



HAL
open science

Un trésor caché ? (sur Keith Jarrett)

Laurent Cugny

► **To cite this version:**

| Laurent Cugny. Un trésor caché ? (sur Keith Jarrett). Les Cahiers du jazz, 2004. <hal-02098932>

HAL Id: hal-02098932

<https://hal.science/hal-02098932v1>

Submitted on 13 Apr 2019

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.



HAL Authorization

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie ([IReMus](#), UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Auditotactiles ([CRIJMA](#))

Les Cahiers du jazz, nouvelle série, n° 1, 2004. p. 22-36.

Un trésor caché ? (sur Keith Jarrett)

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

C'est précisément l'objet du séminaire d'analyse du jazz de la Sorbonne¹ de s'interroger sur ce qui pourrait apparaître comme une nouveauté survenue dans le jazz au cours des années 1970 avec l'apparition du jazz-rock et de la « fusion » : le caractère éclaté de l'esthétique de nombreux musiciens parmi les plus importants. Une seconde série de questions se profile en amont, où intervient le jugement esthétique : pour un musicien donné, ses différentes facettes sont-elles de valeur égale ? Forment-elles un ensemble cohérent ? Et encore : peut-on poser la question du goût (dans le sens du bon et du mauvais goût) dans une démarche qui se veut analytique ? En effet, on a souvent été frappé que certains musiciens parmi les plus grands pratiquent une musique où fait problème cet élément primordial du goût (si discutable soit-il par ailleurs). C'est particulièrement évident chez Herbie Hancock, mais Keith Jarrett, de mon point de vue, n'échappe pas non plus à cette critique. On pourra objecter que l'on sort ici d'une démarche purement analytique pour pénétrer le domaine de l'esthétique. Mais, outre que ces deux domaines sont loin d'être étanches l'un à l'autre, ce peut être aussi un choix de perspective analytique de ne pas s'en tenir systématiquement et par principe à des éléments musicologiques supposés objectifs. Là comme souvent, tout est, semble-t-il, question d'équilibre. On peut revendiquer simultanément la rigueur exigible d'un discours analytique et une certaine souplesse autorisant des échappées qui, je le crois, peuvent venir renforcer ce discours et en augmenter la portée, avec en dernier lieu une certaine forme d'engagement consistant à afficher des préférences. C'est en tout cas le point de vue qui sera

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

adopté dans ce texte pour tenter une approche d'ensemble de l'œuvre enregistré de Keith Jarrett.

La première difficulté consiste à élire des critères pour cerner la discographie, débutée pour Keith Jarrett en 1966² et en cours à ce jour. On a choisi ici d'en retenir quatre : les formats d'orchestre et orchestres, le répertoire, l'instrument joué, la position comme musicien (leader, direction collective, sideman, interprète). On obtient de cette façon un premier classement.

Formats d'orchestres et orchestres

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

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

Répertoire

- Improvisation

² Si l'on excepte l'enregistrement de 1962 avec Don Jacoby et son College All-Stars.

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

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

- Thèmes originaux
- Standards
- Classique (Bach, Haendel, Mozart, Chostakovitch)
- Compositions contemporaines (Glanville-Hicks, Harrison, Hovhaness, Pärt)
- Compositions de Keith Jarrett écrites

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

Instrument joué par Keith Jarrett

- Piano.
- Autres claviers : piano Fender Rhodes, clavecin, orgue, cembalum.
- Saxophone soprano.
- Percussions.
- Autres (voix, flûtes, etc.).
- Aucun⁵.

Position

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

⁵ Dans *Luminessence* et *Ritual*, Jarrett a composé mais ne joue pas.

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

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

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

- Sideman (1966-1972, 1977)
 - Quartette de Charles Lloyd (1966-1968) thèmes originaux⁶
 - Groupe de Miles Davis (1970-1971) thèmes originaux
 - Autres leaders thèmes originaux⁷
- Premier trio (1967-1971) thèmes originaux⁸
- Quartette américain (1972-1977) thèmes originaux
- Quartette Belonging (1974-1977) thèmes originaux
- Solos (1971-2002) improvisation ou standards
- Orchestres « classiques » (1973-1980) compositions Jarrett écrites
- Trio Standards (1983-2002) standards ou improvisation
- Classique (1987-1996) classique
- Contemporain (1983-1991) contemporain

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

Les expériences fondatrices
 Jazz Messengers d’Art Blakey
 Quartette de Charles Lloyd
 Groupe de Miles Davis
 Les groupes de jazz
 Premier trio
 Quartette américain
 Quartette Belonging
 Trio Standards
 La pratique du solo

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

⁷ La seule exception serait apparemment le « My Romance » enregistré avec Art Blakey en janvier 1966.

