

Laurent Cugny – 2ème Colloque Miles Davis, Université de Saint Louis (Missouri, Etats-Unis), mai 1996, inédit.

Sur le Miles Davis électrique

Au cours des années 1990 et 1991, j’ai écrit un livre sur la musique que Miles Davis a faite entre 1968 et 1975, simplement intitulé “Électrique”. Si vous me le permettez, j’aimerais d’abord dire un mot des raisons qui m’ont poussé à l’écriture de cet ouvrage. Je ne suis pas un critique européen, mais juste un musicien qui connaît parfois des périodes de non emploi. Selon l’état psychologique du moment, je les utilise de différentes manières qui vont de la cure de sommeil à l’étude de certains sujets qui me distraient. La période électrique de Miles Davis fait partie de ceux-là, et ce depuis très longtemps.

Comme je pense que vous connaissez beaucoup mieux la biographie de Miles Davis que la mienne, je vais maintenant procéder à un rapide survol de ma carrière. Je suis né en 1955, 33 jours après la mort de Charlie Parker et 54 avant la séance Prestige “Green Haze” avec Red Garland, Oscar Pettiford et Philly Joe Jones. Au milieu des années 60, quelque part entre le concert d’Antibes et “E.S.P.”, j’ai découvert les Beatles qui devaient marquer mon adolescence. Au début des années soixante-dix, j’étais immergé dans la pop music et ce qu’on appelait parfois “progressive rock”. Un jour de 1973, j’avais dix-huit ans, et je vis l’annonce d’un concert de Miles Davis à Paris. Ca se passait le 11 juillet à l’Olympia, et je ne sais pas pourquoi, je décidai d’y aller. Je n’avais quasiment rien entendu de Miles, et je devais à ce moment avoir une image mentale de sa musique très confuse, mais en tout cas plus proche de “Kind Of Blue” que de “Live-Evil”. Encore aujourd’hui, je revois parfaitement Miles arc-bouté sur la pédale wha-wha, et ce bouddha à lunettes noires toujours assis avec sa guitare rugissante. Je ne comprenais strictement rien à ce qui se passait, mais je constatais qu’à la fin de chaque morceau, les gens applaudissaient et avaient l’air sincère. Je me suis donc dit qu’il devait effectivement se passer quelque chose, mais que j’en étais bel et bien exclu. Les choses sont allées après très vite : j’ai découvert quelques disques, probablement “Porgy & Bess” et “In A Silent Way”, et je fus très vite contaminé par un virus qui ne m’a depuis lors jamais lâché. Je décidai donc de retourner écouter Miles quand il revint à Paris avec le même groupe en novembre de la même année, et cette fois je fus absolument conquis - et définitivement - par cette musique.

J’avais donc “rejoint” en quelque sorte la musique de Miles Davis, mais un décalage subsistait cependant. Sa musique de cette époque était loin de susciter l’unanimité, et il ne manquait pas de voix spécialisées pour expliquer qu’elle ne valait pas tripette comparée à celle que le trompettiste avait jouée dans les années 50 et 60. Comme j’étais totalement ignare en matière de jazz, je me dit donc que mon amour pour cette musique électrique de Miles procédait plus de mon passé d’auditeur de rock et de pop. En un mot, j’avais tort mais j’aimais ça quand même, il suffisait de ne pas trop en parler autour de soi.

Je fais donc partie de cette génération de fanatiques de Miles qui a été élevé dans la frustration, puisque à partir du moment où j’ai commencé à accumuler les éléments pour mieux connaître et apprécier sa musique, lui avait malheureusement disparu. Chaque nouvelle parution de disque était un moment d’excitation et de déception relative, puisqu’il ne s’agissait jamais de la musique la plus récente. Et même cette source, qui alimentait tout de même notre amour devenait parcimonieuse. Il fallait en effet attendre chaque fois deux ou trois ans pour avoir “Water Babies”, “Circle In The Round” ou “Directions”. Heureusement,

la vraie vie a repris avec “The Man With The Horn”, et pour moi les retrouvailles eurent lieu le 5 mai 1982 au théâtre du Châtelet à Paris, où ce son de trompette, qui avait habité mes enceintes acoustiques pendant des milliers d’heures, est redevenu une réalité physique. De ce jour, j’ai du voir et entendre Miles environ une fois par an jusqu’au concert du 3 novembre 1990 au Zénith.

