens/atc/82culturejarrett.html>.

dissipent à mon oreille dans les sables de ces longs développements modaux où je ne perçois plus, au mieux qu'un ressassement, et au pire une impudeur auto-complaisante où pourrait affleurer ce problème du mauvais goût évoqué au début de ce texte. Mon oreille serait-elle incapable de saisir la profondeur d'un développement sur une seule fondamentale, trop emprisonnée qu'elle serait dans l'habitude des enchaînements d'accords ? Peut-être, mais j'ai en tête d'autres exemples de musiques dites modales où cette sensation d'enlèvement ne m'atteint pas. Peut-être est-ce plus simplement une question de durée. Keith Jarrett jouerait trop longtemps sur ces fameux *ostinatos*. Je pense par exemple que la coda d'*Autumn Leaves* sur « Still Live » est parfaite parce que l'intensité rythmique est au plus haut mais surtout parce qu'elle ne dure qu'une minute et quarante-cinq secondes. Autre hypothèse encore : ce ne serait tout simplement qu'une question de goût personnel (et non plus de bon ou de mauvais). Je connais des mélomanes et des musiciens très sensibles et sensés qui apprécient profondément et authentiquement cette facette de Keith Jarrett qui, moi, me rebute. Et je respecte parfaitement cette différence d'appréciation. Mais cette légitimité supposée équivalente entre réception négative ou positive n'en annule pas pour autant ce que je crois être une différence profonde d'enjeu entre deux façons de faire de la musique, du jazz en tout cas. Je serais tenté d'aller peut-être plus loin encore dans ce qui pourra apparaître comme une provocation en évoquant le fameux *Peace Piece* de Bill Evans, justement célébré comme une des premières pièces modales et un grand moment de cette façon de faire (et qui est de toute évidence une sorte de prototype de ce que Jarrett cherche à faire, même s'il s'en défend parfois ¹⁶). Si l'on réécoute la version de *Some Other Time* qui fut enregistrée juste avant *Peace Piece* (et dont ce dernier est le développement de l'introduction, laquelle resservira dans le *Flamenco Sketches* de Miles Davis), on est en droit d'estimer, comme je ne serais pas loin de le faire, que cette version du standard, avec son enchaînement harmonique conservé, se tient mieux. Certes l'envolée lyrique est peut-être bridée par cette grille, mais on y gagne en retour une charpente formelle qui prévient ce qui se produit aussi à mon sens dans ce *Peace Piece* de Bill Evans : une certaine évaporation, une perte progressive de l'intérêt occasionné par la permanence de la fondamentale unique qui semble piéger le développement mélodique, comme l'aspérité de relief d'une rive peut capter le cours d'un fleuve et le transformer en une nasse où l'eau tourne constamment sur elle-même.

Pour de nombreux observateurs dont je fais partie, Keith Jarrett est un des plus grands musiciens de jazz d'aujourd'hui, et peut-être pas le musicien au-dessus des genres qu'il voudrait, semble-t-il, personnifier. Je veux dire par là que son jeu n'est jamais aussi élevé que quand il synthétise en un seul morceau toutes ces qualités spécifiquement jazziques qu'il possède au plus ou point. Je pense tout simplement à la mélodie, à l'harmonie, au rythme, à la forme et au son, les antiques paramètres de la musique dont le jazz a produit des modalités

¹⁶ À la question « Avez-vous un rapport privilégié avec la musique de Bill Evans ? », Keith Jarrett répond : « Non, pas vraiment. C'est curieux, beaucoup de gens croient cela. J'aime spécialement le jeu de ses trios à certains moments, j'adore son toucher, qui était très personnel. Son trio avec Scott [LaFaro] et celui avec Gary [Peacock], toute cette manière de jouer... Je pourrais en dire autant de pas mal de groupes. Il n'y a jamais rien eu de mieux que le trio d'Ahmad [Jamal] avec Vernell Fournier. » (Entretien avec Alex Dutilh, *Le Monde de la Musique - Jazzman*, n° spécial Keith Jarrett, 2000).

particulières. Je propose l'exemple de *Basin Street Blues* sur l'album « At the Deer Head Inn » avec Gary Peacock et Paul Motian, mais on pourra en trouver de nombreux exemples tout au long des nombreux disques du trio. La qualité mélodique de toutes ses phrases est exceptionnelle. C'est pour moi le point fort par excellence de Keith Jarrett. Mais le rythme est également superlatif. Qui pourrait prétendre à l'écoute de cette version que notre pianiste ne swingue pas ? La virtuosité harmonique de Keith Jarrett s'entend plutôt dans les passages en solo, notamment dans les introductions (celle de *My Funny Valentine* dans « Still Live » par exemple) ou les codas (*Smoke Gets in Your Eyes* dans « Tribute »). Pour ce qui concerne la forme, on objectera que celle des standards est archi-rebattue. Mais précisément, l'enjeu n'est pas ici de créer des formes nouvelles, mais de trouver celle qui permettra justement l'expression maximale des trois autres paramètres (de capter des forces aurait dit Gilles Deleuze). De même que l'on considère généralement la forme comme un paramètre résultant (pour l'évaluer, il faut observer les trois autres, mélodie, harmonie et rythme), je serais ici partisan d'une vision symétrique où la pertinence du choix formel serait évaluée à l'aune de la qualité des trois paramètres précités : on évalue la justesse des choix formels à leur capacité à permettre et favoriser un déploiement optimum de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. Et au fond, il est peut-être question ici de bonne gestion des durées. Les improvisateurs savent qu'il n'est pas si simple d'arrêter un solo au bon moment, de savoir s'il faut laisser le bassiste prendre le premier solo, de décider de réexposer le thème ou d'entamer une coda extensive. Pour ce qui concerne le son enfin, il n'est pas besoin d'être pianiste pour entendre ce qui se joue quand Keith Jarrett enfonce les touches de son instrument.

