VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

15 : 1 | 2018

Varia

Ornette : Equality is... something else !

Ornette: Equality is... Something Else!

François-Xavier Hubert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5801>

DOI : 10.4000/volume.5801

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 71-95

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

François-Xavier Hubert, « Ornette : Equality is... something else ! », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5801> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5801>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Ornette : Equality is... something else!

Par François-Xavier Hubert

À la mémoire de Mark Fisher ¹ (1968-2017)

Résumé : Cet article se propose d'examiner la dimension politique propre à la pensée et la pratique musicale initiées par Ornette Coleman. En effet, sa manière d'aborder la création musicale continue de déranger et de résister à toutes formes de consensus. Comment expliquer cela ? Ornette Coleman était-il un génie incompris ? Un imposteur ? Nous reviendrons, dans un premier temps, sur les controverses qui ont nourri la réception du jazz en France et à l'étranger et nous verrons dans quelle mesure l'approche d'Ornette Coleman va contribuer à déplacer ces modes d'appréciation, se jouant des dualismes habituels entre tradition et modernité. Nous verrons ensuite comment sa « pensée-pratique » de l'harmolodie puise sa force dans une reconfiguration permanente des espaces et des temporalités qui permettent à chacun d'être « au présent » par l'expérience de la musique et du son. Enfin, nous nous interrogerons sur la valeur politique de l'harmolodie en ce qu'elle nous renvoie sans cesse aux possibilités d'inventer individuellement et collectivement d'autres manières de vivre et d'habiter le monde.

Mots-clés : harmolodie / free jazz / politique / esthétique / émancipation

¹ Essayiste. Auteur, entre autres, de *Ghosts of My Life : Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Zero Books, 2014) et de *Capitalist Realism : Is There No Alternative ?* (Zero Books, 2009).

Abstract: This article aims to explore the political aspects that can be found within the musical thinking & playing initiated by Ornette Coleman considering that this idiosyncratic approach has been displaying a certain force of disruption and dissensus throughout Coleman's lifetime and beyond. Was Coleman a misunderstood genius or a fraud? First, we will briefly evoke the controversies following the reception of jazz music in Europe and in the United States in order to emphasize how Coleman's musical approach is constantly resisting the traditional oppositions between tradition and modernity. This will show us how the very notion of displacement becomes a key element in Coleman's own harmolodic "theoretical practice" which finds its very strength in the reshaping of spaces and temporalities as every individual collectively experiences their own way of "being in the now". This will enable us to focus in more details on the political value that is contained within the philosophy of harmolodics which keeps questioning our possibilities to invent, individually and collectively, other ways to live and inhabit the world.

Keywords: harmolodics / free jazz / politics / aesthetics / emancipation

« J'ai voulu dire ce que cela dit, *littéralement et dans tous les sens.* »

Arthur Rimbaud (à propos d'*Une saison en enfer*)
(Ross 2013 : 215)

La musique d'Ornette Coleman a toujours été au cœur de controverses et de polémiques diverses ². Encore aujourd'hui, elle est loin de faire consensus et semble résister à toutes formes de catégorisation, même à celle qui viserait à faire d'elle une

² L'auteur tient tout particulièrement à remercier Stephen Rush pour lui avoir permis de s'appuyer sur ses analyses musicales (Rush, 2016) ainsi que Yannick Armange, Adrien Bourg, Rodolphe Burger, Vincent Cotro et Ludovic Van Der Eecken pour leurs lectures attentives de la première version de ce texte ainsi que pour leurs commentaires et suggestions.

exception dans l'histoire du jazz. Quelque chose détone, dérange dans cette manière de faire et de penser la musique. Tout au plus s'accorde-t-on pour dire qu'elle a toujours eu quelque chose de « politique », même si on ne sait pas très bien quoi. Il y a la référence au free jazz, bien sûr, mais également le mystère qui entoure la théorie-pratique que Coleman a développée (l'harmolodie) ainsi que les déclarations souvent décalées qu'il a pu faire à son sujet ainsi que celles – tout aussi ambiguës – des musiciens l'ayant accompagné, sans oublier les commentaires de ses admirateurs et de ses détracteurs qui, chacun à leurs façons, ont contribué à faire de la musique d'Ornette Coleman un objet de fascination, de répulsion ou encore d'incompréhension, voire tout cela à la fois.

