



HAL
open science

“ From Time to Time Free ”

Basile Bayoux

► **To cite this version:**

| Basile Bayoux. “ From Time to Time Free ”.. 2017. hal-01779445

HAL Id: hal-01779445

<https://hal.science/hal-01779445v1>

Preprint submitted on 26 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

« From Time to Time Free ».

Existe-t-il une école de contrebasse jazz en France ?

Basile Bayoux

La légitimité de cette question s'inscrit dans un travail plus large dont l'objet est l'écriture de l'histoire de la contrebasse jazz en France depuis 1960 jusqu'à nos jours. Cette chronologie représente l'étendue d'une période où les contrebassistes sont à l'initiative d'un renouvellement de la pratique musicale, depuis l'invention du free jazz qui aura un rôle fondamental dans la carrière des contrebassistes français, jusqu'à nos jours, où cette pratique se prolonge et se transmet. La nécessité d'interroger la notion d'école chez les contrebassistes de jazz en France provient de l'idée qu'il existe sans doute une « pratique commune » de la contrebasse jazz en France, une manière spécifique de concevoir la musique et de la jouer sur l'instrument. Le free jazz trouve en France l'une de ses terres d'accueil, et trois générations de contrebassistes qui se côtoient fabriquent cette nouvelle pratique, au carrefour du jazz d'avant-garde et d'une tradition européenne de la musique savante. La première génération de ces contrebassistes, perçue comme un modèle par la deuxième et la troisième génération, sont à l'origine d'une esthétique bien particulière, constituée d'une histoire propre au territoire français, que nous tenterons de décrire. Dans la continuité de ce paradigme musical, le travail entamé par la première génération de contrebassistes est prolongé par deux autres en matière de formation et de place dans le monde musical. Mais comment définir cette pratique commune ? et, s'il y a bien une pratique commune, peut-on pour autant la qualifier d'école ?

Mettre en lumière la pratique des contrebassistes de jazz en France nécessite d'être aux prises avec plusieurs disciplines *a priori* assez éloignées. D'abord, il s'agit d'un travail sur la transmission, au carrefour de la pédagogie, de l'histoire des institutions et de la musicologie comparative, puis dans la musicologie comparative, au croisement de l'histoire du jazz en France (avec ses courants, ses musiciens, etc.) et de l'histoire musicale vue par le prisme d'un seul instrument (avec sa généalogie, ses maîtres, ses frontières propres). L'orientation de ce travail reste par ailleurs délicate, puisque l'étude du jazz dans un cadre national suppose à la fois une délimitation purement géographique d'un côté, et une spécificité esthétique de l'autre, se détachant de tout nationalisme idéologique.

L'ensemble des contrebassistes que nous étudions ont été choisis d'abord de manière intuitive, par la connaissance que nous avons de leur musique et de leur pratique instrumentale, ainsi que pour leur notoriété, qui nous a poussés à nous interroger sur leur rôle dans l'histoire du jazz. Une première

intuition, explorée dans un travail de mémoire¹, nous a permis de comprendre, à travers des entretiens, ce qui pouvait rapprocher un certain nombre de contrebassistes français qui font carrière dans le jazz. Empiriquement, Jean-François Jenny-Clark (1944-1998), Beb Guérin (1941-1981), Henri Texier (1945-), François Méchali (1950-), Didier Levallet (1944-), Jean-Jacques Avenel (1948-2014), Jean Bolcato (1941-) feraient l'emblème de la première génération de précurseurs. Lorsqu'ils se professionnalisent, dans les années 1960, ils bénéficient d'une époque très féconde pour le jazz et rencontrent les plus grands jazzmen de passage à Paris. John Coltrane et Miles Davis jouent en 1960 à l'Olympia, Sonny Rollins et Don Cherry, qui auront une influence considérable sur leur formation, sont programmés en 1963, Ornette Coleman en 1965. Ils font leurs premières armes dans des lieux comme

1. Basile Bayoux, *Une perception de l'évolution de la contrebasse jazz en France*, mémoire de master, sous la direction de Gérard Streletski, Université Lumière Lyon 2, 2011.

Le Chat qui pêche, La Vieille Grille, Le Caméléon, le Jazz Blues Museum, le Musée d'art moderne, l'American Center, le Gill's club et l'ORTF. Le jazz n'est pas encore institutionnalisé et le jazz d'avant-garde va projeter le monde du jazz dans une effervescence créative, où les contrebassistes sont le symbole d'une génération qui reconsidère les normes musicales, reflétant pour une part la remise en question des normes sociales de la fin de la décennie.

La musique de Jean-Paul Céléa (1951-), Bruno Chevillon (1959-), Jean-Philippe Viret (1959-), Hélène Labarrière (1963-) et Claude Tchamitchian (1960-) semblerait s'inscrire dans le prolongement du style qui s'est alors installé, suivant le chemin ouvert par une forme de libération de la fonction de la contrebasse ; nous y reviendrons. Enfin, Sébastien Boisseau (1974-), Stéphane Kerecki (1970-) et Arnault Cuisinier (?-) représenteraient l'une des dernières générations, formée par les deux premières. La pratique instrumentale des contrebassistes évoqués et leur formation se seraient cristallisées autour de trois pôles principaux : le conservatoire de Versailles – puis le CNSM de Paris – ; l'influence majeure de Scott LaFaro, contrebassiste américain dont la carrière a marqué plusieurs générations de musiciens pour l'avancée considérable qu'il a apportée à la pratique de la contrebasse jazz – notamment le passage pour les contrebassistes du statut d'accompagnateur à celui de soliste à l'instar des autres instruments, ou tout au moins celui de commentateur ; enfin, une esthétique particulière, résolument moderne. En d'autres termes, il nous intéresse de savoir si l'on peut qualifier d'école instrumentale des musiciens qui vont chercher au Conservatoire, dans une classe bien particulière dont nous parlerons ensuite, l'aisance technique que demande la libération de la fonction traditionnelle de la contrebasse.

Mais qu'est-ce qu'une école ? Le Robert mentionne : « Établissement dans lequel est donné un enseignement collectif », puis « Ensemble de peintres qu'on peut rapprocher par leur origine et leur style », et surtout : « Groupe ou suite de personnes, d'écrivains, d'artistes qui se réclament d'un même maître ou professent les mêmes doctrines. » Le TLFi, pour compléter cette première définition, précise : « Esthétique, technique ou tradition communes à un ensemble d'artistes². »

2. « École », *TLFi*, en ligne : www.cnrtl.fr/definition/école.

Plusieurs paramètres semblent devoir être réunis : la transmission ou l'héritage, l'institution (qui sont très liés) et l'esthétique. La notion de « pratique commune » éclaire d'une autre manière la notion d'école. Nous empruntons ce terme à Laurent Cugny qui l'emploie pour définir la pratique commune des jazzmen plus généralement : « une pratique commune peut être définie, dans laquelle un corps de langage s'est formé, fonctionnant pendant un temps de façon consensuelle et stable³. » Transposé à l'échelle de la pratique de l'instrument, il s'agirait de trouver chez nos contrebassistes un corps de langage consensuel et stable, fait d'un héritage spécifique, lié plus ou moins à une institution, dont les membres se retrouvent autour d'une conception particulière de la musique. Il est alors question de se représenter cette homogénéité de la pratique et, plus largement, l'histoire du jazz en France à travers un instrument.

Les performeurs sont aussi pris dans des histoires musicales partielles, celles notamment des instruments dont ils jouent [...] cette histoire peut paraître partielle, elle est pourtant fondamentale, peut-être la plus importante. Il me semble qu'un pianiste se réfère d'abord à tout ou partie de l'histoire du piano. Ses prédécesseurs et ses contemporains sur l'instrument auront très vraisemblablement une influence déterminante sur ce qu'il va jouer. Cette histoire englobe les *topos* propres à chaque instrument, les pianismes pour les pianistes, les guitarismes pour la guitare, etc.⁴

et les contrebassismes pour les contrebassistes donc.

Après la proposition d'une grille de lecture des caractéristiques qui représentent une potentielle école française de contrebasse jazz, nous développerons l'exemple des parcours croisés de Jean-François Jenny-Clark et de Sébastien Boisseau, à travers la comparaison d'un morceau intitulé « From time to time free », joué par Jean-François

3. Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 25. Peut-être Laurent Cugny parlerait-il désormais d'une pratique ou plutôt d'un principe audiotactile. Voir l'introduction de Laurent Cugny, dans Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny, Benjamin Givan, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du « Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur » (BWV 1043) de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre Mesure, « Jazz en France », 2016.

4. *Ibid.*, p. 524.

Jenny-Clark au sein du Joachim Kühn trio en 1988, et par Sébastien Boisseau au sein du duo Wood en 2012.

Une pratique commune de la contrebasse jazz en France ?