Keith Jarrett serait-il, selon cette hypothèse, condamné aux standards ? Je ne le crois pas et je ressens, comme de nombreux admirateurs du trio, une lassitude certaine à l'écoute d'un énième opus du groupe (même si le charme joue toujours), dont les concerts en solo ne peuvent me distraire du sentiment de ressassement. Il resterait bien sûr cette solution qu'on n'ose plus espérer : que Keith Jarrett recommence d'écrire. Non pas des pièces dans la tradition savante, mais des thèmes de jazz tout simplement, comme il l'a si magnifiquement fait dans la première période de sa carrière. Il a certes souvent dit qu'il ne sentait pas de nécessité profonde dans l'acte d'écrire, mais plutôt une exigence pratique occasionnée par la contrainte d'alimenter en compositions un groupe en activité (il s'agissait à cette époque des deux quartettes, américain et scandinave).

Question : « Vous avez joué des standards presque exclusivement depuis dix-sept ans, en fait depuis que vous avez formé le trio avec Jack DeJohnette et Gary Peacock. Mais auparavant vous aviez bâti un répertoire de douzaines de thèmes originaux. Pourquoi ne les jouez-vous plus ? »

K.J. : « La raison principale est que vous n'avez pas à arriver sur scène en disant "nous jouons notre musique". Il y a une possessivité qui va avec ça. Un musicien de valeur n'a pas à jouer quelque chose de nouveau pour avoir de la valeur, parce qu'il ne s'agit pas du matériel, mais de la façon de jouer. Prenez un musicien comme Sonny Rollins – il peut jouer n'importe quoi. S'il est dans un bon soir, et supposons qu'il le soit, il transcende alors complètement le thème.

Et il est évident que ce n'est pas une question de matériel. Quoi qu'il en soit, si vous déjà un morceau enraciné dans votre corps, pourquoi ne pas le jouer? »

Question: « Mais n'est-ce pas votre propre musique la plus enracinée dans votre corps? »

K.J.: « Non [...]. Une fois, j'écoutais une de mes pièces, et je dis "ça sonne vaguement familier..." Ce n'était pas une partie de moi. Votre propre musique sort de votre tête et de vos émotions, mais ce n'est pas gravé dans votre système. » ▶ 17

Mais si précisément, Keith Jarrett recréait cette obligation en formant un nouveau groupe dédié à des compositions originales? On conçoit qu'il connaît toujours une excitation à jouer avec le trio STANDARDS, même si la nôtre n'est plus aussi vive qu'aux débuts de cet orchestre. On comprend l'impéiosité de la quête musicale profonde qui lui fait chercher une essence suprême, prioritairement grâce aux standards dans le cadre de ce trio, et dans certaines formes d'improvisation libre en solo. Il est le musicien, nous sommes les auditeurs, et lui seul sait, sent. Nous n'avons pas droit ici à une parole autre que de commentaire *a posteriori*. Et pourtant...

• Laurent CUGNY

Les informations discographiques sont principalement issues de deux sources: la liste des concerts compilée sur www.keithjarrett.it/tourdate.htm et la discographie de Mirko Caserta.

¹⁷ Entretien avec David Rubien, consultable sur www.salon.com.

Bibliographie sélective

Ouvrages

Carr, Ian, *Keith Jarrett, the Man and His Music*, Londres, Graftonbooks, 1991 (2^e édition, Londres, Paladin, 1992). Traduction italienne : *Keith Jarrett, l'Uomo, la Musica*, Rome, Éditions Arcana.

Yamashita, Kunihiko, *Keith Jarrett: Inner Views*, Masamichi Asaishi / Rising Inc. Traduction italienne : *Il Mio Desiderio Feroce*, Rome, Éditions Socrates.

Internet (liens actifs février 2004)

- Le site officiel (l'adresse existe mais la page est vierge) : <http://www.keithjarrett.net>
- Le plus complet (Olivier Bruchez) : <http://www.keithjarrett.org>
- Site italien : <http://www.keithjarrett.it/englishversion.htm>
- Discographie de Mirko Caserta : <http://mcaserta.com/jarrett.php>
- Biographie : <http://www.eecs.umich.edu/~lnewton/music/JarrettSketch.html>

Transcriptions

Une transcription du concert de Cologne du 24 janvier 1975 est disponible : *Keith Jarrett - The Köln Concert - Original Transcription - Piano*, Schott,

De nombreuses transcriptions sont disponibles sur Internet :

- <http://www.keithjarrett.org/transcriptions/> ;
- <http://dark-intervals.com> ;
- <http://www.assocontinuum.com/Piano.htm> ;
- <http://www.mat.unisi.it/web/agliano/jazztrans.htm>.