Cet article vise à interroger la dimension politique propre à la pensée et à la pratique musicale d'Ornette Coleman. Il s'agit néanmoins d'une première approche qui nécessiterait d'autres approfondissements afin de voir comment cette pratique interroge nos manières d'être et de vivre en société, les perspectives qu'elle autorise ne se limitant pas, comme nous le verrons plus loin, au domaine de la musique. Afin de souligner toute la richesse de la démarche proposée par Coleman, nous privilégierons dès lors la confrontation de points de vue, ce qui nous donnera l'occasion de revenir sur les interprétations multiples auxquelles l'œuvre d'Ornette Coleman a donné lieu. Ces tensions trouveront leur point de fuite dans la formulation de plus en plus diffuse de la philosophie de l'harmolodie dès le milieu des années 1960. Ainsi, le fil conducteur de cette première recherche peut-il se traduire dans la question suivante : en quoi

cette « pensée-pratique » est-elle politique ? Musiciens, critiques, auditeurs, artistes de tous bords, tous s'accordent pour dire que cette manière de faire et d'être « musique » nous amène à faire l'expérience d'un certain nombre de déplacements intérieurs, à remettre en question nos présupposés sur ce qui relève ou non d'un geste créatif à la fois individuel et collectif. Cette expérience nous inviterait dès lors à être « au présent » à la fois auteur, acteur et spectateur, « dans toutes les langues ³ », ce qui nous amènerait à nous retrouver en décalage au sein d'une certaine vision actuelle du monde où les modes de relations entre les êtres prennent à chaque instant le risque proprement *insensé* de s'appréhender uniquement à l'aune du quantifiable et du mesurable. La démarche impulsée par Coleman nous propose, quant à elle, de réinterroger constamment « à nos propres frais » les conditions d'une pratique démocratique qui est d'autant plus radicale qu'elle ne répond ni à l'exécution d'un programme (harmonique, social) préétabli (au sein duquel l'improvisation trouverait éventuellement sa place), ni à l'application d'un nouveau dogme (l'harmolodie) qui se déploierait sous les formes d'une expertise technique singulière ou d'un savoir-faire quelque peu ésotérique. La démarche initiée par Coleman est tout autre. Elle actualise à chaque instant la possibilité d'une démocratie en devenir. Comme le soulignait récemment Noël Akchoté, « Ornette vous fait sentir concrètement que vous faites partie d'un tout et que vous y avez votre

3 Référence au titre de l'album d'Ornette Coleman, *In All Languages* (Caravan of Dreams, 1987) et *Change of the Century* (1960).

place. C'est ça l'harmolodie : une proposition concrète d'harmonie universelle ! » (Akchoté, 2015-2016 : 59), ce qui, nous semble-t-il, constitue une autre manière d'aborder la question particulièrement épineuse du « commun » (Dardot & Laval, 2014). C'est ce que nous nous proposons d'interroger tout au long de cet article.

Ornette : *The Shape of Centuries to Come*⁴ ?

Ornette Coleman a été et demeure l'un des musiciens/compositeurs les plus controversés de l'histoire du jazz et de la musique du xx^e siècle en général. Afin de mieux saisir toute la puissance disruptive de son approche, nous allons très brièvement revenir sur les tensions propres à la réception du jazz en France et aux États-Unis afin de voir de quelles façons la musique de Coleman va s'en détacher de manière particulièrement sensible. Dans les premiers écrits consacrés au jazz, les particularités esthétiques de cette musique ont été souvent examinées soit sous l'angle du « primitivisme », soit sous celui de la « modernité » (Jamin & Williams, 2001). Le primitivisme, tout d'abord, car cette musique serait l'expression d'un peuple opprimé qui, en puisant dans des traditions musicales non-occidentales, chercherait à se libérer de ses dominations sociales, politiques, esthétiques, etc. Néanmoins, le jazz serait également l'exemple même de