⁸ Les exceptions sont « Everything I Love » de Cole Porter, « Blackberry Winter » d’Alec Wilder.

La musique écrite
Keith Jarrett compositeur
Répertoire classique
Répertoire contemporain

Que fait donc apparaître une telle nomenclature ?⁹ La première chose, évidente, est que, comme la grande majorité des musiciens de jazz, Keith Jarrett commence comme sideman. Mais, après l'expérience initiatique des Jazz Messengers d'Art Blakey, il est membre d'un groupe qu'il va profondément marquer (et réciproquement). Le quartette de Charles Lloyd a bien le saxophoniste pour leader, mais l'influence de son pianiste pendant les trois années de sa présence au clavier (et dans une certaine mesure aussi celle de son batteur Jack DeJohnette) est telle que l'on pourrait presque parler d'un groupe à direction collective. C'est aussi une expérience de sideman particulière dans le sens où cet orchestre emporte un succès aussi énorme qu'inattendu. Il est un groupe en vue de cette époque et symbolise à lui tout seul une certaine mutation du jazz et de sa place dans le paysage musical. Il propose un nouvel usage de la modalité dans le jazz, après son « invention » à la fin des années 1950 par Miles Davis, Bill Evans et quelques autres, et une deuxième époque avec certains musiciens qui enregistraient chez Blue Note dans les années 1960, Herbie Hancock et Wayne Shorter notamment. La modalité du quartette de Charles Lloyd est encore plus ouverte, festive pourrait-on dire, nettement influencée par certaines folk music et pop music de l'époque ou en tout cas par leur esprit.

Il est bon de se souvenir ici que nous sommes dans cette période très particulière des années précédant et suivant immédiatement 1968, au cours desquelles une grande redistribution des courants musicaux (et autres) bouleverse les catégories et les données.

Keith Jarrett passe donc comme tout le monde par la condition de sideman, mais il n'est déjà pas comme les autres, si l'on observe que ses expériences dans ce domaine ont un caractère exceptionnel. Tout le monde n'a pas été le pianiste des Jazz Messengers à vingt-et-un ans, tous les orchestres n'ont pas eu le succès foudroyant du quartette de Charles Lloyd, et quand Keith Jarrett le quitte, c'est pour entrer peu après dans celui de Miles Davis qui n'est pas n'importe quel leader. Cette dernière expérience se révèle douloureuse pour Keith Jarrett car il est contraint de jouer de claviers électriques qu'il déteste¹⁰. Il connaît en cela le déchirement de nombreux sidemen de Miles Davis de la période 1969-1975 (Steve Grossman ou Dave Liebman par exemple) qui auraient rêvé de jouer la musique du Miles Davis du second quintette, mais qui arrivent dans la période électrique du trompettiste. Ils sont de toute façon fascinés par la puissance du maître et l'expérience que constitue le fait de jouer à ses côtés, mais se trouvent impliqués dans une musique où ils ne trouvent pas totalement leur compte.

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

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

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

(Paul Motian avec Bill Evans). Il ne cessera plus jamais alors de jouer et d'enregistrer en leader¹¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le versant de la musique écrite connaît lui aussi des changements à cette époque. *In the Light*, *Luminessence*, *Arbour Zena* et *Ritual* (où Jarrett est interprété par Dennis Russell Davies), avaient été enregistrés entre 1973 et 1976. La dernière pièce entièrement de la main de Keith Jarrett est « Celestial Hawk » concerto pour piano composé en 1977-1978 et enregistré en 1980. S'il honorera encore quelques commandes, notamment les œuvres enregistrées en 1993 sur *Bridge of Light*, on peut dire qu'il interrompt pratiquement cette pratique de l'écriture à la fin des années 1970 et la remplace dans le domaine de la musique savante, justement à partir de 1983, par une nouvelle activité, celle d'interprète. Elle se déploiera dans deux domaines. L'enregistrement d'œuvres de compositeurs vivants (souvent des créations écrites pour lui), avec Arvo Pärt, Lou Harrison, Alan Hovhaness, Peggy

Glanville-Hicks entre 1983 et 1991. Et les œuvres de classiques, Bach, Mozart, Haendel, Chostakovitch, entre 1987 et 1998.

