

Penser les œuvres-en-vérités ‘simples’ :
Improvisation et axiomatique vernaculaire chez John Coltrane

Nick Nesbitt, Princeton University
(7 juin 2019, Journées sur *L’Immanence des vérités* d’Alain Badiou, Ircam – Paris)

Plus de 500 pages après le début de *L’immanence des vérités*, Alain Badiou entame l’analyse de ce qu’il appelle les ‘œuvres en vérité.’¹ Par douze points, il définit ce concept par son existence distribué dans un monde déterminé, de sa force d’existence relative. Suite à un événement, un sujet organise la liaison des conséquences de cet événement dans une procédure de vérité, qui est un ‘système lié de conséquences’, ou le ‘déploiement consistant de la trace que laisse’ l’événement. Le résultat de cette activité est donc l’œuvre de vérité, ‘un ensemble fini et lié de conséquences d’un événement.’ Elle est singulière—manifeste dans un monde déterminé, universelle—en tant que multiple générique, et absolue—‘en ceci que la multiplicité finie qu’elle est entre en rapport, selon le jeu de plusieurs infinis distincts, avec un attribut de l’absolu’ (*IdV* 512). Ces multiples points se résument dans une seule et dense définition : ‘Une œuvre de vérité est un fragment de procédure de vérité. Ce qui veut dire qu’elle est située dans la dynamique post-événementielle qui tend à construire, selon les règles d’une procédure subjective, une partie générique de cette situation’ (516).

Si *L’Immanence des vérités* ne concerne que ce dernier aspect de l’œuvre en vérité, c’est à dire son absolutité, nous voyons que le concept d’œuvre-en-vérité parcourt de façon intégrale les trois volumes de *L’Être et l’événement*. Si elles se produisent aussi bien en science, politique, ou amour, pour Badiou l’œuvre artistique reste ‘exemplaire’ de l’œuvre en vérité, puisqu’elle se dédie foncièrement à faire paraître ‘une partie inédite du monde, [...] de façon telle qu’il soit évident que cet assemblage *appartient* désormais au monde et est compté comme tel’ (520). Dans la Section VIII, chapitre c23, donc, Badiou va aborder les

¹ Badiou, Alain. *L’Immanence des vérités*. Paris: Fayard 2018.

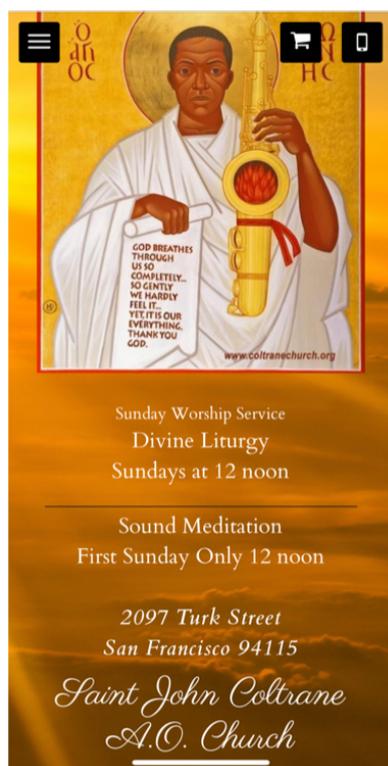
arts dans leur matérialité, et tout spécialement le plus ‘pure’ de tous, l’art de ce fait le plus ‘simple,’ la musique, en tant qu’elle ne relève que de la seule audition, en dehors de toute complication linguistique de ses effets. Et Badiou précise un point qui va lancer mon interrogation d’une musique vernaculaire orale qui reste dans ses origines et les normes jusqu’au présent sans partition ; la musique sera ‘partiellement impure [...] dès lors qu’elle est intégralement écrite (partition),’ mais sera ‘totalement pure si elle est improvisée’ (542).

Dans son analyse du *Merle noir* de Messiaen qui suit ce passage, Badiou ne revient qu’en passant sur la possibilité de cette pureté absolue de l’improvisation, mais j’aimerais le prendre à son mot et confronter cette analyse à la pratique d’un des improvisateurs les plus extraordinaires, un contemporain de Messiaen, John Coltrane. Non seulement Coltrane pratique une improvisation extrêmement réfléchie et quasi structurale, mais l’élaboration systématique de ce que Badiou appelle ‘des protocoles formels strictement puisés à la ressource artistique’ (*IdV* 546) qu’on retrouve chez Coltrane relève tout compte fait d’une coupure épistémologique, d’un événement, autrement dit d’un *break* dans sa musique à partir de 1960. Il s’agira donc de suivre l’incorporation d’une puissance informelle à une série de formalisations vernaculaires (procédé préalable, par ailleurs, à toute compréhension adéquate du contenu politique de l’événement Coltrane). Ces indexifications vernaculaires de l’absolu présentent, effectivement, un degré d’absolutisation très poussé, ‘portant sur l’universalité de la perception’ (546). Ce sont des processus improvisés qui exigent la conceptualisation par des analyses rapprochées de la production sonore matérielle, aussi bien internes que par rapport aux matériels musicaux hérités et retravaillés.