Durant toutes ces années 80, ma connaissance du jazz s’est approfondie, et comme tout le monde je suppose, j’ai commencé les révisions déchirantes quant à mes premières amours. Dans la foulée du Miles électrique, je m’étais passionné pour tout le courant initié notamment par ses sidemen de l’époque, avec Weather Report, Mahavishnu et autres Lifetime. Certains morceaux de ces musiques que j’avais adorés à leur sortie, commençaient à me paraître vieillir, et pour certains, à devenir franchement démodés. En revanche, mon amour pour la source, c’est-à-dire la musique électrique de Miles, ne se démentissait pas, il avait même tendance à se renforcer. Et j’avais acquis de surcroît une partie du savoir qui me permettait de mettre cette musique en perspective par rapport aux périodes précédentes de Miles et au jazz de l’époque. Je n’avais plus à m’incliner devant un discours critique savant qui invalidait mes goûts. Il se trouve par ailleurs, qu’aucun ouvrage, à ma connaissance, ne s’était penché de près sur cette période. J’avais lu les livres de Bill Cole, Eric Nisenson, Ian Carr, Jack Chambers, et je décidai de m’attaquer à une étude en profondeur de cette période de Miles.

La première chose à faire était de délimiter cette période dite “électrique”. Pour la fin, ce n’était malheureusement pas très difficile : elle correspond au retrait de Miles. Discographiquement, il eut lieu le 1er février 1975 à Osaka avec les deux albums “Agharta” et “Pangaea”. Pour le début, les choses sont bien plus compliquées et mettent en évidence cette caractéristique absolument fascinante de l’oeuvre de Miles Davis : c’est une des plus évolutives de toute l’histoire du jazz, et pourtant les fractures sont rares. L’évolution est rapide mais très progressive, sans à-coup, et surtout logique : des éléments parfois infimes changeant d’une séance à l’autre, d’un concert à l’autre mais dans un ordre donné, dont on découvre après coup le sens. Comme si vous étiez à la fenêtre d’un train, observant un paysage qui semble ne pas changer. Et au bout de quelque temps, vous réalisez que vous êtes dans la haute montagne, alors que vous étiez parti du bord de la mer.

Où donc faire démarrer cette période électrique ? “Bitches Brew” ? Non, bien sûr : “In A Silent Way” l’annonce trop clairement. Oui, mais celui-ci est clairement dans la continuité de “Filles De Kilimandjaro”. Lequel poursuit ce qui était commencé dans “Miles In The Sky”. Qui est lui-même la suite de “Nefertiti”. Il ne se passe que deux années entre les enregistrements de “Nefertiti” et de “Bitches Brew” et pourtant ces deux albums sont stylistiquement très éloignés. Mais il est à mon avis impossible de pointer précisément où et quand a eu lieu la rupture, pour la bonne et simple raison qu’il n’y a pas de rupture. Il y a une évolution, fulgurante mais régulière, logique. Ce que Miles a peut-être résumé lui-même dans cette formule : “Je ne suis jamais dans quelque chose de nouveau. Qu’est-ce que l’évolution ? En musique, vous enlevez ce que vous n’aimez plus, et ce qui reste est ce que vous aimez. Et vous devez continuer à faire ça.”(Ch II, p.261).

