

Journées d'étude ***La voix du rythme***

Dimanche 5 décembre 2021

*Table ronde sur le rythme et l'interprétation*

Intervention de **Jean-Louis Chassaing**

### ***Improvisé***

*« J'ai l'impression d'avoir pendant ce concert, semé un brin d'herbe indiquant une direction que j'aimerais voir se poursuivre. Par endroits, cette herbe a déjà suffisamment poussé pour qu'elle puisse être considérée comme un testament musical... improvisé. »*

Martial Solal, **Coming yesterday**, Live at salle Gaveau,

23 Janvier 2019 « ...que je déciderais de ne plus jouer de piano... »

*Qu'appelle-t-on improvisation... ? ce n'est pas aussi simple qu'on le pense... !*

*Je vais m'appuyer sur la musique, notamment sur le jazz mais pas seulement, mais j'espère faire entendre autre chose, de l'analyse notamment selon la place titrée dans cet après midi. Soit l'interprétation. Il ne s'agit pas d' « interpréter » une partition au sens musical classique, « banal » du mot, quoique ; toute mon intervention repose sur ce que peut être l'interprétation en analyse. Que l'on entende, qui voudra !*

Je vais parler d'Eliott. Eliott Sanders, fils de Joe Sanders, un des grands contrebassistes de jazz actuels. (Il a joué notamment avec Gerald Clayton, Herbie Hancock, Wayne Shorter etc...)

Lors du dernier Festival International de jazz à Clermont-Ferrand, en octobre 2021, pendant que les deux saxos, le batteur et son père jouent, Eliott arpente la scène. Il y a plus de 1000 spectateurs, Eliott a 5 ans. Il se balade, une apparence de petit Mowgli de Walt Disney, il s'arrête, s'allonge, un peu à l'écart des musiciens qu'il regarde parfois, rarement mais respectant leur espace, puis il repart. Il ne s'agite pas sur le rythme frénétique mais parfois il dodeline tranquillement de la tête. Le rythme semble l'habiter sans pour autant qu'il manifeste à ces

instants du moins un corps qui le ponctue, qui en témoigne si ce ne sont parfois quelques signes qui viennent dire qu'il écoute et entend. Par contre il surprend par son aisance à utiliser la scène, l'espace, la façon dont il l'habite sous le regard de mille spectateurs, sans « se donner manifestement en spectacle », avec un côté peut-être un peu espiègle ou plutôt content, satisfait « d'en être », « d'être jazz » ainsi. Il y a une habitude manifeste chez lui à s'accorder avec l'espace sonore et visuel.

Je ferai là une brève incidente.

Je note la présence avec « les noirs américains », de NYC ou de Chicago, de musiciens qui investissent avec leurs accoutrements, leurs instruments et leurs corps l'espace musical, « contrairement » à la plupart des musiciens européens, un peu plus figés ... Le professeur, pianiste de jazz et de classique Yannick Chambre parle de certains parmi des élèves de Conservatoire qui seraient dans une espèce de « surdité du physique » lors d'exercices de rencontre entre musique et corps. Alors que ces « noirs américains » prennent quant à eux leur fabuleux travail au sérieux, mais ils s'amuse follement, les uns avec les autres dans un jeu de liaisons permanent, souple et rigoureux à la fois. Cependant chacun a ses « grilles mentales », écritures réelles mais incorporées prêtes à reproduction ou à déformation. Ils font corps avec la musique qu'ils produisent ce qui donne en retour du corps, de l'intensité à la musique avec des improvisations dans leurs accords et désaccords savants. Ils assurent quoi qu'il en soit un solide tempo, le swing du 2-4 (c'est l'ancêtre du tempo des *Worksongs* et de leurs *Holters*, du blues et du Gospel) et non du 1-3 ou du 1.2.3 d'une valse bien réglée, même si valse et quadrilles européens se sont parfois mêlés aux rythmes africains (notamment dans le blues). Ils sont suffisamment sûrs, y compris dans l'équilibre précaire d'improvisations, pour s'amuser sérieusement... Ils ne cherchent pas, selon le bon mot qui circule dans le milieu du jazz (dixit le pianiste Yannick Chambre) à « faire du jazz » mais à « être jazz » !