De ce fait, il est clair que cette musique, tout autant que celle de Messiaen ou de Pierre Boulez, est une musique conceptuelle, qui poursuit inlassablement l’absoluité tout en refusant l’aplâtement anti-intellectuel de l’esthétique post-kantienne que Badiou déplore, une musique qui est le summum de ces ‘discussions rationnelles au sein du peuple’ qui affirme à tout

moment ‘l’intellectualité profonde de l’œuvre d’art.’ Chez Coltrane, on trouve une interrogation extrêmement poussée et développée de la réflexion ‘au niveau de la forme, du concept de forme.’ Aucune musique vernaculaire n’a peut-être affirmé cette proposition de *L’immanence des vérités* que ‘l’index d’une œuvre d’art pointe vers l’absolue par la médiation de la part d’informe qu’elle contient, au regard de ce que l’état antérieur de la perception, visuelle ou auditive, tenait comme constitutif d’une forme’ (*IdV* 544).

Pour comprendre de façon plus adéquate cette réflexion au niveau de la forme chez Coltrane, je propose, d’après Spinoza, de diviser la connaissance de l’objet musical en trois genres. Si chacun de ces genres possède son élément de vérité, nous ne pouvons aucunement affirmer qu’ils soient tous adéquate à la compréhension de cette musique.



(<http://www.coltranechurch.org/>)

Tout d’abord, il y a un premier genre de la connaissance de l’objet musical dont les opérations procèdent par la voie de l’imagination. Depuis ses débuts avec Miles Davis en

1955, jusqu'à sa mort précoce en 1967 à l'âge de 41 ans, Coltrane n'a cessé de frapper tous ceux qui l'écoutaient par la force, la beauté, l'énergie, et l'imaginaire de son jeu hors pair. Si cet événement du genre musical a rencontré l'incompréhension et le rejet véhément des critiques chevronnés des revues de jazz, des chiens de garde d'un académisme du swing, tout ceux qui entendait ce son, ce corps sonnante, avait été instantanément affecté par sa force extrême. Si l'intellect aperçoit la vérité de cette impression, c'est toutefois raisonner à l'envers, depuis les causes vers les effets que d'avoir fait de Coltrane un saint de la musique. C'est expliquer cette musique selon la vérité minime et insuffisante de l'impression que fait ce corps sonore et matériel sur nous, l'auditeur, c'est attribuer à cet effet qu'elle a sur notre corps une cause qu'on va appeler 'spirituelle,' au point de fonder une église John Coltrane à San Francisco, où chaque semaine on va vouer un culte au Saint John Coltrane. Cette église, qui existe réellement depuis les années 1970, témoignent d'une vérité, une vérité de l'expression musicale, mais une vérité que l'intellect, de cette façon, ne comprend que d'une façon inadéquate, bien qu'elle ait sa nécessité aussi.

Le jazz en général est sujet depuis toujours à ce genre de compréhension inadéquate. Le mythe de l'improvisateur de génie, royaume dans un royaume, demiurge qui crée depuis le néant l'improvisation sublime, c'est l'idéologie même du jazz. Cette idéologie de l'improvisation nous ferait croire que toute improvisation vraie et adéquate n'a pas de logique, si ce n'est que l'analyse réductrice, a posteriori de la critique musicale, qu'une improvisation n'a pas sa nécessité absolue, nécessité que l'intellect peut connaître par la voie de la réflexion de façon également adéquate.

Pour rejeter systématiquement et catégoriquement cet anti-intellectualisme qui est la manne de la critique journalistique, il faut suivre Alain Badiou et insister de nouveau sur le rapport d'identité des attributs. Nous pouvons connaître la nécessité de l'objet musical selon les deux attributs qui nous sont disponibles, l'extension sonore et selon l'ordre des idées.