Une fois cette constatation faite, je n’étais toujours pas très avancé : il fallait prendre un point de départ, si possible pas trop arbitraire. J’ai donc choisi de le fixer à la séance du 4 décembre 1967 où fut enregistré le morceau “Circle In The Round”. C’est en effet la première

fois que Miles touche au dispositif orchestral (en l'occurrence il ajoute une guitare au quintette et demande à Herbie Hancock de jouer du célesta), ce qui va avoir des conséquences énormes pour l'évolution future de sa musique. Si l'on met de côté les expériences avec le nonette "Birth Of The Cool" et les enregistrements avec Gil Evans, on s'aperçoit que Miles est toujours resté fidèle au format du traditionnel combo du be bop. Le quintette trompette-saxophone-piano-basse-batterie est parfois augmenté d'un autre saxophone, mais il reste le cadre de référence dans lequel Miles choisit de s'exprimer.

Quelle est la situation de Miles en cette fin de 1967 ? Depuis la renaissance de 1955, il est l'un des phares mondiaux du jazz principalement à travers trois orchestres : le premier quintette avec John Coltrane, le sextette avec Cannonball Adderley et Bill Evans, et le deuxième quintette avec Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter et Tony Williams. Les collaborations avec Gil Evans ont également contribué à sa gloire, mais elles sont à part dans le développement de sa musique. Entre les trois combos, il y a des transitions, mais globalement on peut dire que c'est la même logique qui a été développée et poussée à ses ultimes conséquences. Une logique qui trouve sa source dans le be bop de Parker, Gillespie, Monk et les autres. Très grossièrement, on peut dire que le premier quintette donne une vision poétique différente de ce que peut être le bop tout en respectant les formes. Le sextette inaugure l'alternative modale, et le second quintette transfigure le bop en poussant jusqu'à ces ultimes conséquences chacun de ses éléments formels. En effet, en cette fin de 1967, est-il possible d'aller plus loin dans l'expression allusive de l'harmonie que pratiquent Herbie Hancock et Ron Carter ? Est-il possible de jouer des polyrythmies plus complexes que celles de Tony Williams et Ron Carter ? Est-il possible de jouer les thèmes de manière plus quintessentielle que Wayne Shorter et Miles ? Je crois sincèrement que Miles est là devant un problème dont il ne voit pas l'issue mais dont il pressent qu'il y faut une solution radicale qu'il va devoir chercher à tâtons. De même que vers la fin des années cinquante, lui (et quelques autres aussi) sentaient bien qu'on ne pouvait pas éternellement rajouter des accords sur les grilles des standards. Que peut-il y avoir, de ce point de vue, après le "Giant Steps" de Coltrane ? Miles prend alors le contre-pied en lui opposant "So What" : deux accords au lieu de 8 000. Mais en cette fin soixante-sept, la solution est loin d'être trouvée. Certes, il sent qu'il arrive à une extrémité, qu'il faut changer. Mais changer quoi ?

C'est la chronologie de ces changements que j'ai cherché à dresser en partant donc du "Circle In The Round" du 4 décembre 1967 jusqu'au "Gondwana" du 1er février 1975. Cherchant à faire l'inventaire de ce qui était alors disponible dans la discographie de Miles Davis, je suis arrivé à une nomenclature de 104 morceaux enregistrés entre ces deux dates, en studio ou sur scène. Ces morceaux figurent sur 22 albums, soit : "Circle In The Round", "Directions", "Miles In The Sky", "Filles De Kilimandjaro", "Water Babies", "In A Silent Way", "Bitches Brew", "Double Image", "Big Fun", "Isle Of Wight", "Live-Evil", "Jack Johnson", "Black Beauty", "Get Up/With It", "At Fillmore", "In Sweden, 1971" "Hooray For Miles Davis, Vol.3", "On The Corner", "In Concert", "Dark Magus", "Agharta", "Pangaea". J'ai pris le parti d'une étude essentiellement musicologique, laissant de côté l'aspect biographique amplement traité dans les ouvrages précédents. Je me suis également gardé d'entrer dans les polémiques stylistiques sans pour autant dissimuler mes goûts ni annoncer parfois mes préférences. J'ai voulu essayer de considérer la musique et si possible seulement la musique, et tâcher de comprendre, sinon son sens profond, mais au moins comment elle était fabriquée. Pour cela, j'ai pris le corpus que je m'étais fixé, mes 104 morceaux, et j'ai commencé à les écouter tous dans un ordre chronologique, et à l'aveugle., c'est-à-dire que je ne lisais ni les notes de pochette ni aucune aucune discographie avant. J'écoutais chaque