la modernité en ce qu'il témoignerait d'un « génie nègre » (Hugues Panassié) qui, de par ses dynamiques, subvertirait sans cesse les valeurs bourgeoises propres à la société capitaliste. De la même manière, on peut estimer que l'histoire de la réception de la musique d'Ornette Coleman s'est construite sur une ligne de crête entre primitivisme et modernité. Dans son ouvrage *L'odyssée du jazz*, Noël Balen résume cette tension permanente en parlant de « parfum de soufre » (Balén, 2000 : 449-453). D'un côté, certains – musiciens, compositeurs, écrivains, peintres, critiques, etc. – expriment leur admiration sans borne (John Lewis, Leonard Bernstein, Virgil Thompson, Martin Williams, Thomas Pynchon, Jackson Pollock, etc.). De l'autre, des musiciens l'accusent de ne pas savoir jouer ou encore lui reprochent son manque de professionnalisme, lorsqu'il se met à jouer d'autres instruments que le saxophone alto, des instruments qu'il ne maîtriserait pas *a priori* (violon, trompette), par exemple, ou encore lorsqu'il intègre à son groupe son fils Denardo, en tant que batteur, alors que celui-ci n'a que dix ans. Il y a également les indécis dont les points de vue sur la question semblent se contredire sans cesse (Miles Davis, Charles Mingus). Dans tous les cas, les réactions face à sa musique sont très contrastées, voire extrêmes, certains musiciens s'en étant même pris physiquement à lui, comme si cette musique constituait un danger et qu'il fallait s'en prendre directement à la personne pour tenter de la faire taire. Qu'est-ce qui dérange à ce point dans cette manière de faire de la musique ? Une grande partie du « problème » viendrait du fait qu'elle ne se déploie apparemment pas à partir de grilles d'accords, qu'il n'y a pas de structure harmonique préétablie.

4 La forme des siècles à venir ? (notre traduction).
Référence au titre de l'album d'Ornette Coleman, *The Shape of Jazz To Come* (Atlantic, 1959).

Rajoutons à cela l'effet de provocation qu'ont pu avoir, au sein du milieu très fermé du jazz, les publications à la fin des années 1950 et au début des années 1960 d'albums aux titres aussi évocateurs que *The Shape of Jazz To Come*, *Change of the Century* et, bien sûr, *Free Jazz* (pour ne citer que ceux-là). La forme du jazz à venir ? Le changement du siècle ? Vraiment ?!

D'un point de vue plus spécifiquement esthétique, la musique d'Ornette Coleman, si l'on en croit certains critiques, serait plus proche du blues qui deviendrait dès lors une des déclinaisons possibles du pôle « primitiviste » dont nous avons parlé plus haut ⁵. À la croisée des pôles primitiviste et moderniste, elle annoncerait également le projet esthétique et politique de l'Art Ensemble of Chicago qui se déploiera à la fin des années 1960 et qui consiste à synthétiser plusieurs périodes de l'histoire culturelle et musicale des peuples issus de la diaspora africaine tout en les mélangeant à d'autres traditions et à d'autres cultures (cf. le slogan « Great Black Music : From Ancient to the Future »). Toutefois, certains critiques préférèrent l'associer aux tentatives de fusion « Third Stream » (mélange entre jazz et musique baroque européenne), autrement dit à une musique plus « avant-gardiste », c'est-à-dire à une forme de jazz pouvant être considérée comme « diluée », voire « blanchie » (Palmer, 1993 : 10). En effet, rappelons qu'Ornette Coleman

est également l'auteur d'une symphonie (« Skies of America », 1972) et de pièces pour formations classiques (« Dedication To Poets and Writers » pour quatuor à cordes, 1962 ; « Forms and Sounds », 1967 ; etc.). Cette fois, sa musique serait en rupture totale avec le jazz (Gioia, 1988 : 37-44). Selon le prisme idéologique que l'on privilégie, il semble que l'on doive se situer soit sur le mode d'un « retour aux racines » plus ou moins transfiguré (*field hollers* [cris de champs], Nouvelle-Orléans, blues, futurisme noir), soit à la pointe de l'avant-gardisme (pratiques aléatoires, approche expérimentale du jeu individuel et collectif etc.).