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

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

Keith Jarrett, s'il a bien joué de claviers électriques avec Miles Davis, a cependant presque totalement ignoré ces instruments comme leader. Il s'est tout de suite posé en champion de l'« acoustique »¹². Échappe-t-il pour autant à cette tentation de l'éclatement, ou en tout cas de la pratique duelle ? Serait-il un pendant dans l'acoustique de ce qu'est Joe Zawinul qui s'est fixé dans les instrumentations électriques et qui fait montre d'une grande unité de style tout au long de sa carrière ? Je ne le crois pas, mais il convient d'y regarder de plus près.

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

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

Cependant ce clivage n'est pas suffisant pour comprendre les enjeux musicaux de cette carrière. Un deuxième couple de concepts concernant le répertoire est nécessaire :

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

On peut donc dire à ce point que Keith Jarrett connaît un double dilemme, entre groupe de jazz et solo d'une part, entre improvisation et compositions de l'autre. Les deux clivages ne se recourent pas. En groupe, il joue plutôt des compositions et suit généralement le schéma formel du jazz, thème - solos - thème. Mais à l'intérieur de ce cadre, l'improvisation a toute sa place et ce dans ses quatre formations successives. Le modèle courant est celui qu'on pourrait appeler de l'échappée. Une composition est jouée et la coda se révèle être le point de départ d'une improvisation qui peut devenir aussi longue, voire plus longue que ce qu'elle était destinée à conclure. Ce cas est très courant dans le trio Standards, que ce soit en studio (« God Bless the Child » sur *Standards, vol. 1*) ou en public (« Autumn Leaves » sur *Still Live*). Mais il est des cas également où l'improvisation a à peine besoin du prétexte d'un thème¹³. Dès la première séance du trio, le groupe, à côté des standards qui produisent les deux premiers volumes de la série, enregistre suffisamment d'improvisation pour publier un autre album, *Changes*. Dans celui-ci, la pièce intitulée « Flying » est entièrement improvisée. On peut donc dégager grossièrement trois situations, en allant du pôle de la composition vers celui de l'improvisation. La première est celle du dispositif conventionnel du jazz, avec la forme thème - solos - thème et son équilibre habituel. Le deuxième est celui de la coda étendue qui fait de ce cas une situation intermédiaire. Enfin, l'improvisation est complète quand aucune composition n'est utilisée comme point de départ.

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

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

¹³ Cf. l'article de Pierre Sauvanet.

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

On peut à ce point proposer une nouvelle chronologie de l'évolution de la musique de Keith Jarrett. Les années 1970 sont celles de la profusion, foisonnante. Jarrett écrit, compose, improvise, en solo ou en groupe. Une seule absence dans ce paysage : les standards. Au début des années 1980 se produit un changement, en forme de rétrécissement. Plus d'écriture on l'a vu, mais un recentrement sur deux pôles. Le solo avec l'improvisation modale en son centre, et le trio Standards qui se concentre principalement sur le répertoire que son nom indique. Ce régime règne sans partage sur la période 1983-1997, soit une quinzaine d'années. La maladie qui touche Keith Jarrett au cours des années 1997 et 1998 représente une cassure involontaire mais aux conséquences certaines. À son retour, rien ne semble avoir changé. Certains pourront déceler dans les prestations solo ou du trio une différence de tonalité, d'intensité, mais rien n'est modifié du dispositif général. Pourtant, on pourrait penser qu'une forme de doute s'est installé, au vu des changements de style observé dans la succession des albums du trio. *The Melody at Night, with You*, enregistré par Jarrett chez lui est, on l'a dit, le premier album de standards en solo (en studio car il semble qu'il y ait eu des concerts solos centrés sur les standards). Le premier album du trio depuis *Tokyo '96* est le *Whisper Not* enregistré à Paris en 1999 où tout semble redémarrer comme avant avec le répertoire habituel de standards. Puis c'est *Inside Out*, album d'improvisation plutôt modale, parfois tonale (dans *Inside Out* notamment) avec toutefois des incursions free, et un standard en rappel, comme dans les albums en solo. Puis *Always Let Me Go* avance nettement dans la direction du free jazz et retrouve l'improvisation atonale que Jarrett avait pratiquée dans le quartette américain des années 1970, mais que le trio Standards n'avait jamais expérimentée dans ces proportions. Enfin (retour en arrière ?), on revient aux standards avec *Up for It*, dernier opus connu au moment de l'écriture de ce texte. Qu'en sera-t-il de l'avenir, nul ne le sait (et sans doute pas Keith Jarrett lui-même) ? Mais ce saut de style d'un album à l'autre depuis le retour d'après la maladie ne peut pas ne pas susciter une certaine perplexité relative à l'attitude du pianiste quant aux directions à prendre.