Les éléments biographiques, les carrières, et la musique des contrebassistes français nous ont amenés à représenter cette pratique commune par trois grands axes qui, jusqu'ici, sont communs à tous les contrebassistes que nous avons pu commencer à étudier (une formation académique spécifiquement française, des acquis et des modèles américains et une conception musicale avant-gardiste). Les entretiens avec les musiciens sont l'un des lieux privilégiés pour aborder cette notion de pratique commune. Ils nous ont permis de comprendre que leur formation académique les liait et m'ont mené au Conservatoire de Versailles et au Conservatoire de Paris, où a enseigné Jacques Cazauran (1921-), mentionné dans les récits de chacun et chacune. C'est le cas d'Henri Texier, par exemple, qui raconte son parcours, il a alors 22 ans en 1967 :

Mon idée c'était d'aller voir Jacques Cazauran au conservatoire de Versailles. Tous les musiciens de Jazz passent le voir (et notamment Beb Guérin et Jean-François Jenny-Clark). À l'époque, l'antagonisme entre classique et jazz était très fort, mais lui ne voyait pas les choses comme ça, il venait écouter Jean-François Jenny-Clark dans les clubs ! Je rentre en cours moyen à 22 ans (avec les enfants), ma main gauche était quasiment placée, sauf le pouce que j'arrondis. Et il m'apprend à travailler avec l'archet pour la justesse. Il m'apprend *littéralement* à travailler l'instrument, et encore aujourd'hui je travaille comme ça. Cette méthode est universelle, bonne pour toujours. Ce sont des bases qui vont permettre de ne pas se faire mal (parce que sur cet instrument...) de développer sa propre approche et perdre des positions qui sont des vues de l'esprit. Il y a beaucoup de gens qui ont travaillé dans des directions dans lesquelles ils ne pourront plus évoluer. Avec cette méthode, on peut aller dans des milliers de directions sans se faire mal. Je reste six mois avec lui. En janvier, je rencontre une deuxième fois Daniel Humair et on part avec Phil Wood en tournée⁵.

Outre le fait que Jacques Cazauran semble être

5. Entretien avec Henri Texier du 18 mars 2010, dans Basile Bayoux, *Une perception de l'évolution de la contrebasse jazz en France*, op. cit., p. 128.

un pédagogue exceptionnel, pourquoi beaucoup de contrebassistes de jazz se tournent-ils vers un contrebassiste dont la carrière se déroule à l'Opéra et à l'Orchestre de Paris, et non dans les clubs de jazz ? Pour les contrebassistes de l'époque, il est un enseignant qui les fait progresser rapidement, qui ne reproduit pas l'antagonisme sectaire entre la musique dite « classique » et le jazz, et qui forme nombre de musiciens à la technique « classique » que ceux-ci semblent détourner pour le jazz.

Dans son article qui questionne l'existence d'une école française de violon jazz, Vincent Cotre affirme : « [discuter combien l'usage du violon est resté jusqu'ici un phénomène typiquement européen] signifie examiner la relation proche entre le violon [...] et l'influence européenne sur le jazz, une influence forgée par une longue tradition de musique classique⁶ ». Il y explique aussi comment la tradition de la musique classique a toujours une influence sur la formation des musiciens, leur appréhension de l'instrument, et comment les musiciens adaptent leur pratique à ce qu'impose le jazz. Les contrebassistes pourraient avoir suivi le même modèle que leurs confrères violonistes, le phénomène s'élargissant au monde des cordes frottées et, sans doute, à d'autres catégories d'instruments. Il serait intéressant d'interroger des violoncellistes de jazz tels Vincent Courtois sur la question pour approfondir la réalité d'une école de cordes française, comme le suggère aussi Dominique Brierre dans son livre sur l'histoire du jazz en France⁷. Nombre de violonistes de jazz auraient eu une formation académique, certains parmi de grands maîtres du violon, dont la méthode, en regard des autres instruments est réputée pour être l'une des plus exigeantes, voire des plus normatives, y compris des violonistes américains comme Eddie South qui reste plusieurs années à Paris pour compléter sa formation avec Firmin Touche au Conservatoire. La contrebasse ne fait pas exception à cette manière d'adapter le violon aux besoins du jazz validant l'hypothèse de Vincent Cotre qu'il reste « incontestable qu'une tradition particulière des instruments

6. Vincent Cotre, « Violin and Bowed String in Jazz. A French School ? », dans Luca Cerchiari, Laurent Cugny et Franz Kerschbaumer (dir.), *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Boston, Northeastern University Press, 2012, p. 81.

7. Jean-Dominique Brierre, *Le Jazz français, de 1900 à aujourd'hui*, Paris, Hors collection, 2000, p. ??

à cordes frottées dans le jazz s'est développé en France depuis les années 1930 jusqu'à nos jours⁸ ». Mais quel est le rapport entre la classe de contrebasse du conservatoire de Versailles et de jeunes musiciens de jazz qui se jettent à corps perdu dans le free jazz à partir des années 1960, cette musique d'avant-garde *a priori* loin de tout académisme classique ? Et pourquoi spécifiquement Jacques Cazauran ? Qui est-il et d'où vient le savoir qu'il dispense ?

Les travaux de Michael Greenberg, notamment sa thèse⁹ consacrée à l'histoire de la contrebasse en France et un article¹⁰ sur l'histoire de la classe de contrebasse au Conservatoire de Paris sont éclairants à plus d'un titre. Il y aurait, selon lui, une école de contrebasse « classique » spécifiquement française. On peut désormais dater précisément la création de la classe de contrebasse au Conservatoire de Paris le 15 mai 1827, grâce à son travail d'archives. Elle a été constituée au moment où les compositeurs parisiens souhaitaient augmenter le niveau technique des contrebassistes alors insuffisant. La facture de la contrebasse, qui diverge selon les pays, est aussi remise en cause : le troisième mouvement de la *Symphonie n° 5* de Beethoven est alors injouable sur les contrebasses à trois cordes accordées en quinte de l'époque¹¹. L'ouverture de la classe est envisagée par Cherubini, Fauchon-D'Henneville, Rossini, Boieldieu, Kreutzer, Plantade, Lesueur et Berton qui comptent parmi les « compositeurs les plus importants de l'époque qui, sur la base d'une longue expérience collective, vont décider de la manière d'enseigner et jouer de la contrebasse¹². » Comme le montre le schéma suivant (ill. 1), Marie-Pierre Chenié (1773-1832) est le premier professeur de la classe. Il est suivi d'une lignée d'enseignants qui dispensent cette formation spécifique, constituant l'école parisienne de contrebasse qui deviendra, à partir des années 1950 surtout, la

8. Vincent Cotro, « Violin and Bowed String in Jazz. A French School ? », art. cité, p. 81.

9. Michael Greenberg, « *L'Âme des orchestres* » : la contrebasse à Paris et en Île-de-France (XVI^e-XX^e siècles), sous la direction de Jérôme de La Gorce, Université Paris 4-Sorbonne, 2008.

10. Michael Greenberg, « La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832 », *Revue de musicologie*, t. 86, no 2, 2000.

11. *Ibid.*, p. 324-325.

12. *Ibid.*, p. 307.

spécificité de l'école française *via* des concours centralisés à la capitale. On peut alors supposer que la pratique en province y est plus hétérogène. Jacques Cazauran est mentionné en bas du tableau, puisqu'après avoir enseigné au conservatoire de Versailles, il devient titulaire de la classe de contrebasse du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Quelles sont les spécificités de cet enseignement ? Il s'agirait d'une école où ont d'abord été testés puis combinés « un certain nombre de techniques et d'attributs de lutherie qui finiront par se stabiliser en une brillante synthèse de lutherie, de technique et de répertoire¹³ », c'est-à-dire une contrebasse à quatre cordes accordée en quarts (puisque'il existait à l'époque plusieurs types de contrebasses, dont certaines à trois cordes, y compris au sein du même orchestre) ; un archet « à la française » sur le modèle de Tourte ; une influence très forte du violoncelle (puisque Labro et Chaft sont des violoncellistes reconvertis et qu'ils écriront des méthodes qui vont dans ce sens) ; une méthode d'apprentissage (celle notamment d'Achille Gouffé puis, celle encore utilisée de nos jours, d'Édouard Nanny, parue en 1920 et inspirée de la méthode de Bottesini ; une attache particulière avec l'Opéra de Paris (puisque la plupart des enseignants du conservatoire ont été solistes ou tuitistes à l'Opéra), et enfin, un répertoire commun qui met à l'honneur la création contemporaine¹⁴ (ill. 1).

Sans diminuer l'influence que Chenié aurait pu exercer sur le jeune Labro, il est clair, si on dresse l'« arbre généalogique » des professeurs du Conservatoire [ill. 1], qu'il revient à Chaft le titre de fondateur de l'école parisienne de la contrebasse : c'est lui qui a enseigné le premier l'accord en quarts qui est toujours employé ; c'est lui qui a formé les deux professeurs, Labro et Verrimst, dont les élèves ont hérité de la classe à leur tour en alternance, avec une prépondérance de la branche descendante de Labro depuis 1978. S'il y a divergence dans la technique de la main gauche chez Labro et Verrimst, la ressemblance de leur technique d'archet suggère une conception imprimée par leur maître commun à tous les deux. Or, cette conception serait issue de l'école française du violoncelle : Chaft et Labro sont en fait des violoncellistes reconvertis, et le double emploi de

13. *Ibid.*

14. Sur les créations contemporaines jouées par élèves du Conservatoire de Paris, voir le tableau récapitulatif des œuvres de concours de fin d'étude, dans *Ibid.*, p. 1155-1161.