Dans la proposition célèbre de Spinoza (que Badiou reprend), « *Ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum.* » ‘Ces attributs,’ Badiou nous rappelle, ‘ expriment tous la substance, en sorte que les lois de leur devenir sont les mêmes’ (283). Il faut insister, et c’est un point que Pierre Macherey a longuement développé, l’identité, *l’idem est* de Spinoza, n’est nullement un parallélisme, terme introduit par Leibniz que Spinoza n’a jamais utilisé.² Il n’y a pas deux ordres, identiques de façon isomorphe. Ce serait risquer la réintroduction d’un dualisme cartésien des attributs. Il faudrait traduire le *idem est* de Spinoza par ‘est la seule et même ordre’ ; il n’y a qu’un seul ordre nécessaire des choses, de toutes les choses, idées incluses, mais appréhendé d’un point de vue ou l’autre, extensif ou par l’intellect.

Ce point n’est pas sans intérêt pour l’événement Coltrane : les musiciens de jazz ont tendance à avoir peur de l’analyse musicale, croyant qu’elle nuit à la spontanéité et énergie des improvisations. Il doit être clair et net déjà que l’exemple de Coltrane démente de façon catégorique ce préjugé tenace. Aucun musicien de jazz n’a cumulé une réflexion analytique musicale du plus haut degré avec une intensité et puissance expressive inégalée. Ceci est l’index même de l’absoluité de ses œuvres en vérité.

Ainsi, à travers notre expérience de l’extension sonore, il est vrai que nous pouvons avoir une expérience vraie et transformatrice de cette musique ; l’expérience esthétique musicale ne peut se passer, évidemment, de l’écoute. Mais cette expérience phénoménologique, immédiate, affective, toute vraie qu’elle puisse être, reste inadéquate, limitée, une connaissance même mutilée dirait Spinoza, si elle ne nous pousse pas à connaître la nécessité interne et absolue de cette musique improvisée.

Même les musiciens les plus forts, ceux qui connaissent et ont été affecté le plus dans leur être par la musique de Coltrane, retombent habituellement dans l’affirmation de la dite

² Voir Pierre Macherey, *Introduction à l’Ethique de Spinoza: La seconde partie, La réalité mentale.* Paris: PUF 1997: 69-81.

‘spiritualité’ de cette musique.³ Mais autant que l’affirmation de miracles, la notion vague et informe de ‘spiritualité’ reste un refuge de l’ignorance. A travers toute la musique de Coltrane, on reste frappé par cette force qu’on peut appeler spirituelle ; pourtant, l’intellect humain est capable de procéder plus loin, beaucoup plus loin, vers une compréhension adéquate de cet événement.

La musique de John Coltrane expose de façon systématique les conséquences de plusieurs événements ; de façon immédiate, elle développe l’invention de bebop de Charlie Parker dans les années 1940. La vitesse et virtuosité extrême, le jeu harmonique à travers les extensions au lieu de rester plaqué sur les fondamentaux de chaque accord, la substitution d’accords toujours plus éloignés des accords de base, the changes comme on dit de chaque morceau sur lequel on va improviser, tout en affirmant le côté vernaculaire, la qualité orale et expressive du jeu ; Coltrane reste fidèle à tous ces exigences que Bird introduit dans cette musique. Mais la musique de Coltrane va constituer elle-même, à son tour, un événement proprement dit, et cela se fera dans trois phases.

Tout d’abord, dans ses improvisations de 1955-57, Coltrane va concentrer les pratiques du Bebop dans une sorte de densification et intensification extrême de ces matériaux musicaux. C’est une façon de construire l’improvisation par l’augmentation de la grandeur d’un ensemble. Dans les improvisations de cette période, nous voyons effectivement ce que Badiou appelle le développement de ‘système[s] localisé des zones de puissance, leur

³ A titre d’exemple, deux citations d’un livre récent de témoignages sur Coltrane, de Pat Metheny et Dave Leibman: John Coltrane est sans doute l’un des musiciens les plus importants du XXe siècle. Sa musique, son engagement, ses découvertes harmoniques, tout ce qu’il a offert au monde sont d’une importance de tout premier ordre ; c’est un bienfait pour l’humanité. Je m’attends à ce que son aura augmente encore dans les années à venir’ (**Pat Metheny**, Médioni 246). ‘L’épiphanie, le concert qui m’aura le plus marqué, c’est celui de John Coltrane à New York, au Birdland, en 1961... Ce fut vraiment ce que je peux appeler mon ascension... Il fallait écouter le quartette en concert pour vraiment se rendre compte de la passion, de la puissance avec lesquelles ils jouaient... J’avais alors quinze ans, ce fut un tel choc pour moi, j’ai tout de suite eu une attirance naturelle, irrationnelle, pour cette musique...Ce n’est que plus tard que je me suis rendu compte de la grande force spirituelle que cette musique possédait... Cette expérience, elle a changé ma vie à jamais’ (**Dave Leibman**, dans *John Coltrane : 80 musiciens témoignent*. Franck Médioni, Actes Sud 2007 : 211).

enchevêtrement éventuel, qui caractérise une infinité effective... Une action de vérité configure dans la situation un complexe de ‘grandes’ parties qui exposent, en immanence à cette situation, la puissance d’une infinité neuve’ (*IdV* 333).

