

Charlie Parker, le génie du Be-bop

Dr L Clave, Dr N Gonzales-Duperret,

Pr B. Bonin.

Cet article est issu d'un travail de thèse à propos du processus créatif et illustre cette notion à travers l'étude de la figure la plus emblématique du be-bop, le saxophoniste Charlie Parker.

Créativité, processus créatif et génie

L'écoute attentive des artistes qui s'expriment à propos de leur art nous amène à penser qu'il existe une distinction d'ordre dynamique entre la créativité qui serait une potentialité, et le processus créatif qui correspondrait à la démarche psychique créative et à l'ensemble des éléments qui ont un lien privilégié avec elle.

Le terme *créativité* est confus. Introduit dans les années 1970 dans les dictionnaires de la langue française, il désigne à la fois à une « faculté d'invention, d'imagination; un pouvoir créateur » et à une « action de tirer du néant, de créer une œuvre originale ». Il y a pourtant une distinction d'ordre dynamique essentielle entre ses deux ébauches sémantiques qui pourrait bien être la différence entre la créativité et ce que Anzieu nomme le « travail de création »[1].

Pour beaucoup donc, la créativité est une faculté mentale et implique la génération de nouvelles idées ou concepts, ou de nouvelles associations entre des idées et des concepts préexistants, définition à laquelle semble se ranger Robinson lorsqu'il parle de « faculté de produire du nouveau » [16]. L'idée de nouveauté donc, comme le signale Torrance dans sa revue des définitions de la créativité [14], mais aussi l'idée de l'importance du référentiel culturel, comme c'est le cas de la définition de Sternberg et Lubart dans laquelle la créativité est la *capacité* à réaliser une production qui soit à la fois nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste : dans ce cas, c'est la société qui déterminerait ce qui est créatif.

Les études neuropsychologiques, grâce aux nouvelles méthodes d'imagerie mentale, ont pu mettre en évidence la relation de la créativité avec certaines fonctions cognitives (l'imagerie mentale, la pensée divergente, la flexibilité cognitive, l'acquisition de compétences spécifiques, la mémoire et les capacités associatives), et certains facteurs conatifs, tels que la personnalité ; de même, le rôle des émotions et l'impact de l'environnement sont essentiels [14].

La psychanalyse s'est aussi attachée à définir le concept de créativité. Elle l'envisage comme une capacité issue du développement infantile, au cours de la période de séparation /individuation. Il s'agit de « la capacité de créer le monde »¹ c'est à dire une façon de réagir au Principe de Réalité en conservant une certaine omnipotence. Ceci prend en compte la capacité de jeu au sein d'un espace transitionnel [2, 8, 21]

En somme, la créativité serait une aptitude nécessaire mais non suffisante pour concevoir des créations remarquables. La plupart des individus créatifs ne seront jamais créateurs. *Quelque chose* d'autre doit advenir. Or c'est ce *quelque chose* qui donne sa légitimité à la notion de processus créatif.

¹ Winnicott D.W., *Conversations ordinaires*, Folio essais, Paris, 1986, p. 55.

Le terme *processus créatif* peut-être assimilé à la notion de *création* selon Anzieu qui est une invention, une composition d'œuvre d'art ou de science, répondant à deux critères, apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait) et en voir tôt ou tard la valeur reconnue par le public [1].

La définition du terme *création* par Anzieu suggère une distinction dynamique avec la notion de créativité. En effet, elle fait appel à l'artiste qui *travaille*. L'utilisation du terme *processus créatif* permet aussi de marquer cette différence. Mais il permet de surcroît de distinguer les mécanismes psychiques nécessaires à la réalisation d'une œuvre, de l'œuvre même.

Il devient alors pertinent d'investiguer ce qui entre en jeu pour qu'une personne mette, à un moment donné, sa créativité au service de la création. En effet, l'état de création est temporaire et nécessite un fonctionnement psychique particulier. Or, seuls les artistes ont le secret de cette mécanique de l'esprit et ils sont bien démunis lorsqu'ils tentent d'expliquer leur manière de procéder. Les quelques mots suivants, de Bergson, permettent d'orienter notre propos: « si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience (...), l'art serait inutile, ou plutôt (...) nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables (...). Nous entendrions chanter au fond de nos âmes (...) la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure »². L'interrogation que suscite le mystère du processus créatif pourrait alors être : que se passe-t-il pour qu'un individu, disposant de facultés créatives ou non, soit ainsi frappé par la réalité et qu'ensuite il compose une œuvre, remarquable par sa capacité à aller au-delà des mots ?

Cette différence entre créativité et création (ou processus créatif) a été développée par Anzieu à propos de l'analyse d'un texte de Marcel Proust, tiré de *À la recherche du temps perdu*, dans lequel il découvre la notion de « décollage » qu'il s'appropriera par la suite pour définir le passage de la créativité à la création. Ce passage résulterait d'un travail psychique spécifique, qui dans cette acceptation rend en partie compte de ce que Paul Valéry nomme la *poiétique*, c'est-à-dire l'étude de l'« art qui se fait »³ (avec en premier lieu l'activité psychique du créateur en proie à la création). C'est ce travail psychique qui peut-être considéré comme le *quelque chose* que nous évoquions précédemment et qui doit advenir afin qu'un individu accouche d'une création. Ensuite, le cheminement créatif est en lien très étroit avec ce travail psychique et à chaque étape, ce dernier peut permettre mais aussi empêcher l'aboutissement d'une œuvre.

Il semble que cette différence opérée par Anzieu puisse être rapprochée de la différence que Winnicott propose entre créativité (ou « vivre créativement ») et création artistique dans laquelle il conçoit de surcroît une « pulsion créatrice » [2], [7], [20].

Par conséquent, nous considérerons le processus créatif comme étant l'ensemble des activités corrélées ou interactives, permettant d'aboutir à la conception d'une œuvre d'art ou de science. Il s'agit donc d'une acceptation plus globale que la créativité,

² Bergson H. *Le rire*, Quadrige, P.U.F, Paris, 1940, p. 115.

³ Macias M., *Eléments d'introduction à une poiétique psychanalytique : de l'avènement du psychisme à la création de l'œuvre*, L'évolution psychiatrique, 1992, 57 (4), p. 611

prenant en compte l'ensemble des éléments extérieurs et intrapsychiques permettant la création.

Le *génie*, selon le dictionnaire Larousse de la langue française, est une aptitude à créer quelque chose de nouveau et de grand. Là encore, Robinson nous donne une définition assez proche puisqu'il définit le génie comme « un pouvoir intellectuel hors du commun, se manifestant à travers une activité créatrice »⁴. Ceci rejoint l'idée de Bourgeois à propos du génie qui implique un dépassement, une découverte, une création remarquable.[6] Nous pourrions dire, parmi les qualités du génie, qu'il est imprévisible, que son rapport à la créativité déroute, que sa largeur d'esprit lui permet des analogies fécondes entre plusieurs disciplines [12]. Ainsi, le génie aurait la faculté d'utiliser sa créativité et ses autres aptitudes afin d'accoucher d'une création particulière, singulière voire révolutionnaire.

Dans tout les cas, il serait encore question de reconnaissance sociale, permettant de faire sortir le créateur de l'ombre : en effet, un génie n'existe qu'au travers du regard de la société qui l'observe et dans laquelle il évolue ce qui rejoint les définitions de la créativité prenant en compte l'aspect culturel. Ainsi, Bourgeois insiste sur l'idée d'Albert selon laquelle le génie est un comportement créatif, hautement personnalisé, rendu public, dont l'influence dure longtemps, souvent de façon imprévisible, et dont la productivité et l'influence permettent une évaluation quantitative [6].