La musique de Coleman trouverait, enfin, une forme d'accomplissement dans sa capacité à faire converger le champ esthétique et le champ social et politique. Depuis les écrits fondateurs de LeRoi Jones (Amiri Baraka) jusqu'aux récentes *jazz studies* qui se sont développées dans les années 1990-2000, il est courant d'associer la musique de Coleman au renouveau de la conscience noire américaine dans les années 1960, et ce même si l'impact de sa musique est loin d'être comparable à celui qu'a pu avoir la musique soul à la même époque. Si l'on suit l'équation établie par LeRoi Jones selon laquelle les improvisations d'un John Coltrane à partir des chansons populaires correspondaient nécessairement à des formes de destruction de ce type de chansons (Jones, 1980 : 105, 174), alors il serait possible d'appréhender les pratiques musicales d'Ornette Coleman comme autant de formes de rejet de l'harmonie européenne et de la musique « blanche » dans son ensemble (Wilmer, 1992 : 60). Ornette Coleman se voit dès lors attribuer la parenté d'un genre musical dont il

5 « [Coleman, Shepp, Sanders et Ayler] sont plus proches de la liberté harmonique "concrète", évocatrice de la musique folk du "cri des champs" et du blues populaire archaïque que de l'atonalité européenne intellectuelle et abstraite. » (Berendt, 1994 : 39)

ne se réclame pas forcément (le free jazz) avec tout son cortège de connotations politiques que les propos de Coleman n'ont fait qu'alimenter :

« Quand notre quartette joue, nous n'avons, avant de jouer, aucune idée de ce que sera le résultat final. Chaque musicien est libre d'exprimer ce qu'il ressent à n'importe quel moment. Nous ne débutons pas avec l'idée préconçue d'obtenir tel ou tel effet ⁶. » (Coleman, 1960)

Cette tendance à vouloir rapprocher le discours musical des bouleversements sociopolitiques de l'époque se retrouve dans de nombreux écrits sur le jazz dès la fin des années 1960 et particulièrement en France – voir le titre de l'ouvrage de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power* (Carles & Comolli, 2000 [1971]). Toutefois, ces interprétations en disent plus sur le climat idéologique de l'époque qu'elles ne traduisent la valeur esthétique et politique de la musique d'Ornette Coleman. Ainsi, quelques années plus tard, dans le domaine de la recherche universitaire, cette musique a-t-elle pu être considérée, rétrospectivement, comme une concrétisation musicale des idéaux qui allaient caractériser le Mouvement – alors naissant – des Droits Civiques (Hersch, 1995-1996 : 114). Elle aurait ainsi annoncé les bouleversements politiques des années 1960-1970 sur

le territoire américain ⁷ (Ake, 1998 : 40). Par extension, elle aurait également préparé le terrain à l'accroissement du rôle joué par les « minorités » dans le champ discursif contemporain depuis la fin des années 1960 (Gabbard, 1995), en particulier pour tout ce qui touche aux pratiques dites de « détournement » ou aux « stratégies de réappropriation » dont feraient preuve ces mêmes « minorités » à l'égard des modèles culturels dominants (on pense aussi bien à la culture hip hop qu'aux musiques électroniques actuelles faites de multiples collages). On est ici dans ce qui ressemble à la célébration d'une modernité « annonciatrice » de reconfigurations psychosociales et démographiques qui est l'une des tendances qu'il est possible de déceler dans les *cultural studies* (et plus particulièrement dans les *jazz studies*) et qui témoigne d'un désir de plus en plus affirmé de relier musique et politique au sein d'un certain type de recherche universitaire. Ces analyses témoignent surtout du pouvoir d'évocation de la musique lorsqu'elle est utilisée principalement en tant que métaphore pour tout ce qui a trait aux questions culturelles et sociopolitiques. Pourtant, en ce qui concerne la musique d'Ornette Coleman, il serait plus juste de parler d'une conjonction d'événements musicaux et sociopolitiques sans aucun lien de convergence directe. Au sujet des rapports entre musique et politique, Francis Marmande avait déjà souligné, et ce dès le début des années 1970, que « penser (le) politique aujourd'hui, ce n'est pas relier