BLUE TRAIN (BLUE TRANE)

(MED.)

- JOHN COLTRANE

(*The Trane Book*, Hal Leonard)

Le cas classique de ce processus chez Coltrane c’est la fameuse improvisation de Blue Train de 1957. Ici, comme dans le bebop classique, le jeu de Coltrane continue de s’articuler de façon traditionnelle à partir d’une série de phrases que l’improvisateur plaquent et redistribuent dans son jeu. Ce sont pour Coltrane des phrases qu’il développe d’après ses maîtres, Charlie Parker, bien sûr, mais aussi Dizzy Gillespie, Lester Young, Dexter Gordon, Coleman Hawkins, Johnny Hodges, et bien d’autres. Mais déjà, Coltrane opère une sorte de densification extrême de cette musique, analogue à ce que Badiou nomme ‘une contraction immanente de l’absolu’ dans une ‘miniature intérieure,’ une sous-classe de V [qui] en réfléchit les caractéristiques majeures, [...] transposés, de façon réglée, en énoncés vrais dans la miniature’ (391). Coltrane dans son improvisation densifie systématiquement et accélère son propre jeu, non seulement dans une accélération linéaire des notes, en doubles, triples et quadruples croches, ce qui n’est pas nouveau depuis Bird, mais surtout il opère cet agrandissement par densification à travers des séries de développements harmoniques qu’il introduit au cœur du mouvement harmonique très lent de la composition.

III SUPERIMPOSITIONS IN VARIOUS HARMONIC SITUATIONS

Melodic lines reflecting superimposition

Example 7a

Original progression D-7 G7 C

Superimposed line 

Superimposed changes D-7 E7 C-7 F#7 B7 D#7 C

Example 7b

Original progression D-7 G7 C

Superimposed line 

Superimposed changes G7 E#7 A#7 B#7 E7 G7 C

Example 7c

Original progression D-7 G7 C

Superimposed line 

Superimposed changes D-7 B#7 E#7 F#7 B-7 D-7 G7 C

(Dave Leibman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music 1990 : 21).

Blue Train est un blues des plus traditionnels et minimalistes, articulé sur trois accords, une mélodie de quelques notes, d'où Coltrane se lance dans une densification et accélération harmonique extraordinaire.



The image shows a page of musical notation for the piece 'Blue Train' by John Coltrane. The score is written in treble clef and 4/4 time. It features a highly complex and dense harmonic structure, with numerous superimposed chords and melodic lines. The chords are often marked with brackets and include various extensions and alterations, such as [F#dim7], [Gm7], [C7], [Bb7], [F], [Bdim7], [Cm11], [Ebm9], [Ab9(13)], [Am7], [A#m7], [Gm7], [C7], [F7], [Fmaj7], [Bb7], [Cm7], [F7], [F#m7], [B7], [Fm7], and [Bb7]. The melodic lines are characterized by rapid sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns, reflecting the 'sheets of sound' technique mentioned in the text.

(*The Trane Book*, Hal Leonard)

Notez surtout comment à partir du troisième chorus, que nous voyons ici, son jeu se fait par un agrandissement et densification du matériel. C'est dans cette période que le critique Ira Gitler va plaquer sur le jeu de Coltrane l'étiquette de 'sheets of sound,' phrase qui relève

visiblement de son imaginaire, de la simple impression que cette musique fait sur lui, sans rendre compte de sa nécessité et complexité formelle réelle.

Autre exemple de ce processus d'agrandissement par densification, accélération, et démultiplication harmonique, pour moi encore plus réussi, se trouve sur ce disque extraordinaire retrouvé en 2005, concert enregistré à Carnegie Hall le 29 novembre 1957 avec Thelonius Monk. 'Evidence' est une composition de Monk extraordinairement minimaliste, syncopé à l'extrême, où le jeu très ouvert de Monk, qui souvent ne joue que des intervalles dissonants au lieu d'accord, pousse Coltrane à une improvisation riche de trouvailles du même genre.