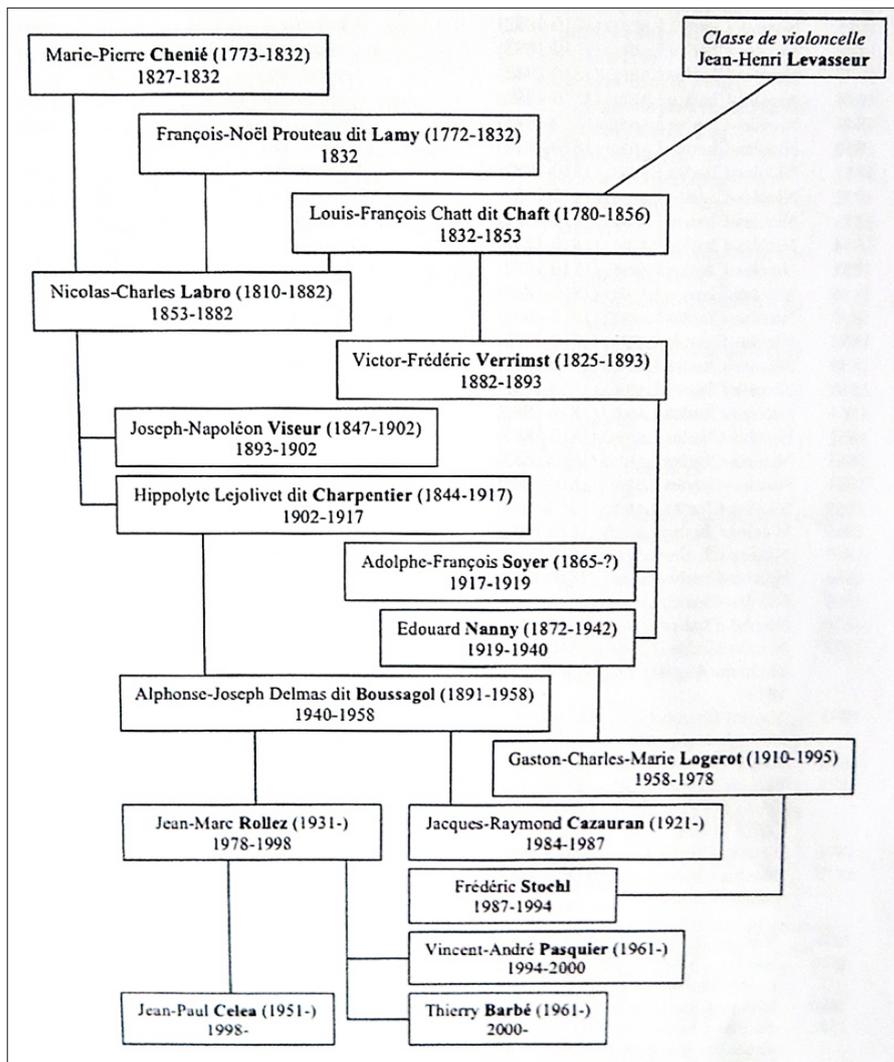


Illustration 1. Titulaires de la classe de contrebasse du Conservatoire et leurs filiations pédagogiques (Michael Greenberg, « *L'Âme des orchestres* », *op. cit.*, p. 1154).

violoncelliste et contrebassiste reste courant à Paris jusqu'au milieu du XIX^e siècle et en province jusque dans les années 1950. Ainsi, au contraire de l'Allemagne et l'Empire austro-hongrois, où la pratique de la contrebasse montre des liens avec la famille des violes, la pratique de la contrebasse en France est bien issue de l'école française du violoncelle. Chercher à appliquer à la contrebasse la technique d'archet du violoncelle, comme l'ont fait certains, est, en quelque sorte, superflu : l'un renferme déjà l'autre.

Quelle est la part de Gouffé dans l'école française ? D'après ses contemporains, on peut attribuer à Gouffé le premier l'adoption de la contrebasse à quatre cordes à l'Opéra ; sa méthode semble avoir servi à l'enseignement du Conservatoire pendant au moins une décennie ; et à travers ses activités dans la musique de chambre, Gouffé maintient une présence constante de l'instrument dans la vie musicale parisienne pendant quarante années, encourageant la création d'œuvres avec contrebasse qui existent

toujours. Cependant, ébloui par la médiatisation de Gouffé, on a tendance à négliger le rôle discret joué par Chaft et celui qu'il désigna comme son héritier, Labro. Si de ce dernier nous n'avons aucune trace d'activité de concertiste, il a néanmoins marqué plus que tout autre la technique et la pédagogie en France, grâce à son enseignement au Conservatoire : ce sont ses morceaux qui sont les seuls imposés aux concours pendant plus de quarante années, et ils sont employés jusque dans les deux premières décennies du XX^e siècle ; sa méthode, distincte de celle de Gouffé, est la seule en usage pendant au moins un quart du siècle, et reste la référence jusqu'à la parution de la méthode de Nanny dont elle sert de modèle. Et c'est indiscutablement Nanny, s'inspirant de la méthode de Bottesini, qui a pris le relais de Labro pour amener la technique de l'instrument au niveau qui perdure encore¹⁵.

15. *Ibid.*, p. 1152-1153.

Du côté des jazzmen qui nous intéressent, Jean-François Jenny-Clark obtient sa médaille d'or en 1968 dans la classe de Jacques Cazauran¹⁶, en même temps que Beb Guérin et François Méchali ; Henri Texier est autodidacte, mais il y passe 6 mois ; Didier Levallet suivra des cours au conservatoire de Lille et côtoiera Jean-François Jenny-Clark ; Jean-Jacques Avenel, qui fait presque exception, est autodidacte, mais a pris des cours avec Kent Carter contrebassiste et violoncelliste américain. C'est d'ailleurs une exception intéressante, puisque sa technique rejoint de très près celle des contrebassistes qui viennent d'être évoqués. Y a-t-il un lien entre l'école de musique américaine de Berklee où Kent Carter a été formé et le Conservatoire de Paris ? Cela reste à démontrer. Sébastien Boisseau suivra des cours auprès de Jean-François Jenny-Clark après avoir été au conservatoire de Dreux dans la classe de Damien Guffroy formé, lui aussi, chez Jacques Cazauran ; Jean-Philippe Viret sera élève de Jacques Cazauran et obtient un deuxième prix de contrebasse en 1982 ; Bruno Chevillon, qui a d'ailleurs le même parcours que Bernard Santacruz, étudie au conservatoire d'Avignon auprès de Joseph Fabre, contrebassiste soliste à l'orchestre du Capitole de Toulouse¹⁷, mais la perfection technique de Bruno Chevillon, l'arrondi de sa main gauche, sa position des doigts sur le manche, et notamment dans les aigus, son lyrisme et sa justesse nous font fortement soupçonner un rapport avec l'école française de contrebasse. Joseph Fabre fait peut-être partie des premiers professeurs ayant obtenu le concours à Paris et profité de la décentralisation pour former des élèves en province ; Stéphane Kerecki a été l'élève de Jean-François Jenny-Clark, Riccardo Del Fra et de Jean-Paul Céléa, lui-même élève de Gaston Logerot, important professeur du Conservatoire (voir ill. 1)¹⁸ ; Arnault Cuisinier, enfin, obtient un premier prix de contrebasse classique au Conservatoire national supérieur de

musique de Paris en 1993 dans la classe de Frédéric Stochl, successeur de Logerot¹⁹.

Non seulement il y a une homogénéité de formation chez la plupart des contrebassistes français de jazz, mais on peut aussi observer que ce savoir se transmet de génération en génération, comme c'est le cas chez Jean-François Jenny Clark et Sébastien Boisseau, même si les contrebassistes sont plus actifs dans le domaine du jazz que dans celui du classique. Pierre Michelot (1928-2005), qui fut un modèle également pour beaucoup des contrebassistes étudiés, et dont la carrière auprès des musiciens les plus remarquables n'est plus à souligner, pourrait appartenir au corpus étudié puisqu'il a suivi le même enseignement au Conservatoire de Paris. On peut par ailleurs soupçonner qu'il est à l'origine de cet engouement des contrebassistes pour la classe de Jacques Cazauran et l'enseignement de la contrebasse classique au conservatoire, puisqu'il est lui-même sorti de la classe de Gaston Logerot au conservatoire de Versailles²⁰. En effet, Jacques Cazauran, élève d'Alphonse-Joseph Delmas dit « Boussagol » (1891-1958), y a ensuite succédé à Gaston Logerot. En revanche Pierre Michelot prend pour modèle Oscar Pettiford et Jimmy Blanton plutôt que Scott LaFaro, ceci marquant le hiatus entre la génération d'après-guerre qui s'intéresse davantage à remettre en question la fonction de l'instrument au sein du groupe. Considéré comme « le père de la contrebasse moderne²¹ », il a probablement ouvert une voie importante dans l'histoire de l'instrument en France et son rôle serait à préciser dans une étude plus approfondie. Alphonse Masselier (1925-2013), moins connu, suivra un parcours similaire, d'abord chez Alphonse-Joseph Delmas « Boussagol », puis plus tard en perfectionnement chez Gaston Logerot²².

Les jazzmen viennent chercher dans cette école de contrebasse française la clarté et la profondeur

16. « Jean-François Jenny Clark », *Encyclopedia universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-francois-jenny-clark/>.

17. « L'énigme de la malle enfin résolue », blog en l'honneur des contrebasses Chauvet Favino : <https://contrebasseschauvetfavino.wordpress.com/category/pelemele/>.