Il y a bien sûr un aspect culturel mais aussi ces musiciens jouent tout le temps, dans les églises, les fanfares, les *jams* sessions des bars, des pubs, des bastringues etc. Et sur les scènes du monde entier. Lors du Festival ils vont jouer la journée dans des bibliothèques d'écoles et les maisons de la culture des petites villes provinciales. Il m'a été rapporté que Elliott, pour revenir à lui, semblait intenable dans ces espaces trop peu jazzy pour lui, se baladant partout !

Sur scène, c'est là que je veux aussi en venir, à un moment précis il s'insinue entre les deux saxos qui jouent, qui l'encadrent de façon paternelle, fraternelle, professionnelle, collégiale. Ce petit bonhomme de 5 ans tient en mains et à la bouche un de ses mélodicas. Il ne joue que 3 notes et le « concert » avec lui a pour but de faire intervenir ces 3 notes répétées à bon escient, dans le rythme lancé par les deux saxos, le batteur et son bassiste de père. Le batteur attentif

change une ou deux fois de tempo et Elliott s'engage au bon moment toujours avec ses 3 notes. La mélodie est là en batterie minimale. L'apprentissage est de l'introduire dans le rythme, dans le tempo.

J'y suis d'autant plus sensible que mes propres difficultés, entre autres, à jouer par exemple dans un tempo 5/4 m'irritent profondément. Y insérer une mélodie me demande beaucoup d'effort de concentration... ; et de corps ! J'ai été surpris d'entendre hier parler de *Take five* de Dave Brubeck. Je ne savais pas qu'il en serait question. Le titre donné de « 1.2.3...1.2 » n'évoque rien pour moi ! La partition est du 5/4. C'est très difficile de l'attraper (*To Take* !). Tout d'abord d'y insérer une rythmique d'accords dans les cordes, savoir où les placer pour donner une base, et une base qui ne soit pas trop molle, 1 3 5 par exemple. Ce qui n'est déjà pas simple. Pour ensuite assurer une main droite mélodique en phase ! Mon professeur de piano me donne une « facilité », soit de compter 1.2.et.3.4.5 en appuyant, en positionnant les accords sur 1. et . 4. 5 par exemple pour la partition que j'avais sous les yeux. Les 2 et 3 sont sous-entendus. Je marque là un temps sur cette délocalisation de la pulsation qui peut se produire dans un jeu de jazz. Je laisse Elliott. Après tout l'immense pianiste « classique » Nelson Freire, décédé récemment, à l'âge de 5 ans possédait paraît-il une cinquantaine d'œuvres, pas de ses propres compositions, mais de compositeurs connus ou moins connus ! Ceci n'est pas sans intéresser la question de l'improvisation curieusement !

Mais je ferai ici référence à un autre pianiste, Martial Solal, dont le jeu souvent est de rompre rapidement chaque fois qu'une mélodie se fait un peu trop insistante, tout en poursuivant bien sûr le « même » morceau mais avec des tonalités voir des rythmes différents. Je n'insiste pas. Comment d'ailleurs transmettre et enseigner cela, ces ruptures qui partent sur d'autres voies à certains moments ? Son élève Manuel Rocheman pourrait nous en parler. Je rejoins là en partie le texte de Charles Melman sur *Lacan rappeur* : cette pratique semble être celle du « Un tout seul », sinon ce serait contraire à l'improvisation, surtout lorsque celle-ci s'appuie sur de telles délocalisations de la pulsation, rythmiques et/ou mélodiques. Mais je ne serais pas d'accord avec une « équivalence » du jazz et du rap, les origines ne me semblent pas tout à fait identiques même si elles partent des souffrances et de figures paternelles « dévaluées ». (Pas les mêmes époques, contextes, pas les mêmes évolutions etc. pas les mêmes connaissances harmoniques, de solides études, souvent classiques, pour le jazz...) Mais aussi et surtout parce que les partitions se jouent à « un en lien avec les autres uns », *communauté* (des charges partagées) plus que *collectivité* (qui évoque plutôt un tout) comme l'a distingué Lacan. Il y a aussi bien sûr les *big-bands*, orchestres de jazz plus collectifs.