6 Notre traduction ; « When our group plays, before we start out to play, we do not have any idea what the end result will be. Each player is free to contribute what he feels in the music at any given moment. We do not begin with a preconceived notion as to what kind of effect we will achieve. » (Coleman, 1960)

7 Dans un ouvrage récent, le musicien et musicologue Stephen Rush considère, quant à lui, que la pratique de l'harmonie chère à Coleman aurait été inspirée par le Mouvement des Droits Civiques (Rush, 2016 : 1).

des essences, c'est articuler des pratiques et des champs (politiques, musicaux, historiques...) [...]. [Ornette Coleman] trace [ainsi] un espace de rupture, dont la "modernité" est d'être entièrement tendue vers une pratique politique. [...] Son éclatement n'est pas contemporain de l'accentuation des luttes sociales aux États-Unis : il en est la marque et le redoublement dans un champ spécifique » (Marmande, 1973 : 15). Cette remarque nous incite dès lors à toujours plus de prudence lorsque l'on entame une démarche analytique visant à rapprocher des champs de pensée et d'action bien distincts (esthétique, politique).

Pour terminer cette première partie, il semble que l'on préfère encore aujourd'hui consigner Ornette Coleman à une période spécifique de l'histoire du jazz (les disques Atlantic), ses détracteurs et certains de ses admirateurs semblant y trouver leur compte : mais qu'en est-il de sa contribution à l'histoire de la musique et en quoi celle-ci se révèle-t-elle véritablement politique ?

Une philosophie musicale qui ne cesse de renaître

La première partie de cet article nous a donné l'occasion de nous pencher sur un premier faisceau de controverses propres à la musique d'Ornette Coleman au sein de l'histoire du jazz, entre primitivisme et modernité. Quelle que soit la manière dont on se positionne par rapport à ces deux pôles, les contradictions ne cessent d'abonder : elles en disent long sur la complexité du débat au sein

duquel se déploient la musique de Coleman et les discours qui lui sont consacrés. Ainsi, cette musique a pu, nous l'avons vu, donner lieu à un certain nombre d'interprétations, de relectures *a posteriori* visant à la rattacher à des contextes sociohistoriques bien précis et à lui donner une couleur politique et cela quels que soient les lieux et les périodes où l'on écrit sur elle.

Néanmoins, ces tensions vont trouver leur point culminant ou plutôt leur point de fuite dans la « théorie-pratique » développée par Ornette Coleman, cette manière de penser et de faire « musique » à laquelle il donnera le nom d'« harmolodie » au début des années 1970 (tout en précisant bien qu'il avait toujours abordé la musique de cette manière). Avec l'harmolodie, l'impression de perte de repères est cette fois totale, ce qui est renforcé par le fait que lorsqu'il parlait de sa musique, il pouvait avoir tendance à le faire soit de manière trop technique, soit à partir d'enchaînements d'idées et de métaphores qui l'amenaient à mettre sur le même plan pratique musicale et comportement humain (l'art et la vie). Cette « théorie » se révélerait dès lors impénétrable et s'opposerait à toute possibilité de transmission. Il est significatif, par ailleurs, de voir à quel point elle continue d'intriguer et de désorienter aussi bien les initiés que les non-initiés. Ainsi, en août 2015, l'écrivain et poète new-yorkais A.B. Spellman, auteur d'un ouvrage de référence sur le jazz publié en 1966 (*Four Lives In The Bebop Business*) termine-t-il son texte écrit en hommage à Coleman (qu'il a très bien connu) en affirmant « n'avoir jamais rien compris » à l'harmolodie (Spellman, 2015 : 21). Dewey Redman estimait, quant à lui, qu'il était « impossible » d'en parler (France Culture, 1995b). Quant à James Blood Ulmer,