Chronologie raisonnée

On trouvera l'explication de la nomenclature dans l'article de Laurent Cugny en p. 23-25.

| | Charles Lloyd | Sideman | 1 ^{er} trio | Miles Davis | 4tet US | Piano solo | Orchestres | BELONGING | Trio STANDARDS | Contemporain | Classique |
|------|---------------|---------|----------------------|-------------|---------|------------|------------|-----------|----------------|--------------|-----------|
| 1960 | | | | | | | | | | | |
| 1966 | | | | | | | | | | | |
| 1967 | | | | | | | | | | | |
| 1968 | | | | | | | | | | | |
| 1969 | | | | | | | | | | | |
| 1970 | | | | | | | | | | | |
| 1971 | | | | | | | | | | | |
| 1972 | | | | | | | | | | | |
| 1973 | | | | | | | | | | | |
| 1974 | | | | | | | | | | | |
| 1975 | | | | | | | | | | | |
| 1976 | | | | | | | | | | | |
| 1977 | | | | | | | | | | | |
| 1978 | | | | | | | | | | | |
| 1979 | | | | | | | | | | | |
| 1980 | | | | | | | | | | | |
| 1981 | | | | | | | | | | | |
| 1982 | | | | | | | | | | | |
| 1983 | | | | | | | | | | | |
| 1984 | | | | | | | | | | | |
| 1985 | | | | | | | | | | | |
| 1986 | | | | | | | | | | | |
| 1987 | | | | | | | | | | | |
| 1988 | | | | | | | | | | | |
| 1989 | | | | | | | | | | | |
| 1990 | | | | | | | | | | | |
| 1991 | | | | | | | | | | | |
| 1992 | | | | | | | | | | | |
| 1993 | | | | | | | | | | | |
| 1994 | | | | | | | | | | | |
| 1995 | | | | | | | | | | | |
| 1996 | | | | | | | | | | | |
| 1997 | | | | | | | | | | | |
| 1998 | | | | | | | | | | | |
| 1999 | | | | | | | | | | | |
| 2000 | | | | | | | | | | | |
| 2001 | | | | | | | | | | | |
| 2002 | | | | | | | | | | | |
| 2003 | | | | | | | | | | | |

Discographie

On trouvera l'explication de la nomenclature dans l'article de Laurent Cugny en p. 23-25.

- 1** = titre
2 = date
3 = format ou groupe
4 = répertoire [Cl = Classique • C = Contemporain • É = Écrit KJ • I° = Improvisation • S = Standard • O = Originaux]
5 = instrument [clv = clavecin • cym = cymbalum • Fen = Piano Fender • p = piano]
6 = statut Keith Jarrett [S = Sideman]
7 = label
8 = référence

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-----------|----------------------|---|-------|----------------|-----------|-------------------|
| Swinging Big Sound | 62/00/00 | Big band | S | p | S. D. Jacoby | Decca | DL-4241 |
| Buttercorn Ladya | 66/01/01+ | Quintette | 0 | p | S. A. Blakey | Mercury | CD 32JD-28 |
| Dream Weaver | 66/03/29+ | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1459 |
| The Flowering of the Original Charles Lloyd Quartet Recorded in Concert | 66/07/23+ | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1586 |
| Forest Flower: Charles Lloyd at Monterey | 66/09/08+ | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1473 |
| In Europe | 66/10/29 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1500 |
| Europa Jazz | 67/00/00 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | ? | EJ 1016 |
| Love-In | 67/01/27 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1481 |
| Journey Within | 67/01/27 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1493 |
| Life Between the Exit Signs | 67/05/04 | 1 ^{er} Trio | 0 | p | Leader | Vortex | Vortex 2006 |
| In the Soviet Union | 67/05/14 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1571 |
| 4th International Jazz Festival - Praha '67 | 67/10/22 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Supraphon | SUA 15987 |
| Restoration Ruin | 68/03/12 | <i>Re-recording</i> | 0 | p + | Leader | Vortex | Vortex 2008 |
| Somewhere Before | 68/10/30+ | 1 ^{er} Trio | 0 | p | Leader | Vortex | Vortex 2012 |
| Soundtrack | 68/11/15 | 4tet C. Lloyd | 0 | p | S. C. Lloyd | Atlantic | SD-1519 |
| Get Up/With It | 70/05/19 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Columbia | KG-33236 |
| Directions | 70/05/21 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Columbia | G3X-30805 |
| Live-Evil | 70/06/03+ | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Columbia | G-30956 |
| At the Fillmore | 70/06/07 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Columbia | G-30038 C |
| Gary Burton and Keith Jarrett | 70/07/23 | Quintette | 0 | p | Collectif | Atlantic | SD-1577 |
| Prelude to... | 70/08/16 | Tentette + | 0 | p | S. B. Massey | Cotillon | SD-9044 |
| The First Great Rock Festivas in the Seventies: Isle of Wight, Atlanta Pop Festival | 70/08/29 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Columbia | G3X-30805 |
| Live 1970/1973 | 70/10/17+ | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | MD | CD 1-4 |
| Marion Williams | 71/02/25 | Quintette | S | p | S. M. Williams | Atlantic | SD-8289 |
| Donald Leace | 71/04/13 | Quintette | 0 | p | S. D. Leace | Atlantic | SD-7221 |
| Ruta and Daitya | 71/05/00 | Duo | 0 | Fen + | Collectif | ECM | 1021 513 776-2 |
| The Mourning of a Star | 71/07/08+ | 1 ^{er} Trio | 0 | p | Leader | Atlantic | SD-1596 |
| El Juicio (The Judgement) | 71/07/08+ | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Atlantic | SD-1612 |
| Birth | 71/07/15+ | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Atlantic | SD-1612 |
| Expectations | 71/09/00+ | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Columbia | KG-31580 |
| Another Bitches Brew | 71/11/03 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Jazz Door | JD 1284/85 |
| Two Miles Live | 71/11/05 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | Discurios | 201 LP |
| What I Say? Volume 2 | 71/11/05 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | JMY | 1016-2 |
| In Sweden, 1971 | 71/11/07 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | ECM | MD1 |
| Facing You | 71/11/10 | Solo | 0 | p | Leader | Session | 1017 827 132-2 |
| Volume 3 | 71/11/26 | Groupe M. Davis | 0 | Fen | S. M. Davis | CTI | 123 |
| Free | 72/03/23+ | Sextette | 0 | p | S. A. Moreira | CTI | 6020 |
| Sky Dive | 72/10/00 | Big band | 0 | p + | S. F. Hubbard | ECM | 6081 |
| Conception Vessel | 72/11/25+ | Quintette | 0 | p + | S. P. Motian | ECM | 1028 519 279-2 |
| In the Light | 73/02/00 | Orchestre | É | p + | Compositeur | Impulse | 1033/34 835 011-2 |
| Fort Yawuh | 73/02/24 | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Impulse | AS-9240 |