18. Pierre Gros, « Entretien avec Jean-Paul CELEA », *Culture jazz*, en ligne : <http://www.culturejazz.fr/spip.php?article1971>.

19. Biographie d'Arnault Cuisinier, Mélisse, en ligne : <http://www.melisse.fr/arnault-cuisinier/>.

20. Alain Wodrascka, *Nougaro. Une vie qui rime à quelque chose*, Paris, L'Archipel, 2009, livre numérique.

21. « Décès du contrebassiste Pierre Michelot », *La Croix*, 6 juillet 2005, en ligne : http://www.la-croix.com/Archives/2005-07-06/Deces-du-contrebassiste-Pierre-Michelot-_NP_-2005-07-06-240037.

22. Michel Laplace, « Alphonse Masselier », *Jazz hot*, n° 663, printemps 2013, en ligne : <http://www.jazzhot.net/PBEvents.asp?ActionID=67240448&PBItemID=24313>.

du son, l'aisance technique, des méthodes de travail qui ont fait leurs preuves et peut-être même une certaine attitude dont ils se sentent proches :

L'école française de contrebasse fut marquée par Boussagol [...], contrebasse solo de l'Orchestre de l'Opéra de Paris, mais aussi de l'Orchestre national et des Concerts Lamoureux, il est l'auteur d'une méthode qu'il enseigna longtemps au Conservatoire de Paris, formant des générations d'instrumentistes voués à la clarté française. Jacques Cazauran incarna la perfection de cette école, qu'il sut adapter aux nouvelles attentes des chefs en matière de sonorité et de solidité technique : dernier contrebasse solo de la Société des concerts à sa dissolution en 1967, il fut aussi le premier de l'Orchestre de Paris à sa fondation, la même année. Il fut alors rejoint par son fils Bernard, qui ne tarda pas à en devenir à son tour leader incontesté. Autant le père avait l'air sérieux et imperturbable, autant le fils est un mélange explosif de rockeur et de titi parisien qui fait de lui une des figures les plus pittoresques de l'orchestre. Mais il est surtout un musicien extraverti et passionné, qui vit chaque concert avec la même intensité, qu'il transmet à tout son pupitre. Il faut le voir sourire, grimacer, accompagner la moindre inflexion musicale, toujours à l'écoute des autres pupitres. Il faut surtout le voir chercher le contact visuel avec ses autres voisins, se tournant vers eux pour en appeler à leur complicité, comme le ferait un musicien de jazz ou de tango, disciplines qu'il pratique aussi. [...]

La famille Cazauran est surpassée par une autre dynastie de contrebassistes d'orchestre : les Logerot, avec le grand-père Gaston qui fut première contrebasse solo de la Société des concerts et de l'Opéra de Paris, orchestre où son fils Jean-Pierre fut deuxième contrebasse tout en étant soliste chez Lamoureux puis Padeloup, le fils de ce dernier, Stéphane, étant aujourd'hui contrebassiste tuitiste à l'Orchestre national²³.

L'histoire semble alors se répéter, puisqu'à leur tour, le niveau des contrebassistes de jazz rivalise avec celui des meilleurs contrebassistes américains, rappelant la raison de l'ouverture initiale d'une classe de contrebasse en 1827. Ils deviennent petit à petit des références sur la scène internationale et seront de plus en plus reconnus par les musiciens américains de passage à Paris qui ne viendront plus avec leur groupe, mais certaines fois seuls, reconnaissant le niveau exceptionnel des sidemen français²⁴.

23. Christian Merlin, *Au cœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012, chap. « La contrebasse solo », livre numérique.

24. Sur cette question, voir le « Tableau de notoriété des musiciens français. Classement en fonction du nombre

Les contrebassistes français montrent par ailleurs une volonté de se professionnaliser avec exigence, là où l'on apprend à devenir soliste, à faire chanter la contrebasse, à atteindre l'intelligibilité et l'ampleur d'un son de qualité, par le biais notamment de compositions contemporaines :

Les standards je les ai surtout pratiqués avec Pierric Meuniot à Angers qui est axé sur cette pratique-là, et puis à l'époque des bœufs au Petit-Faucheux, je le faisais, ça m'intéressait, mais ce que je préférais c'est de jouer des compositions. De la musique qui se fabrique autour de moi²⁵.

Nous y reviendrons dans notre troisième point.

Des acquis et des modèles américains

Bien que la formation technique et le bagage culturel de l'école de contrebasse française soient primordiaux, les contrebassistes dont nous parlons évoquent tous, sans exception, l'influence majeure de Scott LaFaro dans leur pratique et dans leur conception de la place de la contrebasse dans l'orchestre. Nous pouvons aussi compter, dans les influences américaines, Gary Peacock, Marc Johnson, Miroslav Vitous, Barre Philips qui vit en France, Alan Silva, très actif durant l'émergence du free jazz en France, parmi les héritiers de Scott LaFaro, mais aussi des contrebassistes qui ont installé des acquis fondamentaux sur le plan de la fonction, de la maîtrise technique, de l'assise rythmique de la contrebasse, notamment Ray Brown et Paul Chambers. Mais c'est Scott LaFaro qui reste dans les esprits de tous, il apporte à la contrebasse son passage dans l'ère moderne. L'apport de Scott LaFaro est considérable, puisqu'il fait passer la basse du statut d'accompagnateur à celui de soliste, notamment au sein du trio de Bill Evans :

Le trio de 1959 de Bill Evans, dans l'enregistrement *Autumn Leaves*, se déplace vers le free jazz en

de séances auxquelles ils participèrent » qui montrent que Beb Guérin et Jean-François Jenny-Clark se partagent la première et deuxième place avec respectivement 26 et 21 séances d'enregistrements d'albums (dont 16 et 10 albums américains). Didier Levallet en comptabilise 8, François Méchali 7, Henri Texier et Jean-Jacques Avenel 4 (Jedediah Sklower, *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 268).

25. Entretien avec Sébastien Boisseau du 29 mars 2015.

brisant la performance de la pratique de l'arrangement du thème, en libérant les rôles instrumentaux traditionnels dans l'ensemble. Plutôt que de suivre le format traditionnel, thème – solo piano – solo basse – solo batterie – thème, cet ensemble évolue vers une approche plus flexible. Dans une partie de cette performance, les improvisations sont ne sont pas segmentées de manière rigide ; les musiciens ne prennent pas toujours d'improvisation à tour de rôle, mais sont plutôt engagés dans une conversation musicale libre et fluide dans laquelle les trois musiciens improvisent simultanément²⁶.

Dans un entretien avec Aldo Romano²⁷, Jean-François Jenny-Clark parle de Scott LaFaro en ces termes :

Aldo Romano — Revenons à ton instrument : qu'y a-t-il de nouveau après Scott LaFaro ? On peut dire qu'il n'y a rien eu après, tellement c'était parfait.

Jean-François Jenny-Clark — Parfait, non, mais quand on réécoute les disques au Village Vanguard c'est impressionnant. *Il a ouvert le chemin*. Il y a des morceaux où il prend des risques inouïs, il fait des trucs invraisemblables. Il fait partie de ces instrumentistes qui poussent le bouchon tellement loin qu'il est difficile de le récupérer.

A. R. — Quels sont les autres après ça ?

J.-F. J.-C. — Mon préféré, l'un des rares qui arrive encore à m'étonner, c'est Miroslav Vitous. C'est le seul qui fait des choses auxquelles je n'aurais pas pensé.

A. R. — Il y a un retour au rôle un peu réducteur du bassiste...

J.-F. J.-C. — [...] il y a une espèce de *revival* de la basse ancienne qui n'a aucun intérêt, car le fond n'est pas compris...

Le même, dans un *blindtest* de *Jazz magazine* :

LaFaro, c'est un véritable génie : un musicien hors du commun. Il a débarqué un jour d'on ne sait où et il a amené la basse considérablement plus loin que là où elle était quand il l'a prise. Pour commencer, il est le père d'une foule de très grands bassistes ; ensuite, c'est un homme qui a su faire évoluer la basse dans toutes les directions : rythmiquement, mélodiquement, etc. Rythmiquement surtout : il a fait découvrir aux autres bassistes qu'il y avait des possibilités rythmiques inexplorées : arrêter de jouer les quatre temps, et bien d'autres choses plus complexes. Il faut le considérer comme le maître à penser de Peacock qui, sans LaFaro, ne serait certainement jamais allé aussi loin qu'il l'a fait. Scott a mâché le travail à beaucoup de bassistes. En outre, il possédait un

son exceptionnel : pas beaucoup de volume, mais une qualité de son inouïe et il était capable d'avoir des inventions mélodiques folles. Comme Peacock, il travaillait énormément. Je pense que c'était un musicien colossal [...]²⁸.

On voit bien ici quelle importance Scott LaFaro a dans la formation de Jean-François Jenny-Clark. Ce sera le cas de beaucoup qui empruntent le même chemin. Les propos d'Hélène Balse sur le site de la Cité de la musique précisent de quel chemin il s'agit :

Sa nouveauté mérite, à bien des égards, d'être considérée comme révolutionnaire car elle s'applique à plusieurs niveaux : la virtuosité, les techniques de jeu, l'ampleur de l'ambitus, l'élargissement de la conception harmonique, le son, la manière d'aborder l'accompagnement, la place et le rôle fonctionnel du contrebassiste dans un groupe de jazz.