Le processus créatif chez Charlie Parker

1. Eléments biographiques

En 1955, lorsque Charlie Parker est retrouvé mort dans les appartements de la baronne de Koenigswarter, âgé de 34 ans, le New York Times titre le jour même : « Charlie Parker, un grand maître du jazz n'est plus. »...

Bird. Le génie maudit du be-bop.

Il a révolutionné le monde du jazz et par là même, celui de la musique tout entier. Certains, comme l'un de ses biographes, Ross Russell, n'hésite pas à le comparer à Mozart, tant sur le plan du génie créatif que sur l'aspect socioculturel de l'émergence d'un tel talent.

Il naît en 1920 à Kansas city, ville du middle West américain célèbre pour être, pendant la prohibition, le royaume du jazz, de la drogue et de la prostitution. Une pègre locale florissante, dirigée par Tom Pendergast, offre alors des opportunités professionnelles sans comparaison aux jazzmen (noirs pour la plupart) et aux professionnels du vice qui délaissent les côtes est et ouest des Etats-Unis.

Il n'a que dix ans lorsque son père, un pianiste de music hall alcoolique, quitte le foyer familial. Il est cependant vraisemblable que la profession artistique de cet homme ainsi que sa collection de disques de jazz et de blues, restés eux à la maison, aient eu une importance dans l'orientation de Charlie Parker vers la musique [15].

Sa mère, Addie Boyley l'élève seule, dans une ambiance dans laquelle il a le statut, pourrait-on dire, d'enfant roi. Alain Gerber évoque d'ailleurs dans son essai la pensée de cette femme obnubilée par son fils qui va vite devenir l'homme de la

⁴ Robinson R.G., *Bases cérébrales de la créativité et du génie*, Nervure, Janv.1994; HS VII, p.6-10.

maison après le départ de son père : « C'était comme le regard de Dieu. C'était de l'amour. Pour la première fois, quelqu'un veillait sur moi. »⁵.

À l'âge de dix ans, soutenu par sa mère, il commence l'apprentissage du saxophone alto qu'il ne laissera plus jamais, pas plus que les habitudes toxicomaniaques qu'il prend à la même époque. Parker sera plus tard un héroïnomane et un éthylique notoire.

Les changements dans l'organisation professionnelle maternelle vont lui permettre de vivre de façon indépendante, en arpentant toutes les nuits les rues de Kansas City où se produisent des musiciens talentueux de l'ère du swing tels que Lester Young et Coleman Hawkins, deux saxophonistes ténor, ou encore le pianiste Count Basie.

C'est au cours des jam-sessions, qui ont lieu toutes les nuits après les engagements officiels des musiciens, que Charlie va pouvoir, dans les premiers temps, se mesurer aux autres. Il n'a pas peur et se montre souvent impétueux. Pourtant, à cette époque, son jeu est incertain, même s'il présente déjà les éléments créatifs qui feront son génie quelques années plus tard : un jeu urgent, puissant et rapide, avec des accélérations au double tempo, servant des improvisations dans lesquelles il modifie les thèmes originaux ou intègre parfois une citation mélodique d'un autre morceau, sans jamais se perdre mais au risque de laisser parfois derrière lui ses sidemen, pourtant d'une qualité exceptionnelle.

En tout cas, le jour de sa première participation à une jam-session, son manque d'expérience sera responsable d'un échec cuisant : ne connaissant qu'un seul morceau, *Honeysuckle Rose*, il se jette corps et âme dans un solo qui ne « colle » malheureusement pas à celui qui est alors interprété par le reste des musiciens, *Body and soul*, et doit quitter le night club après avoir provoqué l'hilarité de ses pairs.

En 1936, il épouse sa première femme, Rebecca Ruffin, de quatre ans son aînée, peu après avoir découvert que sa mère avait une relation avec un autre homme, découverte aux résonances bien œdipiennes, et ils s'installent dans le foyer maternel. Cette épouse décrit Parker comme un homme obstiné, pouvant jouer jusqu'à quinze heures de saxophone par jour. Pourtant, son niveau est encore insuffisant et il va rencontrer une deuxième humiliation retentissante durant cette année là. Toujours plein d'audace mais ne maîtrisant pas encore son jeu au point de servir au monde ses idées révolutionnaires, il décide un soir, au Reno club, de s'installer, après le set officiel, parmi les musiciens professionnels de Count Basie. Peu après le début de sa prise de solo, le batteur Jo Jones, connaissant de réputation l'égoïsme du jeune Charlie Parker, l'interrompt brutalement en jetant sa cymbale par terre (cet épisode a d'ailleurs été revisité par le réalisateur américain Clint Eastwood dans son film *Bird* [filmographie 1]).

Malgré ce deuxième échec, il poursuit dans la même voie. Il n'a alors que 16 ans et trouve quelques engagements réguliers. Celui de l'été 1937 fera date dans son apprentissage musical : trois mois passés dans les monts Ozark, dans le Missouri, avec le chanteur George Lee, le pianiste Carrie Powell et le guitariste E. Ware. Ils vont lui enseigner les connaissances essentielles de l'harmonie et notamment l'importance des accords de passages (qui lors d'un accompagnement mélodique enrichissent la structure harmonique basique d'un morceau). Le reste du temps, il

⁵ Gerber A., *Charlie*, Fayard, Paris, 2005, p. 74.

s'attache à jouer note pour note chaque solo de Lester Young, à l'aide d'enregistrements de l'époque.

C'est à son retour, à l'automne 1937, que Charlie Parker commence à surprendre tous les musiciens qui s'étaient auparavant moqués de lui. Rejouant au Reno club, il étonne avec sa sonorité incisive et ses « drôles d'idées »⁶, pour reprendre les mots du contrebassiste Gene Ramey, maintenant bien mises en place et dont l'effet est saisissant.

Mais parallèlement à cette progression, son penchant pour les drogues s'affirme et il consomme régulièrement alcool, benzédrine et cannabis.

L'évolution de Parker est assez bien illustrée par le surnom qu'on lui donne : *Bird*. Son origine n'est pas claire, mais il semble qu'il soit le diminutif de *Yardbird*, signifiant « le bleu » dans l'argot militaire américain. Ainsi, ce surnom résumerait l'artiste à chaque période de sa vie : d'abord débutant et sujet des moqueries de ses pairs, puis génial improvisateur dont les phrases étaient d'une telle ingéniosité et d'une telle légèreté qu'il n'eut pas été étonnant qu'il s'envolât en plein jeu.

L'arrivée à New York et la naissance du be-bop

En 1938, les tendances réformistes qui avaient tant fait pour paralyser la musique dans d'autres régions finirent par s'abattre sur Kansas City. Tom Pendergast est arrêté pour fraude fiscale et les années dorées du jazz du Middle West prenaient fin.

Parker est engagé dans l'orchestre de Buster Smith. Ce dernier, en lui conseillant l'utilisation d'anches le plus dures possible va lui permettre de trouver la sonorité incisive qu'il recherchait (souple et à la fois un peu dure, rugueuse), devenue si identifiable. Mais cette situation ne dure pas. Smith part pour New York, accentuant le manque de débouchés musicaux à Kansas City, son ami Robert Simpson décède sur une table d'opération, et sa femme, Rebecca, demande le divorce. Aussi est-il temps pour Parker de s'envoler loin du nid, vers d'autres horizons artistiques.

Il arrive à New York à l'âge de 18 ans et trouve d'abord un travail de plongeur dans le restaurant où joue Art Tatum, le pianiste soliste aveugle dont l'aisance harmonique excellait sans doute celle de Duke Ellington à l'époque, et dont la rapidité d'exécution était aussi stupéfiante à la main gauche qu'à la main droite.