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|-----------|-----------------|----|-----|---------------|------------------|-------------------|---|
| Impulse Artists on Tour | 73/02/24 | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | ECM | AS-9264 | |
| Solo Concerts | 73/03/20+ | Solo | I° | p | Leader | Impulse | 1035-37 827 747-2 | |
| Treasure Island | 74/02/27+ | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Jazz | AS-9274 | |
| Lee Konitz and Chet Baker Keith Jarrett Quintet | 74/04/14 | Quintette | S | p | Collectif | Connoisseur | JC-113 | |
| Belonging | 74/04/24+ | 4tet BELONGING | 0 | p | Leader | ECM | 1050 829 115-2 | |
| Luminessence | 74/04/29+ | Orchestre | É | - | Compositeur | ECM | 1049 839 307-2 | |
| Backhand | 74/10/09+ | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Impulse | AS-9305 | |
| Death and the Flower | 74/10/09+ | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Impulse | AS-9301 | |
| The Köln Concert | 75/01/24 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1064/65 810 067-2 | |
| Gnu High | 75/06/00 | Quartette | 0 | p | S. K. Wheeler | ECM | 1069 825 591-2 | |
| Arbour Zena | 75/10/00 | Orchestre | É | p | Compositeur | ECM | 1070 825 592-2 | |
| Shades | 75/12/00 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Impulse | ASD-9322 | |
| Mysteries | 75/12/00 | 4tet américain+ | 0 | p + | Leader | Impulse | AS-9315 | |
| Closeness | 76/03/18 | Duo | 0 | p | S. C. Haden | A&M | 11 | |
| The Survivor's Suite | 76/04/00 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | ECM | 1085 827 131-2 | |
| Eyes of the Heart | 76/05/00 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | ECM | 1150 825 476-2 | |
| Staircase | 76/05/00 | Solo | | p | Leader | ECM | 1090/91 827 337-2 | |
| Ritual | 76/06/00 | Solo | É | | Compositeur | ECM | 1112 | |
| Hymn and Spheres | 76/09/00 | Solo | I° | o | Leader | ECM | 1302 827 463-2 | |
| Bop-Be | 76/10/00 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Impulse | IA-9334 | |
| Byablu | 76/10/00 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Impulse | AS-9331 | |
| Sun Bear Concerts | 76/11/00 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1100 843 028-2 | |
| Tales of Another | 77/02/00 | Trio STANDARDS | 0 | p | S. G. Peacock | ECM | 1101 827 418-2 | |
| Silence | 77/09/09 | 4tet américain | 0 | p + | Leader | Impulse/GRP | GRD-117 | |
| My Song | 77/10/31+ | 4tet BELONGING | 0 | p | Leader | ECM | 1115 821 406-2 | |
| Without Rhyme or Reason | 79/00/00 | Trio+ | 0 | p | S. S. Jarrett | GRP | 5007 | |
| Personal Mountains | 79/04/00 | 4tet BELONGING | 0 | p | Leader | ECM | 1382 837 361-2 | |
| Nude Ants | 79/05/00 | 4tet BELONGING | 0 | p + | Leader | ECM | 1171/72 829 119-2 | |
| Invocations The Moth and the Flame | 79/11/00+ | Solo | I° | p + | Leader | ECM | 1201/02 825 473-2 | |
| G.I. Gurdjieff Sacred Hymns | 80/03/00 | Solo | ? | p | Interpète | ECM | 1174 829 122-2 | |
| The Celestial Hawk | 80/03/22 | Orchestre | É | p | Compositeur | ECM | 1175 829 370-2 | |
| Concerts (Bregenz) | 81/05/28+ | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1227 827 286-2 | |
| Changes | 83/01/00 | Trio STANDARDS | I° | p | Leader | ECM | 1276 817 436-2 | |
| Standards Vol.I | 83/01/00 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1255 811 966-2 | |
| Standards Vol.II | 83/01/00 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1289 825 015-2 | |
| Arvo Pärt / Tabula Rasa | 83/10/00 | Orchestre | Co | p | Interprète | ECM | 1275 817 764-2 | |
| Spirits | 85/07/00 | Solo | | p + | Leader | ECM | 1333/34 829 467-2 | |
| Standards Live | 85/07/02 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1317 827 827-2 | |