morceau en essayant tout d'abord de trouver l'instrumentation et qui jouait. Je comparais ensuite avec les discographies disponibles, ce qui m'a permis de soulever quelques problèmes discographiques intéressants. J'essayais ensuite de noter tout ce qui figurait objectivement dans la musique. Après l'instrumentation, je notais la durée du morceau, sa structure, la nature de son harmonie, le rythme, la mesure, l'existence ou non d'un thème, le nombre de fois où il était joué, l'ordre des solos, etc... Rien qu'à étudier l'évolution de ces différents paramètres, toute une cartographie de la musique se dessine, très riche d'enseignement. Je ne prétends pas que cette méthode puisse s'appliquer fructueusement à n'importe quel musicien de jazz. Mais je pense que pour un musicien comme Miles Davis dont l'évolution formelle est aussi riche, c'est un bon point de départ.

Je ne vais pas bien sûr livrer ici le détail des résultats auxquels j'ai abouti. Je me contenterai simplement essayer d'en donner un court résumé en s'appuyant sur six notions-clés : le dispositif orchestral, la structure, la mélodie, l'harmonie, le rythme, et le son.

1. le dispositif orchestral

Comme je l'ai dit, à la fin de 1967, Miles voit son extraordinaire orchestre se dissoudre petit à petit, et il sait qu'il doit s'attacher désormais à produire une autre musique, même s'il ne l'entend pas encore. Il fait alors le pari, inédit pour lui, que les solutions pourront venir d'un changement orchestral. Le 4 décembre 1967, il décide donc d'ajouter pour la première fois une guitare (celle de Joe Beck), et de demander à Herbie Hancock de jouer du célesta. Il ouvre ainsi deux voies : la première consiste à changer les rapports entre les instrumentistes : le fait d'ajouter une guitare modifie l'équilibre de la section rythmique et le rapport des solistes avec elle. La deuxième voie apporte une modification à la sonorité de l'orchestre. Ces deux voies seront explorées intensivement durant les sept années à venir. On a beaucoup parlé à ce sujet de l'introduction de l'électricité comme l'élément déterminant dans la musique de Miles de cette époque, ce qui est vrai évidemment. Mais il ne faut pas oublier que ce n'est qu'un élément parmi d'autres. Cette question du dispositif qui inclut à la fois le format de l'orchestre et la manière de le faire fonctionner est à mon avis le levier principal que Miles a utilisé pour orienter sa musique. Elle s'est certes électrifiée mais elle s'est surtout diversifiée dans son dispositif. L'effectif a singulièrement augmenté pour arriver à sept, huit, dix et parfois treize musiciens ("On The Corner"). Le son, bien sûr s'en trouve modifié de fond en comble, mais aussi le fonctionnement de l'orchestre. Il est bien plus difficile de tracer la frontière entre section rythmique et soliste, et souvent on ne sait plus très bien qui appartient à quelle section.

2. les structures

La structure type du be bop : thème - solos - thème avait déjà été remise en question à certains moments du second quintette. Que l'on pense par exemple au morceau "Nefertiti" où le thème est jouée 'ad libitum' plus d'une dizaine de fois. Il n'y a pas de solo de trompette ni de saxophone, mais une sorte de solo permanent de la section rythmique tout entière. Voilà un exemple caractéristique de l'interpénétration de différents éléments de la musique : une idée simple de changement de structure (à savoir la répétition du thème et la suppression des solos) aboutit à un changement du dispositif : ce n'est plus la section rythmique qui soutient les solistes, mais en quelque sorte l'inverse, d'où une interversion du premier et du second plans sonores.