Un des aspects caractéristiques de Scott LaFaro a trait à la dextérité exacerbée qu'il pratique grâce, entre autres, au rapprochement des cordes par rapport à la touche, ce qui autorise une vélocité manifestement accrue. Sa rapidité d'exécution n'est jamais utilisée au détriment des harmonies. Elle est au service de ses idées et de ses conceptions musicales.

Cette virtuosité est mesurable au travers des différentes techniques de jeu utilisées par Scott LaFaro, peu fréquentes dans le jeu des contrebassistes jusque-là. On remarque, par exemple, qu'il utilise assez fréquemment les harmoniques, ainsi que les accords de deux sons comprenant, outre la fondamentale, soit la quinte soit la dixième.

Scott LaFaro s'approprie rapidement toute la tessiture proposée par l'instrument (et même davantage grâce à l'emploi des harmoniques) et navigue tout au long de son manche, alternant des passages plutôt aigus au début de solos piano, ou graves lorsqu'il effectue des pédales et utilisant un ambitus très large pendant ses propres solos²⁹.

On l'aura compris, Scott LaFaro reste le modèle du bouleversement de la fonction de l'instrument au sein d'un groupe, ouvrant sur des possibilités jusqu'alors inexploitées dans le discours des contrebassistes. Et c'est précisément l'exploitation de ce discours qui intéresse les contrebassistes français,

28. Philippe Carles et Alain Gerber, « Pièges pour Jenny-Clark », *Jazz magazine*, no 174, 1970, p. 30.

29. Hélène Balse, « Par-delà le be-bop : le cas LaFaro », *L'Histoire du jazz : la contrebasse*, Médiathèque de la Cité de la musique/ Philharmonie de Paris, en ligne : http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cmdo/CMDO000020000/CMDO000023000/CMDO00023011/contrebasse_08_01.htm.

26. Robert Hodson, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, New York / Londres, Routledge, p. 119.

27. *Jazz Magazine*, n° 483, juillet-août 1998, p. 23.

qui ont besoin de la technique de l'école française de contrebasse classique pour parvenir à leur fin de soliste. Le trio devient alors un lieu privilégié pour ces musiciens qui veulent des responsabilités et un rôle plus interactif, puisque l'effectif restreint et l'esthétique mise en place par Bill Evans libère l'espace nécessaire à cette mise en discussion des instrumentistes qui découvrent désormais de manière égalitaire.

Sa manière d'accompagner rompt totalement avec la manière de la majorité de ses prédécesseurs. LaFaro avait acquis une fluidité qui lui permettait d'abandonner partiellement la walking bass et de phraser comme un instrument à vent. Il intervient donc rythmiquement et mélodiquement en ponctuant le discours, en répondant au pianiste ou au batteur, ou encore en les interrompant. Malgré les nombreuses interventions mélodiques et l'abandon de la walking bass continue, la clarté de la grille ressort très clairement grâce à sa très grande connaissance harmonique. Il en est de même pour le tempo : en dépit de la liberté rythmique qu'il prend, il garde parfaitement le tempo en lui. En d'autres termes, son jeu contrapuntique libère la basse des contingences du *walking* sans en renier les rôles harmonique, rythmique et mélodique³⁰.

Hélène Labarrière, dans une émission de Radio France, commente sa première écoute du trio de Pat Metheny au regard de la fonction de la contrebasse :

Il y a eu un moment où je ne jouais plus de standards, plus dans les clubs de jazz, plus du tout de jazz. J'ai pris des décisions formelles. Je suis allé vers de choses de plus en plus improvisées. Au moment où je n'ai plus eu besoin de me dire pas de ci pas ça. J'assume cette fonction de bassiste qui pour moi est la même dans pleins de musiques, pour moi la fonction de bassiste que ce soit chez Mozart, dans le rock'n'roll ou chez Charlie Parker, c'est la même chose. J'assume cette fonction et j'aime aussi assumer d'en sortir et de choisir de ne pas l'être.

[...] Charlie Haden c'est un bassiste qui m'a beaucoup marquée. Je jouais vraiment et j'écoutais du be-bop, du hard-bop, des choses comme ça. J'écoutais à l'époque Ron Carter, Paul Chambers, etc. Un jour, quelqu'un m'a fait écouter le disque *80-81* de Pat Metheny et c'est comme ça que j'ai découvert Charlie Haden et je me suis rendu compte qu'on pouvait être bassiste, assumer cette fonction de bassiste en jouant autre chose qu'une *walking bass*. C'est se passer de la *walking bass*, de jouer les quatre temps, et de voir qu'on peut être dans quelque chose de beaucoup plus mouvant, de très différent. Et puis évidemment le

30. *Ibid.*

son, la puissance du son. Ça a été quelque chose de très déterminant pour moi.

C'est Daniel Humair qui m'a lancée dans des choses beaucoup plus déstructurées. Et c'est ce qui m'a beaucoup posé problème, parce que je cherchais à structurer les choses³¹.

Une conception « avant-gardiste » de la musique

Nous entendons par conception de la musique « avant-gardiste » une attitude artistique de chercheur. Mais c'est grâce à l'ouverture de cet espace de recherche par Scott LaFaro, à l'interaction musicale, que les contrebassistes semblent ouvrir leur terrain de recherche sonore. On retrouve d'ailleurs ce mot dans le récit d'Henri Texier, qui sert à qualifier les disques arrivant des États-Unis et faisant découvrir à la nouvelle génération des *baby-boomers* la nouvelle musique qui y est produite :

À douze ans et demi, je découvre le *Jazz* par Sydney Bechet comme beaucoup de gens de mon âge. Et, très vite, je passe, pour simplifier, de Sydney Bechet à Thelonious Monk : c'est-à-dire que les pianistes de *Ragtime, New-Orleans* ne m'intéressent pas. Moi, c'est le *Blues* et Thelonious Monk, ce n'est pas pour autant que je joue des morceaux de Thelonious Monk, mais je fais des dissonances, ça me plaisait beaucoup. J'étais trop jeune pour étudier vraiment ; j'étais au lycée ; je prenais ces cours-là, puis j'avais d'autres activités. C'était compliqué. Et puis il n'y avait personne pour m'expliquer, pas d'école, pas de cours, pas de littérature, pas de partitions. Quand je commence à m'intéresser au jazz, Monk c'est l'*avant-garde*, je suis toujours attiré par ce côté étrange, mystérieux, surprenant. Donc quand arrive le free jazz en France, je suis complètement perméable à cette musique³².

Les contrebassistes français vont s'engouffrer dans le free jazz naissant en France au milieu des années 1960, où l'interaction est poussée à son paroxysme, et c'est notamment Jean-François Jenny-Clark qui, en tête, devient l'un des contrebassistes les plus respectés dans le domaine, notamment auprès de Don Cherry. Les contrebassistes

31. *À l'improviste*, émission d'Anne Montaron diffusée sur France musique le 20 juin 2015, en ligne : www.francemusique.fr/emission/l-improviste/2014-2015/portrait-de-la-contrebassiste-helene-labarriere-06-20-2015-23-00.

32. Entretien avec Henri Texier du 18 mars 2010, dans Basile Bayoux, *Une perception de l'évolution de la contrebasse jazz en France*, op. cit., p. 128.

français étudiés sont très actifs dans cette musique : par le biais de collectifs, le Cohelmec, Perception et l'ARFI pour François Méchali, Didier Levallet et Jean Bolcato par exemple³³ ; de big bands, comme le big band de Jef Gilson³⁴, le Celestial communication orchestra, d'Alan Silva ou le Big band Machi Oul des frères Villaroel³⁵ ; et notamment celui de Jef Gilson où Henri Texier jouera avec Beb Guérin, ou en jouant directement avec des freejazzmen américains de passage à Paris comme Don Cherry pour Jean-François Jenny-Clark et Beb Guérin, Anthony Braxton et Kenny Wheeler pour François Méchali, soit en fondant leurs propres groupes comme le groupe Total issue d'Henri Texier. Par ailleurs, nombreux sont les bassistes à jouer ou à figurer dans des ensembles de musique contemporaine : Jean-François Jenny-Clark, Beb Guérin, Jean-Paul Céléa, Hélène Labarrière, seule femme du corpus, Bruno Chevillon, Claude Tchamitchian parmi d'autres. Peut-être la formation très intellectualisante de l'école de contrebasse française qui, rappelons-le, laisse une place considérable à la création, est-elle à l'origine de cette tendance ? Quoi qu'il en soit, cet héritage mis en place par toute une lignée de contrebassiste sera poursuivi par les contrebassistes de la deuxième génération et considéré comme un modèle qui fonctionne et qui forme des musiciens de très haut niveau.

Le récit suivant, d'Henri Texier, rappelle combien la posture avant-gardiste se prolonge après l'extinction de l'engouement pour le free jazz en France à partir des années 1975 et au moment de son passage vers l'ère post-moderne³⁶, retrouvant une mesure tonale et traditionnelle dans la construction des morceaux et dans le jeu des contrebassistes qui sont à la fois des accompagnateurs et des solistes :

Ce qu'on faisait, nous, on se fichait que ça ressemble à quoi que ce soit. Ce qui comptait c'était

33. Voir à propos des collectifs de musiciens de free jazz le livre de Vincent Cotro, *Chants libres, le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, p. 165-203.

34. *Ibid.*, p. 81-93.