| Harrison/Piano Concerto; Suite for violin, Piano and small Orchestra | 86/01/30+ | Orchestre | Co | p | Interprète | New World | NW-366-2 | |
| Book of Ways | 86/07/00 | Solo | I° | clv | Leader | ECM | 1344/45 831 396-2 | |
| Still Live | 86/07/13 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1360/61 835 008-2 | |
| Bach / Das Wohltemperierte Klavier Buch I | 87/02/00 | Orchestre | Cl | p | Interprète | ECM | 1362/63 835 246-2 | |
| Dark Intervals | 87/04/11 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1379 837 342-2 | |
| Changeless | 87/10/09+ | Trio STANDARDS | I° | p | Leader | ECM | 1392 839 618-2 | |
| Paris Concert | 88/10/17 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1401 839 173-2 | |
| Hovhaness/Lousadzak for Piano and Orchestre | 89/00/00 | Orchestre | Co | p | Interprète | Musicmaster s | 66204 | |
| Bach / Goldberg Variations | 89/01/10+ | Solo | Cl | clv | Interprète | | 1395 839 622-2 | |
| Standards in Norway | 89/10/07 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1542 521 117-2 | |
| Tribute | 89/10/15 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1420/21 847 135-2 | |
| Händel / Sonatas for Recorder and Continuo | 90/00/00 | Orchestre | Cl | clv | Interprète | ECM | 60441-2 | |
| The Cure | 90/04/21 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | RCA Victor | 1440 849 650-2 | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|-----------|----------------|----|-----|-------------|---------------------|-------------------|
| Bach / Das Wohltemperierte Klavier Buch II | 90/05/00 | Solo | Cl | clv | Interprète | ECM | 1433/34 847 936-2 |
| Glanville-Hicks/Etruscan Concerto | 91/00/00? | Orchestre | Co | p | Interprète | ECM Musicmasters | 67089 |
| Shostakovich / 24 Preludes and Fugues | 91/07/00 | Solo | Cl | p | Interprète | ECM | 1469/70 437 189-2 |
| Vienna Concert | 91/07/13 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1481 513 437-2 |
| Bach / 3 Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo | 91/09/00 | Orchestre | Cl | cym | Interprète | ECM | 1501 445 230-2 |
| Bach / The French Suites | 91/09/00 | Solo | Cl | clv | Interprète | ECM | 1513/14 437 955-2 |
| Bye Bye Blackbird | 91/10/12 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1467 513 074-2 |
| Bach/Flute Sonatas | 92/02/08+ | Orchestre | Cl | clv | Interprète | RCA Victor | 61274-2 |
| At the Deer Head Inn | 92/09/16 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1531 517 720-2 |
| Bridge of Light | 93/03/00 | Orchestre | É | p | Compositeur | ECM | 1450 445 350-2 |
| Händel / Suites for Keyboard | 93/09/00 | Solo | Cl | p | Interprète | ECM | 1530 445 298-2 |
| Mozart / Piano Concertos K.467, 488, 595, Masonic Funeral Music K.477, Symphony in G Minor K.550 | 94/01/00+ | Orchestre | Cl | p | Interprète | ECM | 1565/66 449 670-2 |
| At the Blue Note | 94/06/03+ | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1575-80 527 638-2 |
| La Scala | 95/02/13 | Solo | I° | p | Leader | ECM | 1640 537 268-2 |
| Tokyo '96 | 96/03/30 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1666 539 955-2 |
| Mozart / Piano Concertos | 98/00/00? | Orchestre | Cl | p | Interprète | ECM | 1624/25 462 651-2 |
| The Melody at Night, With You | 98/00/00? | Solo | S | p | Leader | ECM | 1675 547 949-2 |
| Whisper Not | 99/07/05 | Trio STANDARDS | S | p | Leader | ECM | 1724/25 543 816-2 |
| Inside Out | 00/07/26+ | Trio STANDARDS | I° | p | Leader | ECM | 1780 014 005-2 |
| Always Let Me Go | 01/04/23 | Trio STANDARDS | I° | p | Leader | ECM | 1800 445 340-2 |
| Up for It | 02/07/16 | Trio STANDARDS | I° | p | Leader | ECM | 1860 038 317-2 |