Cette remise en cause de la structure traditionnelle va devenir systématique à partir de 1968 : l'articulation entre "thème" et "solos" prendra tous les visages possibles et

imaginables. Mais la tendance va aller dans le sens d'une dissolution progressive : dissolution du lien entre le thème et les solos (on finit par ne plus savoir qui est quoi), dissolution des thèmes eux-mêmes, et enfin dissolution de la structure elle-même. Dans "On The Corner" par exemple, c'est le même fragment qui est repris perpétuellement. Il s'agit d'un bloc brut de musique dont on ne peut déterminer ni le "thème", ni même le début ou la fin. Sur scène, la structure s'improvisera plus ou moins au cours du concert : l'unité semble être le set d'une heure ou plus, où alternent des motifs généralement très courts avec de longs solos. C'est Miles qui les interrompt, lance un nouveau motif, etc.

3. la mélodie

Est-ce une conséquence ou une cause : la mélodie a tendance elle aussi à disparaître au fil de ces années. Est-ce parce que Miles n'entendait plus les mêmes mélodies qu'il a dissout les structures, ou est-ce qu'il se sentait plus libre sans structure que la mélodie à fini par disparaître ? Difficile à dire. En tout cas, le jeu de Miles lui-même devient de plus en plus "pointilliste" : les phrases sont plus courtes, l'articulation est plus torturée. On sent que dans ce domaine aussi, la préoccupation pour le son s'est imposée. Même dans ses solos, Miles cherche à produire un son avant des lignes mélodiques.

4. l'harmonie

L'utilisation de la modalité par Miles ne date pas de cette époque. Il fait partie du petit nombre qui l'ont amenée dans le jazz à la fin des années cinquante. Concernant la musique modale, il faut préciser un point. Jouer modal ne signifie pas forcément, comme on le lit souvent, supprimer les grilles d'accord et ne jouer que sur un seul accord. Cela signifie que les accords entre eux ne sont plus régis par les règles de la tonalité. Mais on peut fort bien jouer des grilles très complexes d'accords qui n'ont pas de relation tonale entre eux. On peut dire que chez Miles dans les années 70, il n'y a pratiquement plus de musique tonale. En ce qui concerne la densité du canevas harmonique, il y a deux moments. De même que pour les questions de structures - et on voit bien là que les choses vont ensemble -, dans les premières années, il explore un peu toutes les possibilités entre pas d'accord du tout et de très nombreux accords très contraignants, puis la tendance vers une disparition quasi-totale des accords l'emporte jusqu'à la fin.

5. le rythme

C'est ici que l'évolution est la plus sensible. Mais la question est bien plus complexe qu'elle en a l'air. On l'a souvent réglée en affirmant : Miles joue maintenant du rock, ce qui est évidemment une simplification bien réductrice de la réalité. A ce sujet, j'ai souvent fait l'expérience de faire écouter "Agharta" à de vrais amateurs de rock, il est bien rare qu'ils s'y soient retrouvés. Ils entendent là-dedans des tas de choses, mais pas souvent du rock. J'ai aussi, il y a quelques mois, passé "Doo Bop" à des collégiens amateurs de rap. Nouvel échec. Pour eux, ça ressemblait mais ce n'était pas vraiment ça. D'où une leçon de prudence sur la perception qu'on peut avoir des musiques autres, et sur la manière dont on croit que les autres perçoivent la musique. Combien par exemple de jazzmen se sont lourdement trompés en voulant faire de la musique qu'ils voulaient et qu'ils croyaient être commerciale. Mais ceci est une autre histoire... Il est certain que le rythme "straight ahead jazz" s'efface rapidement et presque définitivement. Mais il me semble que dans ce domaine, Miles ne cherche pas la diversité, mais au contraire à se rapprocher au plus près du cœur même d'un rythme qu'il a lui-même appelé un rythme noir. Il y a par exemple peu de recherche du côté des rythmes

complexes (“Great Expectations” en 7/4 fait figure d’exception). Miles cherche plutôt à atteindre le coeur de ce qu’on appelle le groove.