Un soir de l'hiver 1939, alors que Parker s'évertue à mettre en pratique ce qu'il a entendu sous les doigts de Tatum, la légende raconte qu'il trouva la solution aux idées qu'il peinait à développer. Ce sont ses propres mots : « J'étais fatigué des changements d'accords stéréotypés qu'on utilisait sans arrêt. Je pensais qu'il devait y avoir autre chose. Je pouvais l'entendre parfois mais je ne pouvais pas le jouer. »⁷.

Ce soir là, travaillant sur un thème qui allait devenir l'un de ses terrains de jeu de prédilection, la composition *Cherokee* de Richard Noble, il découvre « qu'en utilisant les notes les plus élevées des intervalles des accords comme ligne mélodique, et en soutenant cette ligne avec les changements d'accords appropriés, je pouvais jouer ce que j'avais entendu. Je vins à la vie. ». Mais hélas, ces idées novatrices ne lui permettent pas de trouver un travail et il doit regagner Kansas City quand il apprend la mort de son père en 1939.

⁶ Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Librio musique, Paris, 2001, p. 16.

⁷ Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Librio musique, . Paris, 2001, p.20.

De retour dans sa ville natale, Parker rejoint en 1940 l'orchestre de Jay Mc Shann. C'est à cette époque qu'il va faire la connaissance d'un trompettiste de passage dans la région, John Birk « Dizzy » Gillespie. Cette rencontre est décisive car c'est avec lui et quelques autres que va se mettre en place la révolution du jazz, quelques années plus tard, avec la naissance du be-bop.

Après une tournée dans le sud des Etats-Unis où Parker découvre les réalités de la ségrégation, la formation de Mc Shann fait des débuts triomphants en janvier 1942 à New York et peut enfin commencer à développer ses idées.

Entre temps, les jam-sessions vont bon train dans certains night-clubs de la ville dans lesquels les patrons ne craignent pas le côté avant-gardiste de ces jeunes talents. Ainsi, Parker, Gillespie, T. Monk, K. Clarke et une poignée d'autres se retrouvent au Minton's Playhouse ou encore au Monroe's Uptown House qui deviennent en quelque sorte des laboratoires musicaux dans lesquels s'inventent la nouvelle tendance jazzistique.

À la fin de l'année 1942, Gillespie et Parker sont tous deux embauchés dans l'orchestre de Earl Hines signant ainsi la première collaboration officielle des deux inventeurs majeurs du be-bop. Puis, en 1944, S. Kaye, le propriétaire du Three Deuce sur la 52^{ème} rue (rue mythique sur laquelle se trouvaient les clubs de jazz new-yorkais les plus importants) leur propose un engagement de huit semaines, aux côtés du batteur Stan Levey et du pianiste Al Haig. Ils sont alors les premiers musiciens à être engagés dans une formation restreinte, à l'époque où les grands orchestres déclinent.

La Californie et les premiers signes de faiblesse

Malgré l'envolée du be-bop dont il est l'un des inventeurs, la vie de Charlie Parker est chaotique. Toujours en manque d'argent, il lui arrive de mettre son saxophone au clou afin de subvenir à ses besoins quotidiens d'héroïne et d'alcool et vit chez des collègues musiciens comme le jeune Miles Davis. D'un autre côté, c'est un personnage apprécié pour sa gentillesse, sa courtoisie et sa culture, capable de se mêler aux gens de la rue comme de tenir une conversation avec les intellectuels de l'époque. Il est aussi très séducteur et « consomme » les femmes comme il consomme ses drogues qui d'ailleurs, ne viennent jamais à bout de lui. Les personnes qui le fréquentent reconnaissent en lui une force phénoménale que même l'héroïne calme peu. Il vit au jour le jour, avec le même élan et la même densité que ses improvisations musicales.

À New York, à la fin de l'année 1945, l'ambiance dans les clubs de la 52^{ème} rue se dégrade ; certains d'entre eux ferment du fait des affaires de la pègre découvertes par la justice. À cette époque, Parker suit son ami Gillespie en Californie où ce dernier a trouvé un contrat de huit semaines au Billy Berg's. Mais Los Angeles n'est pas aussi ouverte que New York et le be-bop n'a pas le même accueil. De plus, l'héroïne est rare et Parker va avoir toutes les difficultés à obtenir ses doses quotidiennes. Pourtant, le jour du retour, il est absent à l'aéroport ; peut-être a-t-il vendu son billet d'avion ou peut-être encore est-ce pour lui le moyen de prendre de la distance avec un sextet qui ne le satisfait plus.

En juillet 1946, après des jours d'errance (le club où il se produisait a fermé, l'héroïne est introuvable et il consomme de grandes quantités d'alcool afin de

compenser le manque), c'est Howard Mc Ghee qui le retrouve et prend soin de lui. Le 29 juillet, une séance d'enregistrement est décidée où sera réalisé *Lover man* qui reste la seule version que Parker reniera tant la souffrance psychique et physique était pesante à cette époque, incapable dit-il de développer ses idées comme il l'entend. Ron Porter, le batteur de la séance se souvient d'un Bird absent, malade et dira « Ce qu'il joua sur ces morceaux, ce ne fut rien d'autre que son âme mise à nu »⁸. Toujours est-il que l'impuissance douloureuse de Parker, le tourment de celui qui se sait au bord de l'abîme, comme le relate Le Tanneur, font de cet enregistrement l'un des plus émouvant de cet artiste.

Plus tard dans la nuit, après s'être endormi avec une cigarette mal éteinte, il sera sauvé de justesse par les pompiers de sa chambre d'hôtel en feu. Cet incident lui vaut dix jours de prison puis Ross Russell, son producteur d'alors, obtient de le faire transférer à l'hôpital psychiatrique d'état de Camarillo où il sera interné pendant 6 mois. Un rapport établi par une commission médicale évoque alors chez Bird l'existence d'hallucinations auditives, de tendances paranoïaques, et parle de personnalité *complexe* et d'intelligence supérieure. Quelques mots d'un médecin proche de Parker enrichissent le tableau et le décrivent comme un « individu vivant uniquement pour le plaisir de l'instant, musique, nourriture, sexe, drogue, distractions diverses, et dont le comportement en est resté à un stade infantile »⁹.

L'apogée du be-bop

Parker sort de l'hôpital en janvier 1947 en pleine forme physique et psychique, sevré de l'héroïne et, après quelques enregistrements pour Mc Ghee dont un nouveau blues intitulé *Relaxin at Camarillo*, il rejoint enfin New York. À son arrivée, au printemps, il réalise que les choses ont changé. Le jazz est beaucoup plus apprécié et les musiciens sont plus respectés. Il trouve rapidement des engagements et à l'occasion de rejouer avec d'anciens compères, notamment Gillespie, lors d'un concert au Carnegie Hall avec Ella Fitzgerald.

Cependant, les tentations sont trop nombreuses et il reprend sa consommation d'héroïne, dont les doses sont de plus en plus fortes, à laquelle il associe une non moins importante consommation d'alcool. Cette capacité à profiter du temps qui passe, avec une intensité hors du commun lui confère l'image d'un type cool qui sert de modèle à de nombreux jeunes musiciens qui croient que par mimétisme, le talent viendra aussi chez eux. Parker n'hésite pas dans ces moments d'euphorie à citer le poète persan Omar Khayyam dont le *Livre des Ruba'iyat* est une apologie de l'hédonisme.