Pour ma part j'ai modestement repris des cours, après « du classique » dans mon enfance et mon adolescence, mais avec, par curiosité et pour changer, un pianiste de jazz. Après aussi – et là je vais être très freudien - une longue période d'abstinence, incomplète car la pression de jouer était là. Mais avec la main<sup>1</sup> gauche j'étais très gauche (...), et j'ai découvert avec le jazz un apprentissage où les deux mains apprenaient en même temps et non pas l'une et l'autre séparément... voyez je suis bien freudien. Les accords jazz et l'harmonie imposent avantagement cet « ensemble ». Je mentionne l'importance, notamment ici, de l'ostinato, qui est un procédé de composition qui consiste à répéter une formule rythmique, mélodique ou harmonique, et qui est un point de repère précieux, mais prenant, que l'on peut évoquer comme cette « loi appliquée », dite dans l'argument des journées. Il ne faut pas en abuser mais c'est ce qui donne la base, ce qui assure le tempo, ensuite on le garde sans forcément jouer l'*ostinato*. Je suis surpris que l'on n'ait pas entendu parler du métronyme – loi de la mesure -, bien utile pour se repérer, lassant aussi en ses non variations... mais point de repère !

C'est la mission de la main gauche en général et j'aimerais citer ce grand pianiste et compositeur : « La main gauche c'est le maître de chapelle : elle ne doit ni céder ni fléchir. C'est une horloge. Faites de la droite ce que vous voulez et pouvez ». C'est le précepte que me donnait mon ami ; mais cette phrase n'est pas vraiment celle d'un musicien de jazz elle est de Frédéric Chopin<sup>2</sup>, Chopin qui lorsqu'il jouait ses partitions ne les jouait pas de façon parfaitement identique, il se permettait sciemment d'improviser.

Je termine en me réaccordant à la technique de Solal. La boutade « il n'y a pas d'erreurs dans le jazz » nous interroge. En effet une erreur peut déboucher sur une autre piste, quitte mais il ne faut pas s'y obstiner à revenir sur le premier départ souhaité. Là se joue l'improvisation, c'est-à-dire, pour revenir cette fois à ce que je disais de Nelson Freire, à composer selon des accords des « grilles mentales », écritures, apprises avec les fondamentaux. L'« erreur », ce peut être parfois volontaire, est comme un fragment, une note, un accord, qui vient détonner dans « la série ». Qui vient s'insinuer pour quelque peu décaler.

J'associe avec un échange que j'ai eu avec Marcel Hénaff<sup>3</sup>, philosophe, lequel a généreusement publié dans la *Revue lacanienne*<sup>4</sup>. Je le cite : « L'erreur dont vous parlez dans le jazz et qui fait

---

<sup>1</sup> Cf. ce que Freud dit de la main du joueur lorsqu'il reprend le texte de Stephan Zweig *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* ou *Le joueur* de Dostoïevski.

<sup>2</sup> F. Chopin ; Le manuscrit de la Berceuse op.57

<sup>3</sup> Il a pris la succession à l'université de Californie d'Herbert Marcuse et Angela Davis, puis Edgar Morin, Michel de Certeau, Jean-Luc Nancy. Lourde héritage.

<sup>4</sup> J-L Chassaing, *présentation de Marcel Hénaff*. Et Marcel Hénaff, *Les Mythologiques : entre linguistique et musique* ; « La revue lacanienne », *Les ficelles de la clinique*, n°16 mai 2015.

repartir le mouvement me fait penser à l'élément neuf, déplacé qui dans une série narrative fait selon Lévi-Strauss repartir le récit en le déplaçant comme opère le dérailleur de bicyclette ».

Lacan situe l'interprétation au niveau temporel de la métonymie ; dans un effet de non sens ; « elle ne peut être ouverte à tout sens [...] comme elle le serait dans une liaison folle entre signifiants ». Cependant « elle n'a point son dernier ressort en ceci qu'elle nous livre les significations de la voie où chemine le psychique... Elle a cette portée, mais elle n'est que le prélude ».

Je n'en citerai pas plus pour ne pas « faire du Lacan ». « Être lacanien » il me semble que Lacan a donné une indication dans *la Troisième*, à laquelle nous avons consacré des journées-sans-retour : « Je suis un clown... faites comme moi mais ne m'imitiez pas ». Être lacanien n'est pas être Lacan. Ça, c'est « faire du jazz » ! Mais ce « faire comme » lui, à rebours dans la phrase, c'est, ainsi que le suggère Charles Melman dans l'article évoqué sur le rap, être insensé, seul... En tout cas il a donné quant à l'interprétation, et le rythme et le ton.