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

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

K.J. : « Non, c'est beaucoup plus complexe. On pourrait dire qu'on s'appuie sur des règles plus simples et moins sous-jacentes. Partir de rien pour arriver au son est beaucoup plus

direct, mais c'est la seule manière d'être plus fondamental. C'est plus complexe en tant que musique d'émulation. Ainsi, c'est radical dans les deux sens du mot. »

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

K.J. : « Exactement. La forme n'a même pas à suivre. C'est ce qui fait la différence entre le nouvel enregistrement [*Always Let Me Go*] et *Inside Out*. Nous étions habitués à jouer des formes, et quand je tombais sur quelque chose qui tenait de la forme, je la laissais se réaliser. Peut-être lui imposais-je moins ma volonté en la laissant devenir forme – ma responsabilité n'était pas aussi engagée à chaque seconde : quand quelque chose devient forme, il faut le traiter selon ses propres termes. »¹⁴

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

Pourtant, ce cadre, auquel il paraît inmanquablement ramené dans le trio, semble ne pas lui suffire. Il joue en solo et use ici d'un dispositif entièrement différent. Il a maintes fois affirmé qu'il cherchait à arriver sur scène avec la tête la plus vide possible, c'est-à-dire en tâchant d'exhumer un moi profond en abaissant au maximum les barrières du savoir musical et des automatismes qu'il crée. « ... si je leur laisse leur liberté, mes mains sont moins mécaniques que mon cerveau »¹⁵. C'est ici qu'il semble à la poursuite d'un trésor caché, qui s'incarnerait idéalement en une note unique, ultime et sublime. C'est ici que se situe pour moi le problème. Je ne peux m'empêcher d'entendre cette recherche d'une essence par le moyen du dépouillement comme un appauvrissement du discours. Keith Jarrett commence souvent ses concerts en solo par des sortes de rêveries harmoniques où il improvise des enchaînements d'accords relevant plus ou moins d'une tonalité élargie, comme une mise en condition où il chercherait une aire où atterrir. Survient alors généralement un long passage sur une fondamentale unique, le plus souvent sur un ostinato sur lequel se développe un discours mélodique. De toute évidence, l'extase est ici un moyen et une fin. « Pour qu'un concert soit bon, je dois être dans un état de conscience extatique. [...] Quand l'information arrive au bon moment et que ce que vous jouez est bon, il n'y a aucun autre moyen de le décrire que de l'appeler extase »¹⁶. Chaque fois que j'entends ce scénario se dérouler, les promesses annoncées dans ces introductions harmonisées se dissipent à mon oreille dans les sables de ces longs développements modaux où je ne perçois plus, au mieux qu'un ressassement, et au pire une impudeur auto-complaisante où pourrait affleurer ce problème du mauvais goût

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

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Keith Jarrett, « How I Create », propos recueillis par K. Goetzman, 1995, traduction Pierre Sauvanet, consultables sur <http://cafe.utne.com/lens/atc/82culturejarrett.html>.

évoqué au début de ce texte. Mon oreille serait-elle incapable de saisir la profondeur d'un développement sur une seule fondamentale, trop emprisonnée qu'elle serait dans l'habitude des enchaînements d'accords ? Peut-être, mais j'ai en tête d'autres exemples de musiques dites modales où cette sensation d'enlèvement ne m'atteint pas. Peut-être est-ce plus simplement une question de durée. Keith Jarrett jouerait trop longtemps sur ces fameux ostinatos. Je pense par exemple que la coda d'« Autumn Leaves » sur *Still Live* est parfaite parce que l'intensité rythmique est au plus haut mais surtout parce qu'elle ne dure qu'une minute et quarante-cinq secondes. Autre hypothèse encore : ce ne serait tout simplement qu'une question de goût personnel (et non plus de bon ou de mauvais). Je connais des mélomanes et des musiciens très sensibles et sensés qui apprécient profondément et authentiquement cette facette de Keith Jarrett qui, moi, me rebute. Et je respecte parfaitement cette différence d'appréciation. Mais cette légitimité supposée équivalente entre réception négative ou positive n'en annule pas pour autant ce que je crois être une différence profonde d'enjeu entre deux façons de faire de la musique, du jazz en tout cas. Je serais tenté d'aller peut-être plus loin encore dans ce qui pourra apparaître comme une provocation en évoquant le fameux « Peace Piece » de Bill Evans, justement célébré comme une des premières pièces modales et un grand moment de cette façon de faire (et qui est de toute évidence une sorte de prototype de ce que Jarrett cherche à faire, même s'il s'en défend parfois¹⁷). Si l'on réécoute la version de « Some Other Time » qui fut enregistrée juste avant « Peace Piece » (et dont ce dernier est le développement de l'introduction, laquelle resserra dans le « Flamenco Sketches » de Miles Davis), on est en droit d'estimer, comme je ne serais pas loin de le faire, que cette version du standard, avec son enchaînement harmonique conservé, se tient mieux. Certes l'envolée lyrique est peut-être bridée par cette grille, mais on y gagne en retour une charpente formelle qui prévient ce qui se produit aussi à mon sens dans ce « Peace Piece » de Bill Evans : une certaine évaporation, une perte progressive de l'intérêt occasionné par la permanence de la fondamentale unique qui semble piéger le développement mélodique, comme l'aspérité de relief d'une rive peut capter le cours d'un fleuve et le transformer en une nasse où l'eau tourne constamment sur elle-même.