Les années 1947 et 1948 voient se développer un quintette exceptionnel où nous retrouvons notamment Max Roach et Miles Davis, et dans lequel le style de Parker s'affirme. Ainsi, bien que jouant d'un instrument monodique (qualificatif précisant que le saxophone ne peut développer qu'une seule voix musicale dans le temps), sa musique tend à être polyrythmique grâce à des accentuations spécifiques ; c'est-à-dire que son jeu donne l'illusion de développer plusieurs voix, avec leurs rythmes propres ; puis, c'est à ses partenaires (batterie, contrebasse, piano) que revient la tâche de rendre véritablement ce jeu polyrythmique.

⁸ Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Librio musique, Paris, 2001, p. 44.

⁹ Russell R., *Bird, La vie de Charlie Parker*, Filipacchi, 1982, p. 254.

Il va par ailleurs se révéler un leader exigeant et ses idées novatrices s'avèreront toujours justes. En 1948, le journal réputé *Métronome* lui décerne le prix du meilleur joueur de saxophone et de jazz. Mais le caractère souvent difficile de Parker et les signes publics de sa débauche toxicomaniaque agacent les autres musiciens, et le quintette se dissout au printemps 1948.

En 1949, Parker est invité au festival international de jazz de Paris et l'accueil fait au be-bop est très chaleureux. Boris Vian, alors chroniqueur dans les colonnes du journal *Jazz Hot*, illustre à sa manière l'aspect révolutionnaire de cette nouvelle musique: « Enfin le moment capital de la soirée, Charlie « Zoizeau » Parker (...) on n'est pas vraiment dans le coup. Ces petits-là, ils ont quatre ou cinq cerveaux, nous n'en avons qu'un... hélas!... Mais tout de même cela suffit pour comprendre que ça laisse derrière soi pas mal de choses. »¹⁰. À Paris, il joue avec certains musiciens locaux et parle souvent, comme d'un futur projet, d'intégrer le Conservatoire National et de se former à la musique classique, qui semble à priori aux antipodes de son jeu libre et improvisé.

De retour à New York, il décide d'enregistrer avec un orchestre à cordes. Il y aura plusieurs tentatives pendant les années suivantes avec différents chefs (Jimmy Carroll, Gene Roland et même Gil Evans quelques années plus tard) mais soit les arrangements ne seront pas à la hauteur créative de Parker, soit la séance d'enregistrement connaîtra des déconvenues qui empêcheront la réalisation d'un chef d'œuvre (avec Evans).

En 1950, il se met en ménage avec Chan Richardson avec qui il finira ses jours (bien qu'il n'ait jamais divorcé de sa précédente épouse, Doris Parker) et aura deux enfants, Pree et Baird.

À la fin de l'année, il s'envole pour une tournée en Europe qui s'achève à Paris où il est hospitalisé pour la prise en charge d'un ulcère duodéal.

En 1951, les enregistrements se poursuivent avec notamment *Au Privave* et quelques compositions cubaines (profitant alors de l'ouverture faite par Gillespie qui depuis quelques années a introduit ce style musical en vue d'un retour à un jazz plus dansant).

Sa fille Pree naît en juillet et la vie familiale prend de l'importance pour Parker qui semble se ranger pour un temps. Pour Chan, sa femme, la musique de Bird de 1951 à 1953 exprime une certaine joie qui reflète probablement cette phase de stabilité familiale. À cette époque, il est pourtant interdit de jeu sur les scènes new-yorkaises, sa carte de travail lui ayant été retiré par le syndicat des musiciens suite à des concerts qu'il n'a pas assurés. Il ne peut que participer à des enregistrements et poursuit ses explorations avec orchestre à cordes, peu appréciées par la critique.

« Bird lives »

En 1954, la fille de Parker, Pree, décède. Devant cette souffrance, il fait une tentative de suicide par ingestion de teinture d'iode. Il est alors pris en charge en psychiatrie à l'hôpital Bellevue de New York pendant environ un mois. À sa sortie, les concerts se succèdent, mais Parker n'est pas au meilleur de sa forme. En mars 1955, il apparaît sur la scène du Birdland (appelé ainsi en son hommage) avec Bud

¹⁰ Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Libro musique, Paris, 2001, p. 58.

Powell, Charlie Mingus et Art Blakey. Powell Ils sont incapables de jouer convenablement et Mingus prend le micro pour demander au public de ne pas l'associer à ce désastre, traitant ses collègues de malades.

Trois jours plus tard, Charlie Parker est mort. Il s'est éteint dans les appartements de Pannonica de Koenigswarter, baronne de la famille Rothschild, passionnée de jazz, et qui a fait de son domicile un havre de paix pour les musiciens. Le médecin évaluera l'âge de Parker à une cinquantaine d'années et estimera que la cause du décès fut une pneumonie avec complications dues à une cirrhose.

La cérémonie funèbre a lieu le 21 mars 1955. Sa volonté était d'être enterré à New York, près de sa fille Pree, mais à la demande de sa mère, il fut finalement inhumé au Lincoln Cemetery de Kansas City.

Aux quatre coins de New York, des mots apparaissent sur les murs : « Bird lives »¹¹.

2. L'héritage de Charlie Parker

Cet héritage est immense comme le souligne le contrebassiste Charlie Mingus : « Eh bien maintenant tous les musiciens du Birdland seront obligés d'imiter quelqu'un d'autre. »¹². Cette remarque faite peu après le décès de Parker suggère à la fois le vide que le musicien laisse derrière lui et l'importance de son influence.

La paternité du be-bop est difficile à établir étant donné la participation de nombreux jeunes talents à sa création. Cependant, nous pouvons supposer que le be-bop n'aurait pas connu un tel développement sans le concours de Charlie Parker ; d'ailleurs, ce dernier reste associé à ce style comme en étant le principal fondateur.

La rencontre, dès son arrivée à New York en 1940, avec Gillespie, qui sera son collaborateur le plus proche, est décisive. Celui-ci écrit alors : « Je n'étais pas très emballé parce que j'avais joué avec (...) Coleman Hawkins, Lester Young (...). Seigneur ! Quand il a joué, je ne pouvais pas y croire. J'ai compris que je n'avais jamais rien entendu de pareil ! Ses idées, ses enchaînements de notes ! C'était fantastique de rencontrer quelqu'un qui suivait sans le savoir la même voie que moi »¹³. Celle avec Clarke en 1942 l'est tout autant : « Nous sommes allés l'écouter parce qu'on nous avait dit qu'il sonnait comme Lester Young. En fait, Bird jouait des choses que je n'avais jamais entendu. Il suivait des schémas rythmiques que je pensais avoir découverts à la batterie. Il jouait deux fois plus vite que Lester Young et, surtout, il abordait un univers harmonique dans lequel celui-ci n'avait jamais fait d'incursion. Bird suivait le même chemin que moi ou des gens comme Dizzy et Monk, mais il nous précédait déjà de plusieurs longueurs¹⁴.

Au travers de ces deux citations, nous retrouvons les éléments musicaux qui font la particularité du be-bop : nouvelles progressions harmoniques, développement polyrythmique de la batterie, au plus près du jeu de l'improvisateur, tempo rapide. La plupart de ces idées novatrices venaient du jeu parkérien.

Ainsi, bien qu'issu du saxophone qui est un instrument monodique c'est-à-dire capable de ne générer qu'une voix, son jeu tendait à être polyrythmique. En effet, le jeu parkérien, rapide et fluctuant, donne l'illusion d'être polyrythmique et

¹¹ Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Librio musique, 2001, p. 77.

¹² Ballen N., *L'Odyssée du jazz*, Liana Levi, 2003, p. 280.