The image shows a musical score for the piece 'Evidence' by Thelonius Monk. It is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Medium swing'. The score is divided into three systems of music. The first system starts with a circled 'A' and includes chords E13maj7, Gm7, C7(b9), and Fm7. The second system includes chords Fm7, Bb7(b9), A7, Ab7(m), and D7. The third system is a first ending (1.) and second ending (2.) with chords Fm7, F7(b9), Fm7, Bb7, and Eb. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings like 'f'.

(‘Evidence’ in *Thelonius Monk Fake Book*. Thelonius Music Corporation 2002)

Suite à cette première période où le jeu de Coltrane reste quand même profondément lié aux pratiques vernaculaires traditionnelles du blues et du bebop, dans ses phrases, ses mélodies, ses articulations, Coltrane entre dans une deuxième période de découvertes qui nous intéresse ici du plus près. Je propose de l'appeler une pratique de l'improvisation par une axiomatique vernaculaire. ‘Une pensée axiomatique,’ écrit Badiou dans le *Court traité d'ontologie transitoire*, ‘saisit la disposition de termes non définis... Les énoncés primordiaux d'une telle pensée exposent le pensable sans le thématiser. [C'est] une série de dispositions, où le terme n'est que dans le jeu réglé de ses connexions fondatrices.’ Dans la même période, nous savons que Pierre Boulez, par exemple, a développé une pensée

musicale qu'il a appelé 'axiomatique' dans le célèbre *Penser la musique aujourd'hui*. Mais cette musique extrêmement compliquée formellement dépend, est impossible à imaginer même, sans le support de la partition.

Coltrane, à partir de 1957, commence à théoriser et surtout à manipuler une pratique axiomatique du combinatoire structural musical ; il se dédie corps et âme à l'émendation de l'intellect musical. Ce sont les très célèbres 'Coltrane changes,' la réarticulation du mouvement harmonique, traditionnellement limité à des modulations très proches et surtout éparses, en des tierces majeures séquentielles, mouvement que nous voyons ici dans la composition la plus célèbre de ce processus d'expérimentation, 'Giant Steps.' C'est ce processus d'expérimentation formelle selon un règlement a priori axiomatique qui va préoccuper Coltrane pendant cette période :

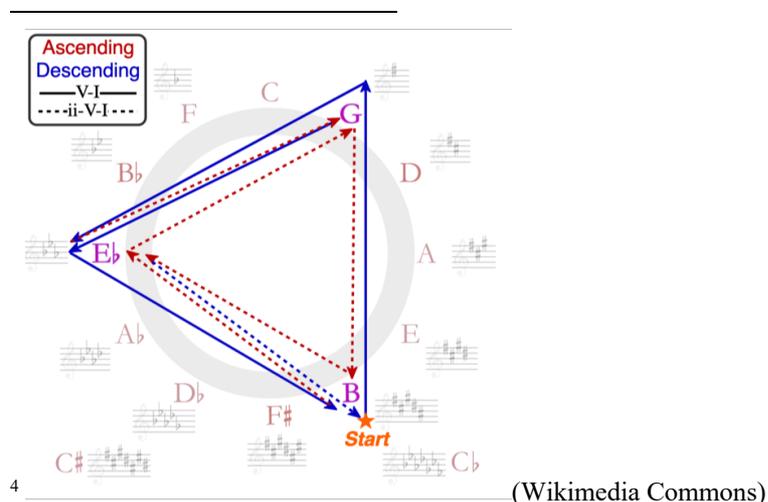
Dans les procédures de vérité effectives, [...] ce n'est jamais globalement, d'un seul coup, que l'absoluité immanente des vérités advient au Sujet. Il s'agit toujours de devenir complexes, où sont testées et reliées les conséquences d'un événement dans des situations successives disparates. (*IdV* 413)

Notez l'extrême rapidité des modulations par tierce majeur toutes les deux mesures, dans une composition qui dans sa prise définitive va être joué à la vitesse de 288 la noire. L'effet de ce mouvement triangulaire des tonalités, qui va s'avérer d'une extrême difficulté même pour les musiciens hors pair que Coltrane invite à la session comme le malheureux Tommy Flanagan, grand pianiste de bebop, est de déstabiliser à l'écoute l'orientation harmonique, où il s'impose un glissement constant entre des tonalités, glissement qui s'affirme pourtant pour l'auditeur grâce à la stabilité du mouvement triangulaire, une sorte de trépied harmonique qui néanmoins nous tourne la tête par son mouvement constant en avant.

⁴ Comme Badiou le note en général, toute nouveauté dans un monde déterminé se relève d'un impossible : 'Toute vérité neuve, donc tout ce qui donne sens à l'existence de l'humanité comme telle, tout ce par quoi l'animal humain s'avère capable de ce dont pourtant il se croyait incapable, est en définitive attesté par l'existence d'un infini véritable et – dans la situation – inédit' (417).