Pour de nombreux observateurs dont je fais partie, Keith Jarrett est un des plus grands musiciens de jazz d'aujourd'hui, et peut-être pas le musicien au-dessus des genres qu'il voudrait, semble-t-il, personnifier. Je veux dire par là que son jeu n'est jamais aussi élevé que quand il synthétise en un seul morceau toutes ces qualités spécifiquement jazziques qu'il possède au plus ou point. Je pense tout simplement à la mélodie, à l'harmonie, au rythme, à la forme et au son, les antiques paramètres de la musique dont le jazz a produit des modalités particulières. Je propose l'exemple de « Basin Street Blues » sur l'album *At the Deer Head Inn* avec Gary Peacock et Paul Motian, mais on pourra en trouver de nombreux exemples tout au long des nombreux disques du trio. La qualité mélodique de toutes ses phrases est exceptionnelle. C'est pour moi le point fort par excellence de Keith Jarrett. Mais le rythme est également superlatif. Qui pourrait prétendre à l'écoute de cette version que notre pianiste ne swingue pas ? La virtuosité harmonique de Keith Jarrett s'entend plutôt dans les passages en solo, notamment dans les introductions (celle de « My Funny Valentine » dans *Still Live* par exemple) ou les codas (« Smoke Gets in Your Eyes » dans *Tribute*). Pour ce qui concerne la forme, on objectera que celle des standards est archi-rebattue. Mais précisément, l'enjeu n'est pas ici de créer des formes nouvelles, mais de trouver celle qui permettra justement

¹⁷ À la question « Avez-vous un rapport privilégié avec la musique de Bill Evans ? », Keith Jarrett répond : « Non, pas vraiment. C'est curieux, beaucoup de gens croient cela. J'aime spécialement le jeu de ses trios à certains moments, j'adore son toucher, qui était très personnel. Son trio avec Scott [LaFaro] et celui avec Gary [Peacock], toute cette manière de jouer... Je pourrais en dire autant de pas mal de groupes. Il n'y a jamais rien eu de mieux que le trio d'Ahmad [Jamal] avec Vernell Fournier. » (Entretien avec Alex Dutilh, *Le Monde de la Musique - Jazzman*, n° spécial Keith Jarrett, 2000).

l'expression maximale des trois autres paramètres (de capter des forces aurait dit Gilles Deleuze). De même que l'on considère généralement la forme comme un paramètre résultant (pour l'évaluer, il faut observer les trois autres, mélodie, harmonie et rythme), je serais ici partisan d'une vision symétrique où la pertinence du choix formel serait évaluée à l'aune de la qualité des trois paramètres précités : on évalue la justesse des choix formels à leur capacité à permettre et favoriser un déploiement optimum de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. Et au fond, il est peut-être question ici de bonne gestion des durées. Les improvisateurs savent qu'il n'est pas si simple d'arrêter un solo au bon moment, de savoir s'il faut laisser le bassiste prendre le premier solo, de décider de réexposer le thème ou d'entamer une coda extensive. Pour ce qui concerne le son enfin, il n'est pas besoin d'être pianiste pour entendre ce qui se joue quand Keith Jarrett enfonce les touches de son instrument.

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

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

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

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

K.J. : « Non [...]. Une fois, j'écoutais une de mes pièces, et je dis "ça sonne vaguement familier..." Ce n'était pas une partie de moi. Votre propre musique sort de votre tête et de vos émotions, mais ce n'est pas gravé dans votre système. »¹⁸

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

Et pourtant...

Laurent Cugny

¹⁸ Entretien avec David Rubien, consultable sur www.salon.com.

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