¹³ Le tanneur H., *Op. cit.*, p 21.

¹⁴ Le Tanneur H., *Ibidem*, p 27.

polyphonique, c'est à dire que plusieurs mélodies aux rythmes différents s'entrecroisent. C'est ensuite aux autres musiciens d'appuyer les accentuations de Parker afin de conforter cette impression musicale.

Nous avons vu au travers de sa biographie que cette idée fut présente depuis son plus jeune âge bien qu'il eu de grandes difficultés à la développer. Toujours est-il que le jeu de Parker présente cette particularité de doubler le tempo au cours d'une improvisation ou encore celle de démarrer en avance ou en retard du reste du groupe, pour ensuite le rattraper, dans une maîtrise parfaite de l'espace temps musical.

Il a poussé à l'extrême les limites de l'improvisation au sein du cadre restreint qu'était le blues, avec l'utilisation de notes (la quinte altérée notamment, ainsi que des notes faisant partie des harmonies *hautes* des accords, comme la neuvième diminuée, la onzième ou encore la treizième) qu'aucun saxophoniste avant lui n'avait eu l'idée d'intégrer régulièrement dans des mélodies.

Une autre curiosité de son jeu était l'emprunt de certaines séquences mélodiques appartenant à un morceau, souvent légèrement modifiées (qualifiées de répétitions approximatives par Priestley), puis leur intégration dans son improvisation du moment (ce qui peut sembler être une marque d'espièglerie et d'humour dont Parker ne manquait pas).

Nous pouvons aussi rappeler que le jeu de Charlie Parker est très imprégné de la musique européenne du 18^{ème} et du 19^{ème} siècle, avec laquelle il a été en contact durant ses années de lycée.

Le son de Parker enfin, fait lui aussi partie intégrante du style be-bop. Russell le décrit de la manière suivante : « La sonorité a une face double, les deux sons combinés en un, le son transparent et léger et le son épais, gras, l'un et l'autre se chevauchant et se fondant en ne sonorité à l'architecture unique: c'est tout à la fois voilé et clair, nuageux et incandescent »¹⁵. Cette description rend compte, au moins en partie, de l'utilisation d'anches (languette de bois accolée au bec du saxophone qui produit un son par sa mise en vibration sous l'effet du souffle du musicien) les plus dures possible (n°5), conférant un son puissant et râpeux qui contraste avec la douceur du phrasé de *Bird*.

En somme, il semble que les termes *décalé* (pour son époque) *et vivant* soient des qualificatifs qui rendent bien compte d'un certain nombre des caractéristiques du jeu parkérien. Ce musicien était capable de toutes les excentricités au sein d'un cadre précis.

En outre, nous pouvons faire l'hypothèse d'une filiation symbolique avec la génération précédente, dans le sens d'une identification héroïque [1] de Parker à son modèle principal, le saxophoniste ténor Lester Young. Celui-ci revient dans les deux citations précédentes, de Clarke et de Gillespie, et a influencé Parker dès son enfance à Kansas City, au cours de laquelle il le vit jouer pendant plusieurs années et s'évertua à reproduire chacun de ses solos.

Cette filiation est essentielle si l'on souhaite approcher l'œuvre de Parker dans une continuité par rapport au passé musical afro-américain, et notamment le blues, malgré les avancées révolutionnaires du be-bop (qui peut paraître au premier abord anarchique et irrespectueux). L'ensemble du répertoire traditionnel est composé de

¹⁵ Priestley B., *Charlie Parker*, Jazz Garancière, Paris, 1986, p. 90.

standards qui ont des modèles communs que nous avons abordé à propos des généralités sur le jazz. Jusqu'à la génération précédente, ces morceaux ont peu évolué. Avec l'émergence du be-bop, les compositions sont remaniées, parfois jusqu'à ne plus reconnaître les originales. Cependant, le cadre musical instauré par la tradition ne varie pas (partitions à 12, 16 ou 32 mesures ou encore type AABA) et la révolution musicale s'opère en son sein.

Voilà pourquoi quelques lignes plus haut, nous évoquions le fait que Parker ait repoussé au maximum les limites de l'improvisation mais dans la pure tradition du blues. D'autres comme Gillespie, Stan Getz et surtout Miles Davis, quelques années plus tard, s'éloigneront de ce cadre, en allant à la recherche de nouvelles influences qui viendront modifier les structures en place pour donner naissance un jazz modal et à différentes fusions (influence espagnoles, afro-cubain, jazz samba, jazz rock, funk).

Charlie Parker, c'est donc la liberté de jeu, l'improvisation au sein d'un cadre musical solide qui restera bien présent. Et nous faisons l'hypothèse que c'est grâce à une identification héroïque comme celle que Didier Anzieu reconnaît vis à vis de Freud [1], que le décollage créateur a pu s'opérer chez le jeune Parker. Puis, l'élève a dépassé le maître comme l'illustrent les propos de Clarke : « Bird était deux fois aussi rapide que Prez (Young) et il évoluait dans des harmonies que Prez n'avait même pas abordées »¹⁶.

3. Particularités du processus créatif

Par analogie avec les limites de la psychanalyse que reconnut Freud lors de son étude concernant Léonard de Vinci, nous dirons que le sujet ici n'est pas de percer le secret du génie du saxophoniste mais de déterminer (et ce ne sont que des hypothèses) quelles sont les éléments qui l'ont orienté de telle manière que lui seul pouvait devenir la figure emblématique du be-bop.

L'enfance de Parker n'a pas été dorée. Son père était un homme de peu de vertu, toujours sur la route ou dans les bars en train de s'alcooliser. En somme, un père démissionnaire dont la seule empreinte laissée au domicile familial fut une collection de disques de jazz et de blues que la mère de Parker écoutait souvent : elle dira d'ailleurs que son fils était subjugué par le son du saxophone ce qui, au delà de l'aspect prémonitoire d'une telle déclaration, semble être la marque des aspirations fantasmées d'une mère pour son fils.

Ainsi se dessine la dynamique familiale décrite par Gerber dans laquelle l'absence du père, définitive lorsque Parker a dix ans, semble laisser toute liberté à une mère aimante, mais aussi envahissante, dont la vie tourne autour de son enfant-roi. Celle-ci déclare se sentir protégée pour la première fois grâce à son fils ce qui laisse supposer certains aspects abandonniques de la personnalité [8]. De plus, la mère de Parker ne veut pas que son fils travaille, comme les autres enfants du quartier, et préfère redoubler d'effort pour l'envoyer à l'école [12].

En somme, l'enfance de Parker semble avoir été marquée par le sceaux d'une relation mère-fils symbiotique. D'ailleurs, la découverte de sa mère avec un autre homme, à l'âge de 16 ans, écrit Priestley, provoqua une réaction qui fut plus celle

¹⁶ Priestley B., Op. cit., p. 94.

d'un époux que celle d'un fils, suggérant par là le climat fantasmatique incestueux entre Charlie et sa mère [15]. Russell va dans le même sens en relevant certains propos de Addie Boyley : « Il se prenait pour mon petit homme, c'est lui qui le disait »¹⁷.

À partir de ces premiers éléments biographiques, nous pouvons discuter certains points.

Tout d'abord, nous pouvons suggérer la possibilité que Charlie Parker ait bénéficié d'une surstimulation maternelle précoce. Anzieu fait l'hypothèse qu'elle soit un puissant facteur de développement sensori-moteur et intellectuel, d'activation libidinale, de renforcement narcissique, de prédisposition à établir une relation symbiotique avec des parties inconscientes de son propre psychisme et de mise à la disposition quasi permanente du sujet d'un matériel sensoriel et fantasmatique riche [6].