Les conventions du chiffrage harmonique : problèmes théoriques

• Laurent CUGNY

Le jazz utilise deux chiffrages : le chiffrage dit « américain » et le chiffrage harmonique des degrés (en chiffres romains). Le premier est à la fois prescriptif et descriptif : il peut servir aussi bien à jouer et à faire jouer (le compositeur donne une grille chiffrée aux membres de son orchestre), ou à décrire un enchaînement d'accords entendu dans la version donnée d'une pièce que l'on souhaite analyser. Le second est en principe seulement descriptif : on ne demande jamais à un musicien de déchiffrer une grille en degrés. Il n'en reste pas moins que, pour bien jouer les standards par exemple, et notamment pour pouvoir les transposer à volonté, le mode de pensée de l'harmonie a besoin de se figurer les enchaînements harmoniques en degrés indépendamment de leur matérialisation dans une tonalité particulière, que le musicien formule consciemment cette abstraction dans son esprit ou pas. Si l'on peut ainsi considérer le chiffrage en degrés comme un outil harmonique utile pour la fabrication de la musique, c'est donc qu'il possède un caractère prescriptif. Il est cependant plus nettement du côté descriptif, c'est-à-dire de celui de l'analyse.

Ces deux chiffrages ont ainsi des visées très différentes, mais gardent un caractère en commun : aucun des deux n'est standardisé dans ses conventions d'écriture. Un accord Do - Mi - Sol - Si se chiffrera aussi bien Cmaj7, CΔ, CM7, Cmaj7, et même C+7 ¹. On peut voir là une expression de la réticence fondamentale du jazz et des musiques populaires à se laisser imposer des normes, si neutres paraissent-elles. Si les inconvénients d'une telle absence de rigueur sont notables, ils sont de peu de poids face à l'essentiel : un certain esprit des musiques de tradition orale qui l'emporte ici, en se manifestant aussi de cette façon, finalement bien peu nuisible une fois qu'on a admis cette manière d'envisager les choses. ²

Le chiffrage harmonique en degrés, auquel on s'intéresse ici, connaît lui aussi cette non-uniformisation des conventions de notation. Mais, contrairement au chiffrage américain où les alternatives sont justement de pure convention et donc de peu de sens en soi, les différentes

¹ Un petit livre ne recense pas moins de vingt-cinq notations rencontrées pour ce seul accord ! Brandt, Carl et Roemer, Clinton, *Standardized Chord Symbol Notation*, Clinton H. Roemer, 1976.

² Ce qui ne va pas de soi quand on vient des musiques savantes où les usages – notamment en cette matière des chiffrages – sont très différents. Le chemin inverse n'est d'ailleurs pas plus aisé.

façons de chiffrer harmoniquement un même accord sont révélatrices de différentes manières de penser ledit accord, et donc de beaucoup plus de signification et de conséquences théoriques.

Avant de se livrer à un examen de ces différences, il convient de procéder à une mise au point importante sur le contexte, source de nombre de malentendus et d'erreurs d'analyse. Le jazz utilise, grossièrement, plusieurs systèmes harmoniques (à supposer que chacun d'eux mérite la désignation de système, mais nous n'entrerons pas ici dans ce débat) : la tonalité classique, le blues, la modalité, l'harmonie non-fonctionnelle. On peut dire que les deux premiers ont donné l'essentiel des fondements harmoniques du jazz jusque dans les années 1950, au cours desquels se sont développés les deux derniers, qui n'étaient apparus jusqu'alors que sous forme embryonnaire ou exceptionnelle. Le fait le plus notable est que ces systèmes ont, dans le jazz, une forte tendance à se mêler. Il est en fait très difficile de trouver des exemples de pièces « pures » dans ce sens, c'est-à-dire ne se fondant que sur un système à l'exclusion de tous les autres. Les standards (au sens originel des compositions de la comédie musicale et du film étatsuniens) par exemple sont nettement du côté de la tonalité, mais il est rare qu'il n'y ait aucune trace de blues, ou aucun enchaînement d'accords ne répondant pas à la logique tonale. Ceci est vérifiable au niveau de la composition (dans ce cas des standards par des non-jazzmen) et encore plus de leur réalisation par les musiciens de jazz. Cependant la dominance d'un système est le plus souvent identifiable, surtout avant les années 1960, où l'on peut généralement déterminer qu'une pièce est fondée harmoniquement sur la tonalité classique ou le blues, même si, une fois encore, c'est rarement de façon « pure ». Cette dominance une fois repérée, il convient absolument d'utiliser des outils d'analyse appropriés. En ce qui concerne le chiffrage harmonique, le sens des degrés n'est pas du tout le même en situation tonale et dans le blues (et *a fortiori* dans des situations modales ou non-fonctionnelle). Dans le premier, une qualité d'accord est attachée à chaque degré (en raisonnant à quatre sons et en majeur : majeur 7^e pour le I et IV, 7^e pour le V, mineur 7^e pour II, III et VI, demi-diménué pour le VII), alors que cette relation entre degré et qualité n'existe pas dans le blues (en principe, tous les degrés sont des accords de septième, si l'on raisonne de la même manière à quatre sons et en majeur). On ne développera pas ici ces points de grande importance, mais il est essentiel de garder cet élément fondamental du contexte à l'esprit. On admettra donc que l'exposé ici qui suit suppose, pour sa compréhension, un contexte tonal classique et rien d'autre.