Cet effet de déstabilisation est poussé à des extrêmes de virtuosité dans l'autre composition hyper-célèbre de ce disque, Countdown. Ici, la structure formelle des modulations en tierces majeurs est moins pure, dérivé par une réharmonisation d'une autre composition célèbre, Tune Up. Mais Coltrane accélère encore son jeu, jusqu'à 336 la noire, et surtout, il fait son solo à pas de course sans le piano, exposé à l'extrême, jusqu'à la fin où la mélodie entre.

C'est extraordinaire, et d'un seul coup, ce disque à transformer radicalement les normes transcendants du jazz. A partir de ce moment, cet événement pousse cette musique vers une restructuration ontologique, et il est devenu impossible de s'appeler un vrai musicien de jazz si on n'a pas maîtrisé l'improvisation sur cette forme harmonique des Coltrane changes. Ceci ne veut pas dire que cette révolution musicale fut reçue à bras ouvert. L'hostilité des critiques aux innovations sonores de Coltrane, ici en France aussi bien qu'aux Etats Unis, sont légendaires. C'était du 'musical nonsense', 'pathetic self-seeking,' caractérisée par des



‘overtone of neurotic compulsion,’ qui était foncièrement ‘anti-jazz’ (John Tynan, Downbeat) ; Aris Destombes dans le Jazz Hot du mai 1960 écrit que ‘l’avalanche de notes, le labyrinthe de phrases où souvent le swing se perd, ... à aucun moment ne m’intéressent ni me touchent’ (Porter). C’est vrai pour tout œuvre-en-vérité qui doit confronter l’ordre transcendantal d’un monde déterminé : ‘On nie que des œuvres d’art inouïes constituent un nouveau régime infini de la perception du sensible et du plaisir qu’elles dispensent’ (*IdV* 418). Mais la force de la vérité peut reconfigurer des mondes, et c’est le cas de cette musique, qui depuis est devenue le standard même du jazz modern, qu’on appelle généralement aujourd’hui ‘post-Coltrane.’ d’un côté, le répertoire artistique des formes consacrées, des arts « à la mode », les autorités académiques, les critiques corrompus, et de l’autre, une idée-art qui vient irrésistiblement hanter un peintre, un musicien’ (435).

Atlantic LP 1311

John Coltrane : Countdown May 4-5, 1959

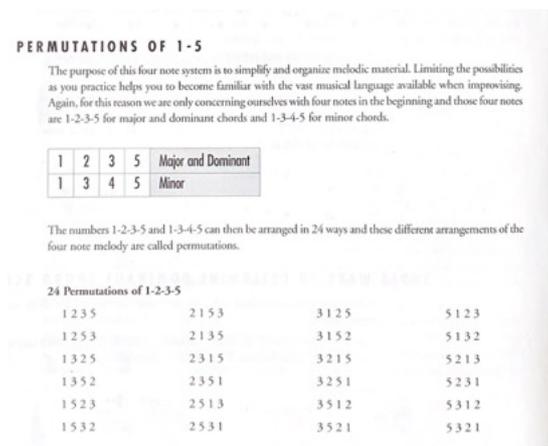
Sempre legato

(David N. Baker, *The Jazz Style of John Coltrane*. Alfred, 1999)

Et pourtant, je n’ai pas appelé cette pratique structurale une combinatoire pour rien.

Vous l’aurez peut-être entendu et sûrement vu dans cette transcription : tout en ayant pratiqué intensivement l’improvisation sur ces structures depuis plusieurs années, le jeu de Coltrane reste formulique. Notez, rien que le débit des deux premiers chorus, où Coltrane joue des structures identiques sur les accords 1, 2, et 4 (F#-7, G7, Eb7). Au lieu de penser en phrases,

Coltrane improvise de façon axiomatique, où l'ordre des relations harmonique en tierce se trouve exprimé sur chaque accord par des cellules. En fait, plus que le mouvement harmonique tertiaire, l'innovation la plus conséquente de ces morceaux de jazz se révèle uniquement par leur transcription et analyse (activité qui quand même s'est fait traditionnellement uniquement la voie orale de l'écoute des disques pour l'apprenti de cette musique).



(Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Vol 1*. Advance Music 2015).