6. le son

C’est la deuxième donnée sur laquelle le travail est le plus décisif. Miles réforme totalement la sonorité de son orchestre, et aussi sa propre sonorité. La encore, au début, c’est le temps de la recherche, du son très austère de “In A Silent Way” au foisonnement des sons très colorés, dans “Bitches Brew” avec sitar, percussions, clarinette basse, etc... Puis le son va se simplifier se “noircir” pour arriver à une sorte de quintessence moderne du son “jungle” dans “On The Corner”, et au son brut et impitoyable de “Agharta” et “Pangaea”.

S’il est toujours hasardeux de déterminer des degrés d’importance dans des musiques qui se nourrissent forcément d’un tout, je ne cacherai pas cependant que pour moi, les quatre premiers points : dispositif, structure, harmonie et mélodie sont de l’ordre des moyens, mis en oeuvre pour aboutir aux fins que sont les points 5 et 6 : le rythme et le son. Il me semble que Miles n’a jamais eu pour finalité, que ce soit à cette période ou à une autre, pour ambition, de révolutionner l’usage du dispositif, des structures, de la mélodie ou de l’harmonie dans le jazz. Je crois qu’il entend d’abord un son et un rythme, et il cherche les moyens pour les atteindre.

Miles Davis, qui est à mon avis un de ceux qui a le mieux parlé de la musique de Miles Davis, a émis un jour ce jugement énigmatique à propos de l’enregistrement de “Jack Johnson” : “.. ma question est devenue : cette musique est-elle assez noire, a-t-elle un rythme noir ? Le rythme du train peut-il devenir un truc noir ? Jack Johnson danserait-il là-dessus?” (autobio, p.271). Je crois que la lecture littérale de cette déclaration est juste : Miles parle à la fois du rythme, pris dans son sens propre, et du peuple noir. Mais je pense qu’on peut y lire un deuxième sens où il parlerait de la couleur que peuvent avoir les rythmes. Or les couleurs en musique se matérialisent par des sons et il y a une relation intime entre le son et le rythme, comme il en existe une entre mélodie et harmonie par exemple. Si j’écoute “On The Corner”, j’ai le sentiment de comprendre pourquoi Miles parle de la recherche d’un rythme noir. Mais ceci est évidemment du domaine de l’interprétation, donc de l’erreur possible.

Pour terminer, je me permettrai d’aborder un point qui n’est pas directement relié à la période étudiée ici, et qui a trait à la relation que Miles entretenait avec sa propre musique et tous les musiciens qui l’ont jouée. Je n’ai jamais rencontré personnellement Miles Davis, et a fortiori, je n’ai jamais joué avec lui. Mais j’ai eu l’impression de fréquenter intimement sa musique au cours de cette étude et des écoutes multiples répétées et attentives. La question qui me tarabuste réellement maintenant est de percer le mystère du destin musical de Miles Davis. En un mot, quelle prise avait-il sur ce destin, dans quel mesure le dirigeait-il, ou au contraire le suivait-il tant bien que mal ? J’ai été fasciné par la curieuse dialectique qu’il entretient avec sa propre musique, la créant et la suivant en même temps, et aussi avec ces musiciens, les dirigeant d’une part et les pillant de l’autre. On a souvent dit quel grand créateur d’orchestre était Miles. Les musiciens prestigieux ici présents qui l’ont côtoyé sur scène ont certainement beaucoup à dire sur ce sujet. J’ai parfois l’impression que son génie dans ce domaine a été de réussir à incarner une musique qu’il n’entendait pas encore dans les

groupes qu'il formait, et à qui il demandait de réaliser la musique de Miles Davis, sans savoir exactement lui-même ce qu'elle était. Ce génie de pouvoir demander à chaque membre du groupe de Miles Davis de devenir lui-même une partie de Miles Davis et lui révéler à lui-même le Miles Davis nouveau. J'espère que vous me pardonnerez le confusion du propos. Mes idées ne sont pas encore très claires sur ce sujet. Je devrai sans doute revenir vous voir dans quelques années si j'ai progressé sur ce point. Je vous remercie, en attendant, de m'avoir écouté aujourd'hui.