Nous percevons au travers des éléments biographiques concernant l'enfance de Parker que la situation familiale était propice au développement d'un surinvestissement libidinal de ce dernier par sa mère. Nous voyons alors que les retards d'acquisition de Parker évoqués par Gerber, notamment le langage [8], pourraient être le signe d'une absence de besoin de parole puisque la mère viendrait sans cesse répondre au besoin de son enfant, parfois avant même que naisse un désir. Tout ne serait alors que sensations au sein de cette symbiose et le petit Parker n'aurait alors pas eu à développer d'élément masculin de pensée.

Nous pouvons de surcroît supposer chez Parker une économie psychique centrée sur une position héroïque-masochique dont Anzieu nous dit qu'elle est un compromis entre les exigences grandioses d'un Moi idéal hypertrophié et la cruauté d'un Surmoi qui cherche à reprendre ses droits. Ceci implique chez un créateur l'existence d'une punition pour contrecarrer la honte et la culpabilité induites par les aspirations du Moi idéal (créer, conquérir la mère).

Cette hypothèse pourrait expliquer par exemple comment s'organise le travail créatif chez Parker. Nous savons qu'il était partisan de la complexification au maximum d'un morceau, venant ainsi satisfaire les exigences du Surmoi lors de la phase d'édification du code servant de référent pour la mise en corps de l'œuvre.

Ainsi, nous supposons que Parker ait pu s'affranchir du prix à payer pour ramener un matériel riche de son inconscient par la création de séquences harmoniques toujours plus complexes et par la vélocité de ses improvisations (auxquelles il associait une difficulté supplémentaire par l'ajout d'anches très rigides nécessitant une puissance de jeu importante). Rappelons que la base de ces nouvelles séquences harmoniques était empruntée aux plus novateurs de l'époque, comme Duke Ellington ou Art Tatum puis était modifiée par de nombreux accords de passage.

Cette hypothèse demeure aussi un point de compréhension de sa toxicomanie, qui pourrait prendre sens dans une attitude autopunitive qui elle aussi permet de payer le tribut réclamé par le Surmoi.

La question de la toxicomanie ne doit pourtant pas être uniquement abordée dans une dimension punitive associée au processus créatif. Tous les biographes de Parker s'accordent en effet à lui attribuer un appétit hors du commun, qui se complètera à l'âge adulte par un appétit sexuel tout aussi inassouvisable. Souvent, la toxicomanie

¹⁷ Russell R., *Bird, la vie de Charlie Parker*, Filipacchi, 1980, p. 48.

du saxophoniste est intégrée dans ces comportements boulimiques qui font de lui un parfait hédoniste.

Si nous observons ces faits sous l'angle de la surstimulation maternelle, ils prennent un sens nouveau, devenant alors nécessaires afin de trouver dans la vie une stimulation physique et psychique suffisante. Anzieu suggère que cette nécessité soit le fait de l'intériorisation dans le psychisme du tout-petit de la surstimulation maternelle qui serait à l'origine d'une activité fantasmatique et intellectuelle très riche [1]. Cette dernière viendrait pallier au manque imaginaire du premier objet d'amour ; celui-ci n'a alors pas à être recréé psychiquement par une activité de symbolisation. Ceci implique que l'enfant ne négocie pas la position dépressive qui est pourtant un des fondements de l'individualisation et qu'il lui préfère une recherche perpétuelle de stimulations qui viendraient maintenir le fantasme que la mère soit toujours à disposition.

Anzieu ajoute au sujet de la recherche de stimulations qu'elle découle aussi de la nécessité pour certaines personnes d'entretenir un potentiel libidinal particulièrement haut par nature ; la surcharge libidinale pourrait ensuite provoquer un moment de crise qui pourrait à son tour déboucher sur un surgissement créateur.

Tous ces éléments psychodynamiques sont illustrés le jeu parkérien dont la rapidité d'exécution, la polyrythmie, les envolées mélodiques avec des arpèges allant chercher les notes les plus hautes, renvoient à une certaine urgence, évoque une boulimie de l'improvisation.

Ainsi, l'auditeur est souvent frappé par la stimulation que lui offre le saxophoniste et le be-bop en général : le message pourrait alors être de rester concentré, pour ne pas perdre le fil...de la vie. Dans ce cas, Parker jouerait une course effrénée contre le temps, contre la perte d'objet, contre l'effondrement dépressif. Nous pensons alors à nouveau à ce fameux enregistrement, *Lover Man* produit peu avant sa première hospitalisation en milieu psychiatrique et qu'il reniera par la suite, car il lui rappelle l'un des moments les plus douloureux de sa vie [12], [17]. Sur cette musique, qu'il avait déjà enregistrée quelques années auparavant, la sonorité du saxophone est plus faible, et semble prête à céder sous le poids de la souffrance. Pourtant, il tient bon. Nous percevons encore quelques phrases jouées à une vitesse étonnante, mais elles sont plus courtes comme si le souffle lui avait été coupé. Nous faisons alors l'hypothèse que l'auditeur pourrait percevoir dans ce cri d'agonie de *Bird*, cette peur fantasmatique de devoir s'arrêter (c'est-à-dire ne plus être en mouvement) laquelle trouve un écho dans la réalité puisque son corps, sa pensée, ne peuvent en supporter d'avantage : les stimulations diverses ont été trop importantes et ne suffiraient plus à compenser le manque symbolique du premier objet d'amour.

Ensuite, nous pouvons envisager la défaillance de la fonction paternelle et l'importance de ses substituts :

Anzieu nous dit à quel point la fonction paternelle est importante, notamment dans l'édification du représentant inconscient qui a été saisi en un code organisateur lequel va permettre à son tour de donner corps à l'œuvre en gestation [1]. Or, nous avons constaté que le père de Parker n'a guère assumé son rôle.

Mais nous pouvons supposer que le saxophoniste ait trouvé certains substituts assurant une fonction de suppléance de la fonction paternelle. Le changement de travail de sa mère et le rapprochement de la famille près du centre de Kansas City

offrent à Charlie une plus grande indépendance et très vite, il vit la nuit. Alors que sa mère est absente, il profite de son physique imposant qui lui fait paraître quelques années de plus, pour se rendre dans les night-clubs de la ville où il découvre le milieu du jazz et ses plus grands noms ; notamment, il écoute tous les soirs Lester Young que nous avons évoqué à propos d'une identification héroïque. Parker veut jouer comme lui, être comme lui. C'est en fréquentant tous ces musiciens de jazz qu'il finira par avoir ce fameux surnom, *Yardbird*, le bleu, le débutant. Il semble ainsi inscrit dans une hiérarchie masculine au sein de laquelle il a un statut.

En fait, Charlie Parker va souvent s'entourer, dès sa jeunesse, de musiciens plus vieux. Au lycée déjà, Robert Simpson, avec qui il joue dans les *Dean of swing*, est de trois ans son aîné [17]. Ainsi, au contact de ce que nous supposons être différentes figures paternelles, il acquiert le langage musical, et fait preuve d'un appétit étonnant de connaissances. Le rattrapage se fait peu à peu.

Mais il est aussi réputé pour son côté provocateur et sûr de lui qui lui occasionne certains désagréments, comme les deux épisodes au cours desquels, à l'adolescence, il se fait sortir de scène alors qu'il expérimente, sans les compétences instrumentales nécessaires, les caractéristiques de jeu qui allaient faire son génie. Ses épisodes peuvent se concevoir comme une marque d'autorité infligée par ses pairs et sont probablement essentielles dans son développement créatif. Ces humiliations sont suffisamment fermes pour offrir un cadre nécessaire à l'exploration musicale mais suffisamment évasives pour ne pas entraver ses aspirations créatrices : en effet, personne ne lui dit alors qu'il n'est pas inventif ; la réponse des musiciens vient seulement apporter une limite à la position toute puissante de ce jeune saxophoniste.