Quelles sont donc ces différences de notation dans le chiffrage harmonique en degrés et quel sens peut-on leur donner ? Pour la clarté de l'exposé, on raisonnera sur un exemple arbitraire, tiré d'aucune pièce en particulier, mais dont on conviendra qu'on pourrait le rencontrer dans presque toutes, sous la forme de l'enchaînement suivant de quatre accords notés en chiffrage américain : Am7 | D9 | G13 | C6/9.

On notera tout de suite que le premier chiffrage dénote en principe un accord de 4 sons, le deuxième et le quatrième de cinq et le troisième de sept. C'est une des différences de conception dans la notation en chiffrage américain : on peut choisir de tout noter à 4 sons (et parfois à 3) ou au contraire détailler certains éléments de réalisation. Dans un usage

prescriptif, on préfère généralement un chiffrage minimum pour laisser justement une liberté de réalisation à l'improvisateur. Dans un usage descriptif, on peut choisir un chiffrage plus précis pour rendre compte d'éléments de la réalisation. Mais cela n'est pas l'objet de ce texte. La question posée ici est celle de l'analyse harmonique de cet enchaînement.

On supposera encore qu'il a été déterminé que cet enchaînement prend place dans un passage dont la tonalité est Do majeur. Examinons donc une liste numérotée (certainement non exhaustive) de différentes solutions de chiffrage harmonique :

| | Am7 | D9 | G13 | C6/9 |
|-----------|------|-----|-----|------|
| 1a | VI | II | V | I |
| 1b | vi | II | V | I |
| 2a | VI | IIx | V | I |
| 2b | vi | IIx | V | I |
| 3a | VIm7 | II7 | V7 | I6 |
| 3b | vim7 | II7 | V7 | I6 |
| 4a | VIm7 | II9 | V9 | I6/9 |
| 4b | vim7 | II9 | V9 | I6/9 |

La solution **2a** est celle de John Mehegan ³, qui propose d'assigner un symbole à chaque qualité d'accord (« M » pour majeur 7^e, « x » pour 7^e, « m » pour mineur 7^e, « Ø » pour demi-diminished et « ° » pour diminué). Mehegan propose encore, et c'est là le point essentiel de son système, de n'accoler ce symbole que quand la qualité d'accord n'est pas en conformité avec le caractère « naturel » du degré (ici le II, « naturellement » mineur 7^e se voit accoler un « x » car il a la qualité de 7^e, le V lui succédant n'a pas besoin de ce « x » puisque sa qualité est conforme à son degré). Ce système a l'avantage de pointer immédiatement l'emplacement des notes étrangères (ici un Fa# sur le degré II). Les autres solutions sont les plus usitées. On notera simplement la convention (très utilisée en Amérique du Nord et moins en Europe) consistant à indiquer en majuscule les accords dont la 3^{ce} est majeure et en minuscule ceux dont la 3^{ce} est mineure. On a systématiquement montré pour chaque solution les deux versions offertes par l'emploi (**b**) ou non (**a**) de cette convention.

La progression proposée ici suppose une évolution du moins vers le plus déterminé. La solution **1a** est « minimale » (le chiffrage n'indique que la place de la fondamentale dans le système sans rien préciser de la nature des accords), alors que les **4b** délivre le plus grand nombre d'informations. En examinant précisément ce dernier exemple, le plus riche, on peut faire un inventaire des types d'informations susceptibles d'être délivrées par un chiffrage harmonique :

- place de la fondamentale dans le système ;
- caractère majeur ou mineur de la 3^{ce} ;
- qualité de l'accord ;
- totalité de sons de la réalisation.

³ Mehegan, John F., *Jazz Improvisation Vol I, Tonal and Rhythmic Principles*, New York, Watson-Guppill, 9/1978 (1^{re} éd., 1959).

On peut alors reprendre toutes les solutions en notant leur indication de ces différents paramètres :

| | fondamentale | tierce | qualité | totalité des sons |
|-----------|--------------|--------|---------|-------------------|
| 1 | oui | non | non | non |
| 1a | oui | oui | non | non |
| 2a | oui | non | oui | non |
| 2b | oui | oui | oui | non |
| 3a | oui | non | oui | non |
| 3b | oui | oui | oui | non |
| 4a | oui | non | oui | oui |
| 4b | oui | oui | oui | oui |

Quelles observations tirer de cette présentation ?

1. Toutes les solutions indiquent la place de la fondamentale dans le système. Rien d'extraordinaire : c'est la fonction première de ce chiffrage que de pouvoir repérer cette place à travers l'occurrence particulière d'une tonalité donnée. $C\Delta$ en Do majeur, est un I dans cette tonalité de même que $F\Delta$ l'est aussi dans celle de Fa majeur. On notera que la solution **1** ne délivre que cette information unique et qu'elle est la seule à s'en tenir là : toutes les autres indiquent au moins un caractère supplémentaire.