35. *Ibid.*, p. 205-222.

36. Les débats au sujet de la postmodernité sont encore irrésolus, nous utilisons ici ce terme par défaut pour marquer le tournant stylistique du jazz, dans les années 1980, dont des musiciens comme Wynton Marsalis et Dave Douglas sont des représentants. Voir à ce sujet Vincent Cotro, « La résurgence du passé dans le jazz contemporain : une problématique post-moderne ? », *Revue de musicologie*, t. 91, no 2, 2005, p. 425-454.

le mouvement, cette espèce de sculpture sonore en mouvement perpétuel. J'ai trouvé une autre formule que j'emploie souvent. Pour moi, les *Jazzmen* sont des sculpteurs de temps qui passe. Quand le temps est bien installé, qu'il est en suspension, sans casser le fil qui tend la musique collective, tout d'un coup, on fait une rupture : je joue dans les volutes du saxophone, je grimpe dans les aigus. Et moi, j'allais dans l'aigu parce que j'avais énormément écouté Scott LaFaro, mais avant qu'il ne parte avec Coleman ou Rollins. L'aigu ne me faisait pas peur, au contraire ça me plaisait ! La loi absolue, c'est qu'il n'y a rien de pire que le pléonasme. Dès que je sentais le pléonasme avec le saxophoniste : je rompais. Je faisais des éclats en *slapant* [de *slapping* : tirer les cordes sur la contrebasse en les faisant claquer sur la touche] ou bien je m'arrêtais de jouer. Je restais en état de vide intégral, d'anticipation totale et, sans réfléchir, j'attendais qu'il y ait un élément qui me fasse repartir. Dès que j'entendais, je repartais, toujours dans le propos de ce qui se faisait ou défaisait. Ça, c'était une attitude instinctive qui n'a pas évolué, quand je joue *free* je joue comme ça.

Après ça évolue avec la technique, la justesse, la rencontre tonale qu'on accepte ou qu'on refuse. On piste les sons, les instrumentistes. Si vous avez écouté mon dernier album (*Love songs reflexions*), il est construit sur ces deux choses-là : la moitié de l'album sont des standards très connus, des chansons d'amour [*Beautiful Love, I love You, In a sentimental mood...*] jouées au plus près du texte, parfaitement figuratifs dans la plus grande simplicité possible, dans la recherche d'une sorte d'équilibre parfait, tout est parfaitement... et les autres morceaux sont des improvisations totales. On a pratiqué ça quelquefois avant l'enregistrement du disque et puis on a simplement retenu les cheminements (par exemple le duo guitare-clarinette). Dans toutes les chansons, Sébastien Texier [son fils] joue du saxophone, dans toutes les improvisations il joue de la clarinette alto ou *si* bémol. Il y a des choses très douces et il y a des improvisations totalement atonales³⁷.

À l'intérieur de ces trois grands axes qui forment, selon nous, le socle de cette pratique musicale commune, il y a une recherche individuelle où chaque contrebassiste développe un style et un son qui lui sont propres. Par ailleurs, une grande part de la formation musicale est acquise individuellement et selon les moyens de chacun. La technique de la main droite, celle des pizzicatos, fondamentale pour l'articulation du phrasé, pour laquelle il n'y a pas de méthode écrite en est un exemple. Chacun

37. Entretien avec Henri Texier du 18 mars 2010, dans Basile Bayoux, *Une perception de l'évolution de la contrebasse jazz en France*, op. cit., p. 130-131.

trouve sa propre manière pour arriver à ses fins. Surtout pour la première génération, puisque les premières classes de jazz dans les conservatoires n'apparaissent qu'au milieu des années 1970. La deuxième génération bénéficie quant à elle de l'apprentissage du jazz académique par l'apparition dans les conservatoires de classes de jazz de plus en plus nombreuses à partir de 1976, date de l'ouverture de la première classe à Marseille. Sébastien Boisseau, dans un entretien, l'affirme également :

Il semblerait qu'il y ait quand même une école, une façon d'aborder la technique sur le manche, qui tourne autour de Jacques et Bernard [Cazauban], qui est marquée soit directement à leur contact soit par les élèves des élèves. Il me semble que la formation classique ait été déterminante. Cette musique qu'on a à interpréter, les compositeurs tiennent compte de la formation. Les outils, je les ai glanés, je n'ai jamais eu d'apprentissage, la technique classique a permis la technique de la main gauche, le placement, la vélocité, la justesse, mais la main droite... et je pense qu'on est tous dans ce cas-là, on a chacun la nôtre. Il n'y a pas d'école de pizzicato. Il n'y a pas de théorie. Il n'y a pas de méthode qui dit « premier doigt comme ça, deuxième doigt comme ça... » Tu es obligé de la travailler de fait, ta main droite. Même la méthode de Marc Johnson n'aborde pas la main droite. Quand tu regardes la façon dont les bassistes américains jouent, ils utilisent une technique. Il y a une partie de ton corps où tu peux te former à une école ou à une autre, il faut se débrouiller, aller chercher des informations et faire sa propre tambouille³⁸.

Jean-François Jenny-Clark et Sébastien Boisseau dans « From time to time free »

Le morceau « From time to time free », composé par Joachim Kühn en 1988, vient éclairer les trois caractéristiques que nous venons d'aborder. Deux versions comparées nous permettent de vérifier la présence de ces trois axes et la filiation stylistique et fonctionnelle chez les contrebassistes de jazz français. Le morceau est enregistré en avril 1988, par Jean-François Jenny Clark en trio avec Daniel Humair et Joachim Kühn, au moment où Joachim Kühn s'investit de plus en plus dans ce trio. Il exprime son admiration pour ces musiciens : « cette association avec Jean-François et Daniel restera dans mon cœur, sublime, éternel,

38. Entretien avec Sébastien Boisseau du 29 mars 2014.

irremplaçable. Jusqu'à ma mort³⁹ ». Le trio commence par se produire en France, souvent augmenté d'un saxophoniste (Michel Portal ou François Janneau), d'un trompettiste ou d'un vibraphoniste⁴⁰. Il s'agit d'une période très productive pour le trio, qui fait parfois un concert par soir, une période de travail très intense et petit à petit, le groupe décide de ne plus jouer qu'à trois. En 1986, l'album *Easy to read* marque l'envie de jouer en trio, malgré les risques évoqués par Joachim Kühn quant à la pérennité de la formation⁴¹. Denis Constant-Martin dans le *Jazz magazine* n° 393 de mai 1990 explique d'ailleurs que l'aspect de ce « jazz exigeant et intelligent, farouchement moderne, ne doit rien à la facilité et se mérite⁴². » L'album *From time to time free* paraît un an après l'enregistrement d'un album solo de Jean-François Jenny-Clark, *Unison*, dont l'impulsion a été donnée par Joachim Kühn. « Je vais être très sincère : si Joachim n'avait pas été là, je n'aurais pas fait *Unison*. Je n'en ai pas fait d'autres depuis, et si personne ne me pousse, je me dis qu'un disque de plus ne sert à rien », ce qui montre la place de choix que s'est faite Jean-François Jenny-Clark dans le paysage du jazz. Nous nous contenterons ici d'une analyse très partielle des deux morceaux, notamment des improvisations qui cristallisent à elles seules les caractéristiques les plus seyantes de l'école française de contrebasse jazz.

Version du Joachim Kühn trio

Après une introduction de la batterie et contrebasse qui prépare au tempo rapide, fondée pour la contrebasse sur la répétition irrégulière d'un *ré* et son octave puis d'un *mi* bémol et son octave, le thème est exposé quasi en unisson (ill. 2). On note sa technicité faite de doubles croches à tempo d'environ 150 à la noire, sa complexité (enchaînement de mesure à quatre quatre et à six quatre) et sa rapidité d'exécution. « Les thèmes, malgré leurs richesses, ne sont que prétextes, l'essentiel se passe ailleurs⁴³ » affirme Joachim Kühn, c'est-à-dire dans

39. Antoine Volodine, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minit, 1991.

40. Marc Sarrazy, *Joachim Kühn*, livre non publié.

41. *Ibid.*

42. Cité par Marc Sarrazy dans Joachim Kühn, livre non publié.

43. *Ibid.*

From time to time free ...

Joachim Kühn
Daniel Haimo

again Rhythm

Am. 15

8 bars

4 bars

Illustration 2 : « From time to time free », photocopie du manuscrit de Joachim Kühn (1988), thème. Nous tenons à remercier chaleureusement Sébastien Boisseau qui nous a fourni ce document.

l'improvisation et dans l'interaction déjà très présente. Après le chorus de piano, de batterie puis du piano et de la batterie, que Jean-François Jenny-Clark accompagne, par un walking bass qui évolue sans cesse, passant d'ostinatos à des walking bass plus complexes, dans un ambitus qui ne délaisse aucune partie du manche. L'écoute dans le trio est très présente dès le début où, avant même de clore le thème, piano et contrebasse se confrontent dans une répétition irrégulière de notes plus ou moins de même hauteur, très librement (0 min 46 sec.).