Le séjour de trois mois qu'il va faire dans les monts Ozark pendant l'été 1937 alors que la situation familiale est très tendue (entre sa mère, sa belle mère et son épouse), va être décisif. Il va beaucoup apprendre de deux musiciens plus vieux que lui, le guitariste et le pianiste de George Lee qui lui enseigneront beaucoup de notions d'harmonies ; c'est là qu'il va véritablement définir son jeu instrumental, incarner ce code qu'il possédait depuis plusieurs années déjà.

Un dernier élément mérite d'être souligné, qui pourrait prendre un sens particulier à travers la défaillance de la fonction paternelle que nous venons de discuter. Il s'agit de l'écart, au premier abord paradoxal, entre d'une part, la liberté de jeu si caractéristique de Parker (qui lui a valu, rappelons-le, le surnom de *Bird*, rendant compte de l'impression sonore laissée par sa vélocité instrumentale et l'utilisation de phrases musicales utilisant des arpèges allongés par des notes harmoniques hautes ; beaucoup d'auditeurs décrivent ainsi la sensation métaphorique de l'*envol* pour caractériser son jeu) et d'autre part, le fait qu'il ait mis ses capacités au service d'un cadre musical dont le squelette est resté inchangé (malgré toutes les transformations harmoniques qui lui ont été apportées, et qui procurent un effet de cassure et de nouveauté par rapport à ce qui existait auparavant).

C'est pourquoi Russell décrit Parker comme un musicien dont l'expression musicale est avant tout le blues, faisant ainsi référence à cette proximité avec ses origines musicales malgré la révolution établie par le be-bop [17]. Christophe Allix, professeur de guitare au conservatoire de Dijon, suggère d'ailleurs que ce respect pour la tradition soit un facteur qui rende le jeu de Parker accessible en dépit de sa

complexité (ce qui n'est pas le cas du jeu de Bud Powell ou de Thelénious Monk par exemple).

Cet écart qualifié en premier lieu de paradoxal pourrait bien se résoudre dans la compréhension de cette carence de la fonction paternelle. Nous supposons que la pensée créatrice du saxophoniste ait été suffisamment étayée par les substituts paternels (les jazzmen plus anciens qu'il a côtoyé), pour avoir la capacité d'incarner le code organisateur de son œuvre, c'est-à-dire la capacité de mettre en musique la richesse sensorielle qu'il ressentait sous la forme d'une improvisation splendide.

Mais nous supposons que cette même pensée n'ait pas permis, par manque de l'élément paternel (ou absence de son utilisation au moment adéquat), de modifier la superstructure des compositions de jazz. Il faudra par conséquent attendre les années 1950-60 et l'apparition du free jazz, avec des artistes comme John Coltrane ou Albert Ayler, pour connaître une rupture véritable des schémas classiques à 12 ou 16 mesures et l'apparition du jeu modal [10].

Certains pourraient alors évoquer l'attrait de Parker pour la musique classique (au sens de musique issue de la tradition européenne, allant de Jean Sébastien Bach aux compositeurs contemporains tels que Eric Satie), et notamment Stravinsky, son désir d'étudier au Conservatoire National de Paris et ses essais avec des orchestres à cordes, comme des tentatives pour se dégager du blues.

Mais la musique classique ne semble pas être le terrain le plus propice à l'improvisation (différente ici de la liberté d'interprétation musicale, que nous pouvons bien entendu retrouver en classique et qui est la force d'une musique vivante). Nous pouvons donc observer ces divers projets, tant la musique classique offre un cadre d'exercice solide, comme une recherche de contenant musical destiné à accueillir ces mélodies de l'instant, aussi belles et volatiles qu'un chant d'oiseau que constituent les improvisations parkériennes.

Enfin, nous pouvons développer certaines caractéristiques concernant les phases du processus créatif chez Charlie Parker, en nous appuyant notamment sur les différentes phases du travail de la création décrites par Anzieu.

La séquence associant les sanctions faites par les musiciens professionnels, suivie d'une progression instrumentale impressionnante pendant l'été 1937 illustre de façon remarquable la notion de crise créative développée par Anzieu au terme de laquelle peut s'opérer un décollage créateur [1].

En fait, il est concevable chez Parker que le décollage se soit produit plus tôt, étant donné que le code organisateur de son œuvre (qui est le résultat de la troisième phase du processus créateur décrit par Anzieu) existait déjà en 1937, mais resté à l'état embryonnaire, sans qu'une véritable création soit réalisée.

Nous pourrions ainsi supposer qu'une crise ait eu lieu dans l'enfance de Parker, lors du départ de son père alors qu'il n'a que dix ans, mais nous ne disposons pas d'éléments biographiques précis pour appuyer cette hypothèse mise à part la chronologie des événements : en effet, c'est à l'âge de onze ans que Parker, récemment entré à la Lincoln Highschool, s'oriente vers le saxophone et n'en changera plus. De cette manière, se résout peut-être la crise, s'il y a eu crise, liée au départ de son géniteur. Et le jeune Charlie prend alors la place du père à la maison et la place du musicien en dehors.

Peu de temps après, alors que sa technique instrumentale est incertaine, il se lancera dans un premier solo, lors d'une jam-session et son manque d'expérience lui fera improviser sur un autre morceau que celui que joue le reste des musiciens. L'humiliation est cuisante, mais quelques années plus tard, tous les jazzmen restent muets d'admiration face à ce saxophoniste qui se permet des emprunts mélodiques et des excentricités parfaitement ajustées au cours d'une improvisation. Ce serait donc après cette humiliation par le batteur Jo Jones, que se jouerait véritablement le décollage pour Parker, avec ce désir que la musique jouée s'adapte quoiqu'il arrive, même quand la plupart n'y croient pas ; en somme, tout faire pour prouver que malgré les apparences, les mélodies improvisées sont tout à fait à leurs place dans le contexte harmonique proposé. Peut-être saisissons-nous ici un des éléments du code organisateur parkérien, là où d'autres pourraient voir l'action d'une pensée divergente et d'une flexibilité cognitive extrêmement performante.

À propos de l'aspect intellectuel et affectif lié au processus créatif, il existe une réflexion de Parker plusieurs fois citée dans ses biographies qui rend compte des trois premières phases du processus créateur décrit par Anzieu.

Ainsi, en 1939, lorsque Parker est à New York pour la première fois, il travaille dans le restaurant où joue le pianiste Art Tatum ; puis, quand il rentre chez lui, il tente d'élaborer progressivement de nouvelles idées et dit à ce sujet : « Je pensais qu'il devait y avoir autre chose. Je pouvais l'entendre parfois, mais je ne pouvais pas le jouer », puis il se rend compte « qu'en utilisant les notes les plus élevées des intervalles des accords comme ligne mélodique, et en soutenant cette ligne avec les changements d'accords appropriés, je pouvais jouer ce que j'avais entendu. Je vins à la vie »¹⁸. Dans cette description du processus créatif par l'artiste, nous pouvons constater des similitudes avec celui que décrit Richard Wagner lorsque lui vient enfin la musique. Nous observons ici ce qu'Anzieu définit comme la première phase du travail de création dans laquelle le musicien est saisi par un représentant inconscient mais ne peut véritablement l'utiliser. Cela illustre le fait qu'il s'agisse avant tout d'une pensée non verbale, liée à l'élément maternel de pensée, où la sensorialité prédomine sur l'activité de mentalisation et de mise en forme. Cette phase a une participation émotionnelle importante avec une sensation jubilatoire, de plaisir intense. C'est pourquoi le saxophoniste a l'impression de « venir à la vie », autant que Wagner ne peut s'empêcher de pleurer [18].