Coltrane introduit ici dans l'improvisation du jazz une toute autre approche qu'il faut appeler combinatoire, où le jeu se construit non pas à partir des phrases lyriques, ni par des gammes et arpèges, mais par un système de permutations des degrés de chaque accord. Ici nous voyons la présentation systématique de ce procédé par un autre adepte de Coltrane, le grand saxophoniste tenor Jerry Bergonzi, qui enseignait à Berklee quand j'étais là dans les années 90. Pour tout accord, nous pouvons faire sonner les quatre degrés premiers du chord-scale pentatonique (les degrés 1235 pour les accords majeurs, 1345 pour les mineurs), et cela dans les 24 permutations possibles chaque fois. On n'est bien entendu nullement limité aux cinq premiers degrés de l'accord, qui vont sonner de façon plutôt rudimentaire, et l'improvisateur va organiser le mouvement de son jeu sur les degrés supérieurs de chaque accord, à partir du neuvième degré. Vous voyez immédiatement la grandeur et complexité de cette façon axiomatique de l'organisation d'une improvisation, et il n'est nullement étonnant

de voir Coltrane répéter certaine structure quand le mouvement harmonique se passe à cette allure époustouflante.

Ce processus d'expérimentation et de structuration axiomatique va être de peu de durée pour Coltrane (entre 1957 et 1960), qui ne cesse, selon les souvenirs de ses proches, de penser, pratiquer, et de perfectionner sa musique 24hr sur 24 dans le peu d'années qui lui restent. Dorénavant, il va incorporer ce mouvement harmonique par tierces dans son jeu, mais de façon moins apparente et plus éphémère, superimposé sur des structures harmoniques qui vont suivre une toute autre logique encore. Il y eut en fait un virage extrême à partir de ce moment dans cette musique, aussi bien chez Coltrane que chez Miles Davis, Bill Evans, et d'autres. A la place des mouvement harmoniques d'extrême vitesse et éloignement, il y a le virage célèbre vers un jazz dit 'modal,' où l'improvisation se fait sur des accords et tonalités statiques. L'exemple le plus célèbre c'est le disque le plus vendu de l'histoire du jazz, le chef d'œuvre *Kind of Blue* de Miles Davis, et le solo de Coltrane sur le 'So What' de Miles est encore une fois hors classe. Mais le jeu harmonique de Bill Evans et Wynton Kelly, les deux pianistes sur l'enregistrement, reste traditionnel, des harmonisations d'accord en tierces.

C'est la formation du *classic quartet* de John Coltrane, avec le batteur extraordinaire Elvin Jones, maître des tissages polyrythmiques complexes en 12/8 et autre, la fondation imperturbable du bassiste Jimmy Garrison, et surtout le jeu harmonique quartal du pianiste McCoy Tyner qui va révolutionner encore une fois cette musique. Là, Tyner et Coltrane développent systématiquement les conséquences d'un autre événement musical, celui-ci du début du siècle. Il s'agit de la déstabilisation de l'harmonie tertiaire classique par l'introduction d'une harmonie quartal introduit par Debussy, Schoenberg, Bartók, et d'autres. Là, des œuvres-en-vérité qui ont compté pour le siècle sont entre autres 'L'étude pour les quarts' de Debussy de 1915 ; le sixième des *Sechs kleine klavierstücke* écrit à la mémoire de Mahler par Schoenberg en 1911 ; et l'introduction du Concerto pour orchestre de Bartok,

composition que Coltrane étudia intensivement l'introduction et ses harmonie en quartes chromatiques (Porter).

Il s'agit là d'une toute autre innovation harmonique qui va reconfigurer les normes formelles du jazz. Cette transformation sonore s'entend clair et net par exemple dans le jeu de Tyner au début de la version de 'Out of This World' du disque Coltrane de 1962. Notez le glissement sonore, où le piano de Tyner joue des voicings en quarte qui au lieu d'articuler la tension et relâchement des rapports harmonique tonique/dominante traditionnels, dépeint librement un fond sonore mineur.

Il est de tout intérêt qu'un des concepts clés de *L'Immanence des vérités* évoque pour nous la philosophie de la musique. Il s'agit bien entendu du concept du zéro dièse, 0#, que Badiou défine de la manière suivante : 'Le 0# est ce que la pensée détermine comme le point d'application de la pensée-pratique, celle qui concentre ses forces pour que soit créée l'existence de ce que la pensée a découvert, en ce qui concerne le recouvrement par la finitude conservatrice, comme lisière mouvante entre le possible et l'impossible' (*IdV* 446). Si le 0# indique le point minime à partir d'où l'impossible s'introduit dans un monde, le point qui décide 'qu'on peut passer outre le recouvrement,' une pratique analogue fait partie courante de l'improvisation en jazz, pratique qu'on appelle le side slipping, où l'improvisateur glisse momentanément vers un accord dominant d'un demi-ton au-dessus, ce qui introduit une tension et dissonance extrême.