Le solo de piano est d'abord accompagné par un walking bass très proche de la tessiture du piano, allant dans les aigus lorsque le piano y va (1 min 14 sec.). L'introduction est répétée puis de nouveau l'accompagnement reprend. On note régulièrement des moments d'interaction où l'homorythmie prend le dessus (2 min 20 sec.-2 min 24 sec.), jusqu'à la liquéfaction du solo de piano suivi d'une répétition de double corde à la contrebasse laissant place au solo de batterie, que Daniel Humair joue seul d'abord, puis après un appel, suivi d'un quatre quatre très libre dans le rythme et l'harmonie (le tempo est tout de même conservé).

Après une liquéfaction de l'improvisation du pianiste (5 min 45 sec.), amené par un long trille main droite pendant que la main gauche déroule une série d'accords, le volume sonore redevient plus faible pour laisser place à l'improvisation de la contrebasse (5 min 50 sec.) dans ce procédé traditionnel qui consiste à laisser le volume sonore plus faible pour permettre à la contrebasse, moins sonore qu'un piano ou qu'un soufflant, de s'exprimer. On peut diviser ce solo en deux parties : la première très libre et en interaction complète avec pianiste qui répond ou ponctue et la batterie qui maintient le tempo tout en intervenant ponctuellement pour compléter le discours du contrebassiste. La première phrase du solo de Jenny-Clark, répétée trois fois, une fusée descendante, témoigne d'une liberté rythmique, très saccadée, en glissando, s'affranchissant presque de l'harmonie (5 min 50 sec.). Les phrases suivantes sont énoncées dans un phrasé très clair, utilisant beaucoup une forme de legato main gauche, affirmant l'aisance technique et la connaissance du manche et une inventivité surprenante en interaction avec une ponctuation du pianiste (6 min 7 sec.). Ces courtes phrases rapides sont le moteur d'autres se succédant, se marchant dessus presque, et témoignant d'un geste instrumental et

donnant lieu à un nouveau walking bass signant la reprise d'une intensité grandissante jusqu'à la fin du solo. Joachim Kühn refait apparition, d'abord en plaquant sèchement des accords dans une recherche harmonique qui tourne volontairement en rond, le volume sonore gagne en intensité pour amener petit à petit la réexposition du thème. Notons que l'improvisation se situe dans l'aigu du manche, et que Jenny-Clark montre une grande maîtrise technique et une parfaite justesse, signe de la technique acquise au conservatoire.

L'un des paramètres musicaux qui marque le plus dans la technique de Jean-François Jenny-Clark est probablement le *sustain*. Chaque note est tenue jusqu'à la suivante, si bien qu'il est difficile de percevoir une coupure entre chaque, produisant un effet très legato, que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher d'un lyrisme à l'archet. Ce son est élaboré avec une bonne pince de la main gauche, rendue possible par une bonne attaque à la main droite. La qualité du son produit est elle aussi exceptionnelle, et probablement liée à un travail fin de pièces issues du répertoire classique. Henri Texier évoque cette notion, il est alors jeune contrebassiste dans l'une de ses premières tournées :

Ce qui m'intéresse c'est le *sustain*. D'abord je n'aime pas les bassistes que je n'entends pas, donc je tire très fort [de la main droite], parce qu'au départ je crois que je c'est en tirant très fort de la main droite que je vais avoir du son. Or je ne sais pas que c'est en serrant le plus fort possible de la main gauche que le son se fabrique. Donc je serre la main gauche et le son apparaît. Je me lance en même temps dans la gestuelle pour jouer *Free*. Les deux expériences sont liées⁴⁴.

Version de Wood

Enregistrée en 2013, la version que propose Sébastien Boisseau, en duo avec Mathieu Donnarier au saxophone, est plus travaillée formellement. L'aspect discursif représente aussi un grand intérêt dans le morceau, renforcé par le fait qu'il n'y a pas de batterie. Matthieu Jouan commente dans une chronique de *Citizen Jazz* l'album *Wood* dans lequel figure le morceau :

Le son très rond du contrebassiste, ancré dans le registre grave, fait office de base harmonique autant

44. Entretien avec Henri Texier du 18 mars 2010, dans Basile Bayoux, *Une perception de l'évolution de la contrebasse jazz en France*, op. cit., p. 131.

que rythmique. C'est en fonction et à partir de cette ligne structurée et linéaire, la plupart du temps, que le saxophoniste et clarinettiste développe un jeu léger, mélodique et lyrique. À chaque instant les deux propos fusionnent, telles les deux chaînes complémentaires de la molécule d'ADN. Parfois (« L'emplacement exact est tenu secret »), la mélodie s'efface au profit d'une respiration où l'on entend, justement, les instruments haleter, souffler et frottements ; alors le timbre de leurs vibrations devient musique. Donarier influe sur les climats avec quatre instruments différents : saxophone soprano ou clarinette pour des lignes aiguës et claires, coupantes ou plaintives – des lignes boisées en suspension, qui se jouent du silence (« Lony Ay Utca »), saxophone ténor ou clarinette basse pour les propos plus sombres, les jeux d'anches, les volutes corpulentes d'« Aquatism », par exemple.

Et toujours la *pulsation seraine et arrondie* de la contrebasse, aussi *puissante* qu'un chêne, mais *souple* comme un roseau⁴⁵.

Rappelons que Sébastien Boisseau a pris des cours avec Jean-François Jenny-Clark, qu'il l'admire et que Jean-François Jenny-Clark l'a aidé à acheter sa première contrebasse :

J'ai trois influences que j'assume vraiment, que j'ai travaillées, décryptées, relevées : c'est Scott LaFaro, Jean-François Jenny-Clark et Marc Johnson. Ils ont tous des aspects différents, mais ont tous une position de soliste, comme le décrit Henri Texier, même dans le traitement du tempo, plutôt qu'un simple bassiste fonctionnel qu'on pourrait échanger par d'autres bassistes qui assureraient le même boulot. Ceux-là ont réussi à amener une identité très forte, Scott LaFaro a littéralement révolutionné la fonction. Non seulement il était dans un mode d'interaction et de commentaire du soliste permanent, même pendant le solo de Bill Evans, il était dans le commentaire, il était quasiment un second soliste. Dans sa façon de traiter l'accompagnement, il était extrêmement inventif. Il a créé une superposition rythmique sur ce qui était la coutume. Il créait des retards, des silences, des trous... ce qui n'était pas du tout la fonction du contrebassiste. Quand on dit walking bass, c'est vraiment avec cette idée que la basse et la batterie assurent un tapis rythmique avec une pulsation qui génère une sensation de temps ininterrompu. Or lui et Motian étaient dans une tout autre de la rythmique avec beaucoup de césures, beaucoup d'accidents, pour moi c'est le début de beaucoup de suggestion. Sans être placé dans une vision complètement free. Parce qu'on garde la notion de pulsation, de tempo. Or les accidents rythmiques, ça génère beaucoup de suggestion, on affirme plus la pulsation, mais elle est

toujours là... ou alors on va jouer du triolet au lieu de jouer de la noire on génère une pulsation un peu plus lente ou un peu plus rapide, mais ce sera toujours sur une pulsation de base qui reste la même et que, d'ailleurs, Bill Evans maintient en permanence dans son phrasé. En ça, il a vraiment amené une nouvelle pensée. Il se trouve que le trio Humair/Kühn/Jenny-Clark c'est aussi quelque chose, et je trouve que plus tard le trio avec Bill Evans et Marc Johnson c'est encore une autre approche. Il y a quelque chose qui les relie tous les trois et qui m'a toujours beaucoup plu, c'est une élégance dans le jeu de la basse. [...] Sa [Jenny-Clark] façon de penser la pulse, de décaler le placement rythmique, pour moi c'est vraiment extrêmement élégant, je rêve de pouvoir l'égaliser en ça. Johnson j'aime mieux le son, il y a cette espèce de précision rythmique et dans la justesse, j'ai toujours trouvé que c'était un très beau travail comme un travail d'artisan extrêmement bien fait. Et puis cette influence africaine, ce jeu en triolet avec des rebonds des cordes à vide qui génèrent une espèce de moulin avec des jeux de transe, c'est quelque chose qu'il a amené sur le jeu de l'instrument et qui lui a donné une grosse virtuosité. Henri Texier a ça aussi, une extension du jeu, on augmente l'ambitus, avec plus ou moins de virtuosité, on va prendre de plus en plus de risque, aller de plus en plus loin. On se déplace, de plus, de l'histoire de la fonction à l'histoire du propos. C'est ce que dit Henri et ce dont on a hérité, par le biais d'une Joëlle Léandre, d'un Barre Phillips aussi. Le propos passe par de la virtuosité, par un son, par le mélange des deux selon les parcours de chacun.

Il y a une forme de prolongement dans cette version de « From time to time free », notamment du point de vue formel. Alors que la version du trio de Joachim Kühn réservait l'intérêt du morceau à l'improvisation et à l'interaction, tout au moins à la partie centrale du morceau, celle entre l'exposition des deux thèmes, la version de Wood augmente cet intérêt à l'ensemble du morceau. Notamment par l'inclusion d'une improvisation dès le début du morceau, la composition est masquée par des citations cachées du thème (0 min 22 sec. ou 0 min 42 sec., par exemple). Le thème n'est exposé qu'à la deuxième minute montrant un travail de construction formelle. Son aspect lyrique est cependant retravaillé dans un phrasé à l'unisson, plus clair. Les nombreuses citations du saxophoniste sont autant d'éléments qui préparent au thème (2 min 22 sec.) exposé plus lentement que la version du Joachim Kühn trio (environ 100 à la noire). On y retrouve cependant la volonté de faire sonner l'étendue de l'instrument, dans un ambitus très large sans que le son ni la justesse soient défavorisés.