Il existe dans ce cas une particularité qui d'après Anzieu rend compte d'un véritable génie. Il s'agit de la condensation de plusieurs phases du processus créatif. En effet, d'après la réflexion de Parker, nous pouvons supposer que l'émergence du représentant inconscient ait été rapidement suivie de sa saisie consciente (deuxième phase), de son organisation en un code et de la matérialisation de ce dernier sous une forme musicale (troisième phase). Le moment d'illumination (pour reprendre le terme de Wallas), de saisissement régressif, est immédiatement suivi pour Parker d'une création musicale ; celle-ci serait alors élaborée à partir du représentant inconscient érigé en un code organisateur, qui permet de décoder la réalité musicale existante d'une manière différente et créative.

Enfin, il faut insister sur l'aspect non linéaire du processus créatif par rapport à la théorie. Ceci s'illustre assez bien dans le travail créatif de Parker.

¹⁸ Le Tanneur H., Ibidem, p. 20.

En effet, nous avons suggéré une première crise lors du départ de son père au cours de laquelle il s'oriente vers le saxophone ; puis une deuxième crise, liée à l'humiliation que lui renvoient les jazzmen plus âgés, substitutifs de la fonction paternelle pour Parker. Elle semble se résoudre par une progression musicale impressionnante en l'espace de trois mois en 1937. Enfin, le dernier passage que nous avons évoqué et qui pourrait constituer une troisième crise à négocier, est celui de son premier séjour à New York en 1939 ; étape importante, car c'est la première fois qu'il quitte réellement le foyer familial pour mener sa vie. Or, à chacune de ces époques, nous voyons que le processus créatif a démarré mais qu'il s'est arrêté en chemin.

Ainsi, la première étape qui est la plus hypothétique, se solde par le début d'une carrière de saxophoniste mais sans véritable ébauche créative. Nous la supposons être un équivalent créatif qui se serait arrêté au choix d'un support expressif (qui n'est pas le code organisateur résultant de la saisie consciente d'un représentant inconscient dont parle Anzieu): Charlie décide que ce support sera musical.

Mais il faut rappeler que la création musicale ne peut s'accomplir sans un long apprentissage qui est une condition absolument nécessaire. C'est ce que Wallas décrit comme *la phase de préparation* qui est par ailleurs tout à fait reconnue dans le domaine cognitif. Rappelons l'étude de Hayes qui constate une moyenne de 10 ans entre les débuts instrumentaux des musiciens étudiés et leurs premières créations [9]. La seconde crise, en 1936-37, aurait pour la première fois permis à Parker d'incarner les éléments inconscients découverts, ceci grâce à l'appui de tiers que sont les deux musiciens de George Lee, lors du séjour dans les monts Ozark. Un code organisateur aurait été instauré psychiquement et son incarnation aurait donné naissance à une musique énergique et pleine de nouveautés. Mais il faut encore attendre pour que la révolution s'opère.

C'est seulement en 1939 que survient chez Parker un nouvel élan créatif qui parvint véritablement à instaurer un code organisateur original dont l'incarnation va donner naissance au be-bop.

Puis, c'est grâce à l'aide des autres musiciens qui vont suivre la même voie que va se poursuivre le processus créatif avec sa quatrième et sa cinquième étape. Celles-ci auront lieu au Minton's Playhouse et au Monroe's Uptownhouse, véritables ateliers de la nouvelle vague.

La découverte de la vie et de l'œuvre de Charlie Parker, le musicien le plus emblématique du style be-bop, permet de mettre en évidence, au-delà du contexte socioculturel, l'importance des relations précoces avec l'enfant dans l'émergence du processus créatif.

Toutefois, il convient d'affirmer notre modestie sur le sujet, car un savoir sur les processus psychiques soutenant la démarche créatrice ne préjuge en rien d'un *savoir créer*, et qu'un savoir sur ce qui fait œuvre n'introduit nullement à savoir en faire une. Ainsi LACAN, dans l'un de ses séminaires insistait sur l'importance de l'art qui demeure un mystère: « De l'art nous avons à prendre de la graine. À prendre de la graine pour autre chose, c'est à dire (...) en faire ce tiers qui n'est pas encore classé, en faire ce quelque chose qui est (...) accoté à la science, d'une part, qui prend de la graine de l'art, de l'autre et j'irai même plus loin, qui ne peut le faire que dans l'attente de devoir à la fin donner sa langue au chat. Ce dont témoigne pour

nous l'expérience analytique, c'est que nous avons affaire à des vérités indomptables »¹⁹

Descripteur Thesaurus SantéPsy

PSYCHOLOGIE

CREATIVITE

MUSIQUE

FONCTION COGNITIVE

PROCESSUS PSYCHIQUE

Bibliographie

- Anzieu D., *Le corps de l'œuvre*, Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1981.
- Aubourg F., *Winnicott et la créativité*, Le coq Héron, 6, p.21-30.
- Baddeley A., *La mémoire humaine*, théorie et pratique, PUG, Grenoble, 1993.
- Ballen N., *L'odyssée du jazz*, Liana Levi, 2003.
- Bergson H., *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Quadrige, P.U.F., Paris, 1940, p. 115-125.
- Bourgeois M., *Génie, créativité et troubles de l'humeur*, Epilogue, Nervure, janvier 1994; HS 7, p. 58-64.
- Clave L., *Le processus créatif illustré par l'émergence du be-bop dans le milieu du jazz des années 1940*, Thèse d'exercice de la faculté de médecine de Dijon, 2007.
- Courtine P., *Création et crise de la créativité*, Psychol. Med. 1992, p. 645-650.
- Gerber A., *Charlie*, Fayard, Paris, 2004.
- Hayes J.R., *Cognitive processes in creativity*, Handbook of creativity, Glover J.A., Reynolds C.R. editors, New York, p. 135-146.
- Hodeir A., *Le B-A-Be du Bop*. Rouge profond, Coll. Birdland, 2003.
- Klein M., *Deuil et dépression*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1947.
- Le Tanneur H., *Charlie Parker*, Libro musique, Paris, 2001.
- Lubart T.I., Dubois A., Borst G., *Structures et mécanismes sous tendant la créativité*, Une revue de la littérature, ANAE, 2006, p. 96- 113.
- Macias M., *Eléments d'introduction à une poïétique psychanalytique ; de l'avènement du psychisme à la création de l'œuvre*, L'évolution psychiatrique, 1992, 57 (4), p. 611
- Mingus C., King N., *Moins qu'un chien*, Robert Laffont, Paris, 1973.
- Priestley B., *Charlie Parker*, Jazz Garancière, Paris, 1986.
- Robinson R.G., *Bases cérébrales de la créativité et du génie*, Nervure, janvier 1994, Paris, HS 7, p. 6-10.
- Russell R., *Bird, la vie de Charlie Parker*, E.P.I., Filipacchi, 1980.
- Verdeau-Pailles J., *Maladies, thérapeutiques et créativité musicale*. R. Fr. Psychiatr. Psychol. Med., Octobre 2002, p.11-17.
- Wallas G., *The art of thought*, Harcourt, Brace, New-York, 1926.
- Winnicott D.W., *Conversations ordinaires*, Folio essays, Paris, 1986.

¹⁹ Lacan J., Séminaire *Les non dupes errent*, avril 1974.