IIIB SUPERIMPOSITIONS IN VARIOUS HARMONIC SITUATIONS

Example 2

Original (III-VI-II-V-I)

Tri-tone substitution

Change of sequence

Tri-tone with II chords

Side slip of tri-tone and change of chord quality

Chrom. harmonic rhythm

Sequence change and change of chord quality

Side slip

(Leibman)

D'habitude on va analyser cet accord comme un sub V dominant, c'est à dire un dominant du degré Iib7 ; pourtant, le concept de 0# nous encourage à l'analyser comme I#. Voyez cela en œuvre dans une autre composition classique de Monk, 'Well You Needn't,' qui s'articule comme une analyse systématique compositionnelle de cette pratique de side slipping.

Medium swing

(A) F G^b F G^b

F G^b F

(B) D^b D

Bass: all notes

E^b E E^b D D^b C B C

(C) F G^b F G^b

F G^b F

('Well You Needn't' in *Thelonius Monk Fake Book*. Thelonius Music Corporation 2002)

C'est dans une des compositions phare du Classic Quartet de Coltrane, 'Impressions,' où Coltrane va élaborer une pratique systématique du '0#.' Reprenant la grille harmonique de 'So What,' 'Impressions' se construit sur 16 mesures de re mineur, suivi de 8 mesures de ce

que les musiciens appelle mi bémol mineur, mais que nous allons nommer selon le concept du 0#, re dièse mineur. Cette forme, que Coltrane va explorer inlassablement pendant les années 1960-65 avec ce groupe, lui offre la possibilité d'articuler la différence minimale en musique (notez qu'entre les deux champs sonore re mineur et re dièse mineur il y a un maximum de notes contrastante).

IMPRESSIONS

(UP)

- JOHN COLTRANE

The image shows a musical score for 'Impressions' by John Coltrane. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A red arrow points to the first note of the first staff, which is a D natural. Above this note is the chord symbol 'D-7'. The second system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). A red arrow points to the first note of the first staff, which is an E natural. Above this note are the chord symbols 'Eb-7' and '(D#-7)'. The score continues with several more staves, including a return to the treble clef and the 'D-7' chord symbol.

(*The Trane Book*, Hal Leonard)

Il ne faut surtout pas croire que la connaissance musicale du premier genre, l'affection de notre corps par la perception de la sonorité et la représentation imaginaire que nous pouvons avoir de ses causes ne retient pas sa part de vérité, aussi inadéquate qu'il puisse rester. Chez Coltrane, l'extraordinaire degré de réflexion ne réduit en rien l'intensité de l'affect que nous pouvons avoir à son écoute. Écoutez les premières phrases de la reprise de 'Out of this World' sur le dernier enregistrement de groupe en 1964, *Live in Seattle*, où la sonorité de son jeu atteint l'intensité d'un jet de lave.

VII EXAMPLES OF CHROMATICISM FROM THE JAZZ AND CLASSICAL REPERTOIRE

Example 10

John Coltrane - *Out of This World* - "Live In Seattle"

The musical score for Example 10, John Coltrane's "Out of This World" (Live In Seattle), is presented in a single staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody begins with a trill on the first measure, marked with a '3' and an 'F-' above it. The piece concludes with a trill (tr) and a trill with a flat (tr (Bb)) in the final measure.

(Leibman)

Permettez-moi alors de terminer, après ces exemples pleins d'intensité et d'empressement, par un moment de tranquillité, de maîtrise totale et de perfection absolue ; il s'agit de la composition 'Wise One,' tiré du disque *Crescent* de 1964. Ce disque est du début à la fin le sommet de la maîtrise musicale chez Coltrane. Notez surtout ici comment le mouvement harmonique en tiers est repris, mais cette fois dans un cycle mineur, aussi lent que paisible, d'une beauté éblouissante et totale, qui pour moi sonne l'immanence de l'absoluité dans une œuvre en vérité 'simple,' la béatitude de l'expression active et resplendissante de l'intellect musical vernaculaire.

WISE ONE

(RUBATO)

- JOHN COLTRANE

HEAD

SOLDS
MED. LATIN

→ **E⁻⁷** **E⁷alt**

→ **A⁻⁷** **D⁷alt**

→ **G⁻⁷** **B⁷alt**

NOTE: This is an edited version of the melody.

AFTER SOLDS,
D.C. AL FINE
(TAKE 2nd ENDING)

Copyright © 1977 (Revised) JMWOL MUSIC LLC

(The Trane Book, Hal Leonard)