2. La convention majuscule-minuscule pour la tierce majeure ou mineure est une sorte d'attribut donné « en plus » pourrait-on dire. En effet, dès que la qualité d'accords est donnée (c'est-à-dire dans toutes les autres solutions **2**, **3** et **4**), la nature de cette 3^{ce} (comme celle d'ailleurs de la 5^{te} et de la 7^{ce}) est implicite et n'a pas besoin en principe d'être précisée. Il est pourtant significatif qu'un nombre croissant d'auteurs utilisent cette convention, ce qui prouve à mon sens qu'elle n'est en rien superflue.

3. Concernant les qualités d'accords, toutes les solutions les indiquent sauf la première. La seconde, celle de John Mehegan l'indique par une convention sélective : la qualité n'appelle un symbole que si elle ne correspond pas à la qualité naturelle du degré. Ainsi, il n'est pas adjoint de symbole dans notre exemple pour le VI, le V et le I, mais l'information est bien présente si l'on considère que les occurrences correspondant à ces degrés ne comportent pas de notes étrangères à la tonalité. Les solutions **2** et **3** affichent donc dans notre tableau des caractères semblables, mais de façon différente.

4. Enfin seule la solution **4** précise le détail de la réalisation de l'accord. C'est la plus complète, la variante **4b** donnant en plus (de façon redondante) la nature de la 3^{ce}.

On pourrait donc penser que c'est cette solution **4**, la plus précise qui devrait s'imposer. Mais ce serait partir d'une rationalité qui n'est pas la seule possible. Ce n'est pas nécessairement la représentation la plus riche d'informations ou la plus synthétique qui est la meilleure, mais celle dont on juge qu'elle permet l'appréhension de la situation la plus

adaptée à l'objet de l'analyse. Ce pourquoi, non seulement tout le monde n'utilise pas la même, mais on peut encore supposer que l'on se serve de différentes conventions selon le propos de l'analyse. La solution **1** est la plus synthétique. On peut considérer qu'elle est la plus directe, mais elle manque cruellement de précision, elle est en ce sens trop pauvre. La solution **4** est évidemment très précise, mais en retour pas assez synthétique. D'une certaine façon, elle se contente de recopier le chiffrage américain en ne substituant que la place de la fondamentale à cette même fondamentale chiffrée dans la tonalité donnée (ici Do majeur). Paradoxalement, on peut considérer qu'elle est équivalente à la solution **1** dans la mesure où elle n'ajoute pas d'information qui ne soit déjà donnée par le chiffrage américain (c'est pourtant une convention qu'on rencontre souvent). On peut alors estimer qu'un juste compromis peut être trouvé dans les solutions **2** et **3** dont on a vu qu'elle fournissait les mêmes informations à partir de conventions différentes. En effet, toutes les deux s'abstraient du chiffrage américain en retrouvant la qualité de l'accord à travers la réalisation, fût-elle à quatre, cinq, six ou sept sons. Et c'est, me semble-t-il, le moins que l'on puisse attendre d'un chiffrage harmonique en plus d'indiquer la place de l'accord dans le système. La solution Mehegan (**2**) est à mon avis supérieure car elle donne, par une astuce conventionnelle, l'information décisive dans l'analyse tonale : l'emplacement des notes étrangères.

Mais l'usage de cette solution suppose réglée la question difficile du nombre de qualités d'accords. Dans son ouvrage, Mehegan n'en retient que cinq (majeur 7^e, 7^e, mineur 7^e, demi-dimинуé, dimинуé), alors que l'étude de nombreux ouvrages d'harmonie du jazz montre que l'on peut aller jusqu'à six ou sept, voire plus. Pour ce qui me concerne, j'ai opté pour ce système en l'adaptant. Il me semble en effet nécessaire d'ajouter une sixième qualité, mineur majeur 7^e (que Mehegan considère comme une altération de mineur 7^e). D'autre part, la convention majuscule-minuscule, si elle n'est pas indispensable, me semble toutefois d'un intérêt certain. C'est donc la solution **2b** que je choisis, pour moi-même et dans la situation pédagogique, où l'expérience m'a montré que les étudiants, même peu avancés en cette matière, semblent trouver un outil suffisamment simple et cependant efficace pour l'analyse harmonique du jazz.

Où l'on retrouve sur cet exemple une évidence bien connue : il n'existe pas d'outil technique neutre. L'utilisation d'une convention, si simple soit-elle, est toujours le résultat d'une construction conceptuelle, et par là de choix analytiques. Il n'est pas de chiffrage avant l'analyse. Le chiffrage est déjà une analyse, il est le commencement de l'analyse. Ce pourquoi il est vain de chercher à standardiser les notations, celle-là comme les autres. Non seulement il est essentiel de laisser à chacun la liberté de ce choix comme d'autres, mais encore l'analyse n'a pas un objet unique et une méthode unique. Il est évidemment plus fécond d'adapter et de choisir les outils en fonction des buts et des modalités de l'analyse que de fixer une fois pour toutes celle-ci dans les rigueurs d'une convention unique. Mais en revanche, il est toujours bon de savoir, le mieux que l'on peut, ce que supposent et impliquent les outils que l'on utilise.