45. <http://www.citizenjazz.com/Sebastien-Boisseau-Matthieu.html>, nous soulignons.

Sébastien Boisseau développe particulièrement l'une des modalités du discours de Jean-François Jenny-Clark, les rythmes brisés (1 min 46 sec.). L'effet sera ensuite répété après l'exposition du deuxième thème, dont l'effet produit est un accompagnement du soliste qui se réévalue sans cesse, qui ne s'endort jamais sur une figure rythmique, toujours en mouvement. D'où la complexité et la modernité du discours qui est développé, qui fait preuve d'une grande inventivité.

En termes de structure, nous sommes loin de la forme traditionnelle thème-improvisation-thème développée dans le trio de Joachim Kühn. La forme a été repensée : introduction en solo du saxophone soprano rejoint par la basse dans un *broken style* apportant le relief d'une nouvelle sonorité au morceau (1 min 11 sec.). Le motif irrégulier (1 min 59 sec.) développé à la basse n'est pas sans rappeler celui de l'introduction de la version de 1988, excepté que l'octave s'est transformée en quinte diminuée. Il s'agit ici plus d'un duo d'improvisation que d'un soliste accompagné. Les deux instruments se rejoignent sur le thème à l'unisson, appelé par des citations au saxophone (2 min 8 sec.) et qui n'est d'ailleurs joué qu'une fois (2 min 20 sec.). Après une intervention du saxophone soutenue par une basse en triolet de noires, créant un tapis qui sert d'appui au saxophone qui peut désormais développer des volutes coltraniennes pour retomber tout de suite, rappeler la fin du thème – les deux dernières mesures – (3 min) qui fait office d'appel pour lancer l'improvisation de contrebasse.

Très en relief (grâce aux *ghosts notes* et à un phrasé très articulé), elle est construite sur un modèle qu'on peut rapprocher de celui de Jean-François Jenny-Clark, d'abord très libre, avec un discours très rythmique, dans les graves de la contrebasse. Signe d'une écoute attentive, on retrouve aussi des citations de Jean-François Jenny-Clark dans le solo de Sébastien Boisseau, notamment cette introduction en octaves (3 min 49 sec.). Le solo se termine d'ailleurs par une walking bass qui permet au saxophone de refaire apparition. Une dernière réexposition du thème achève ce morceau, ornée d'une « cadence » à la contrebasse. Les deux dernières mesures du thème resserviront de fin, « en l'air ».

Sébastien Boisseau – Lorsque je joue en duo avec Mathieu Donnarier, ce sera une fonction [de la contrebasse] qui va varier à l'intérieur même du répertoire, de morceau en morceau, je peux avoir une

fonction poétique, une fonction qui amène de la texture, cette fonction qui est de changer les basses et les fondamentales. Je me suis mis dans une situation où je change beaucoup de fonction.

Basile Bayoux – Une espèce de fonction mouvante, quelque part entre l'accompagnement traditionnel et quelque chose de plus « soliste » ?

S. B. – Oui, cet aller-retour en tout cas. Aujourd'hui, des bassistes ont cette possibilité-là, de pouvoir avoir cette position... ce qui est l'aboutissement de ce processus qui a été mené par nos pairs, où on a cette possibilité-là de s'affranchir de cette sacro-sainte fonction du pilier rythmique, en tout cas de l'historique fonction du pilier rythmique dans le jazz pour aller chercher ailleurs, soit dans la matière soit dans la texture soit dans le jeu du soliste, dans le discours ou même dans la possibilité de s'effacer pour amener... On peut raisonner comme le font parfois les groupes de rock, par couche de fréquence. C'est une façon de composer les chansons, en disant par exemple tel instrument va occuper ce spectre-là dans les fréquences, la basse électrique ou la contrebasse ce spectre-là qui va déboucher ce spectre-là pour la première guitare et celui-là pour la deuxième. Ce qui fait que dès le début tout le spectre des fréquences est organisé et sonne de la même manière du début à la fin. On a tendance, à l'inverse, à être sur des choses très mouvantes y compris dans le même morceau où ces fréquences sont occupées tantôt par l'un tantôt par l'autre, et on s'amuse à passer de l'un à l'autre. C'est presque une difficulté pour nous quand on nous demande de rester sur une échelle de fréquences. On n'a pas l'habitude de ça, on a l'habitude de prendre des éléments au vol, de changer de direction, de plus en plus. Avant les bassistes avaient plutôt l'habitude de se cantonner à un certain registre et ne le dépassaient pas trop. Jusqu'à l'arrivée de Scott LaFaro, qui va bien au-delà du registre habituel. Y compris au-delà de la découpe de la pulsation.

B. B. – C'est une partie de ce que Jenny-Clark t'a transmis ?

S. B. – C'est plus juste de dire que c'est moi qui suis allé chercher ça dans son jeu. Il y a cet aller-retour dans son jeu entre assurer le fondement, le tempo, le time, et le lâcher pour aller très vite commenter, puis revenir à la fonction. C'est cet aller-retour-là que j'aime beaucoup.

Une troisième version de Daniel Humair trio avec Stéphanne Kerecki et Vincent Lê Quang⁴⁶ serait à analyser, qui, selon nous, place également Stéphane Kerecki dans cet héritage, qu'il partage directement avec l'un des membres qui avait enregistré ce morceau en 1988.

46. Disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=BSiOt5kp7PQ>, à 1 h 11 min.

Conclusion : « Nous sommes des sculpteurs de temps qui passe »

Alors, existe-t-il une école de contrebasse jazz en France ? La question de l'école reste entière, même si l'on est en capacité de préciser certaines choses. Il existe bien une école de formation académique où nombre de contrebassistes français ont fait leurs armes d'une manière particulière, *via* une lignée de maîtres. C'est sur terreau que les musiciens sont formés, qui fabriquent en quelque sorte leur technique, et leur héritage culturel. Cependant, les contrebassistes vont aussi puiser dans un autre héritage, celui de modèles américains (LaFaro, Gary Peacock, puis Marc Johnson, Charlie Haden notamment) dont les rôles dans l'histoire de la musique sont incontestables, notamment du point de vue discursif et de l'interaction.

On retrouve bien ici les paramètres esthétiques, techniques et traditionnels, dans cette pratique qui se transmet de génération en génération, formant alors école. Une école qui serait constituée d'une tradition européenne de l'apprentissage de la musique (l'école française de contrebasse) ; d'une tradition américaine du jazz initiée par Scott LaFaro, dont la liberté de la fonction du contrebassiste permet de trouver un rôle tantôt de soliste, tantôt d'accompagnateur, synthétisant les différentes techniques existantes depuis le début de l'histoire de la contrebasse jazz ; et d'un répertoire mettant en avant la création contemporaine (« From time to time free » serait l'exemple emblématique d'un répertoire commun que s'approprient ces musiciens, à la manière des standards), dans une démarche avant-gardiste, promouvant un geste instrumental qui tend vers une certaine liberté, entre accompagnement et soliste, libre, de temps en temps...

« Nous sommes des sculpteurs de temps qui passe⁴⁷ » affirme Henri Texier, qui explique cette fonction de la contrebasse mouvante entre tradition et modernité, qu'il nomme, par analogie avec la peinture, jazz figuratif quand le contrebassiste accompagne, dans des harmonies consonnantes et jazz non-figuratif lorsque le contrebassiste devient soliste et peut se permettre de quitter la tonalité plus ou moins temporairement.

La question du duo de contrebasse reste également entière, puisque l'on voit apparaître de

nombreux groupe avec deux contrebasses à partir de cette époque voire des enregistrements à deux contrebasses solos, comme le très beau *Conversations* de Beb Guérin et François Méchali de 1982, où les rôles de chacun sont partagés. On peut tout de même supposer qu'il n'est pas anodin de voir si bien se marier le son de deux contrebassistes provenant de la même école et il y a fort à parier qu'ils avaient donc beaucoup à partager... François Méchali et Bruno Chevillon répéteront l'exercice à France Musique dans l'émission de Xavier Prevost en 2010⁴⁸.

Reste que certains contrebassistes refusent cette appellation, parce qu'il faut considérer que le style et le son que se forge chaque musicien est unique, ce qui semble primer à leurs yeux. Probablement aussi parce que le jazz impose pour une part aux musiciens de « trouver son propre son », de trouver, donc, sa propre manière d'aborder l'apprentissage de l'instrument et de construire sa technique, s'éloignant quelque peu d'un certain académisme. Cette hétérogénéité de la pratique serait à mettre en concurrence avec l'homogénéité que nous avons voulu retenir dans cet article.

Pour conclure, je souhaite faire l'éloge du plagiat, en transformant une citation de l'article de Vincent Cotro cité plus haut, changeant les noms des violonistes pour ceux des contrebassistes :

Jean-François Jenny-Clark a pu inventer son propre académisme combinant, avec compétence et talent, la sensibilité de jazz de Scott LaFaro et la virtuosité plus classique offerte par Jacques Cazauran. Il a ensuite fondé une famille dont la cohésion est, à notre avis, symbolique plus que réelle.

47. Entretien avec Henri Texier du 18 mars 2010.

48. <http://www.dailymotion.com/video/xflkf4>.