il savait qu'il jouait de manière « harmolodique » uniquement parce que Coleman le lui avait dit (Goldstein, 2017)! Cette pratique ne pourrait donc se décrire et encore moins « s'expliquer » : elle ne pourrait que se vivre. Si l'on souhaite, en revanche, aller plus loin, ne s'agirait-il pas, dans un premier temps, d'interroger nos propres présupposés sur les formes que peuvent prendre les processus d'expression individuelle et collective, qu'ils soient ou non musicaux ? Un tel article ne peut raisonnablement rendre compte de toutes les implications sociales d'une telle (remise en) question. C'est tout un système, tout un ensemble de manières d'être, de faire et de penser le monde qu'il s'agirait de réinterroger et cela de manière radicale. Alors, Coleman était-il le seul à détenir la clef (harmolodique) de ce « mystère » inexplicable ? Dans un entretien récent, le musicien Dave King (du trio The Bad Plus) estime que « [t]enter d'expliquer l'harmolodie c'est courir après un fantôme » (King & Touré, 2015-2016 : 61). Mais de quel(s) fantôme(s) peut-il s'agir et à quelles temporalités sont-ils rattachés, pour nous, les « vivants » ? À l'inverse, ne seraient-ce pas plutôt ces fantômes, aussi insaisissables soient-ils, qui courent après nous et, dans ce cas, qu'essaieraient-ils de nous dire, de nous faire entendre ? Nous espérons que la suite de cet article nous permettra de donner quelques pistes situées aux carrefours des champs (sociaux, esthétiques, politiques) établis qu'il s'agira dès lors de continuer à interroger.

Afin d'interroger plus avant la dimension politique et esthétique de la démarche de Coleman, nous allons nous appuyer sur quatre aspects en particulier : 1) Le rapport à la tradition ; 2) Les déplacements géographiques

et stylistiques ; 3) La pensée et la forme d'action musicale ; 4) et enfin, la volonté de rapprocher l'art et la vie, l'expression et le rapport au monde via la théorie-pratique de l'harmolodie.

1) Ornette Coleman, on l'a vu, est pris dans un faisceau de contradictions particulièrement complexes au niveau de la critique, mais quel fut son discours à lui ? Dans les notes de pochette de *Change of the Century* publié en 1960, il se sent tout d'abord obligé de se situer par rapport à la tradition du jazz. Sa position ? Rompre avec elle « pour arriver à une conception nouvelle et plus libre du jazz ⁸ ». Toutefois, il reconnaît sa dette envers les traditions musicales avec lesquelles il a grandi : influences des orchestres de type Nouvelle-Orléans (improvisation), du rhythm'n'blues (ce qui n'est pas forcément un « plus » dans le milieu du jazz), mais aussi celle de Charlie Parker (pensée harmonique du be-bop). Chez Coleman, on pourrait dire qu'il y a à la fois rupture et continuité au niveau du rapport à la tradition. Par la suite, il ne cherchera plus forcément à avoir un discours ciblé sur cette question. Il continuera de l'aborder, certes, mais de manière toujours détournée, puisqu'il parlera avant tout de sa façon si particulière de concevoir la musique : « Lorsque vous écoutez ce que je fais, il est probable que vous entendiez tout ce que j'ai pu entendre depuis mon enfance ⁹. » Ainsi,

8 Notre traduction ; « The members of my group and I are now attempting a break-through to a new, freer conception of jazz, one that departs from all that is "standard" and cliché in "modern" jazz. »

9 Notre traduction ; « When you hear me, you probably hear everything I've heard since from when I was a kid. » (Wilmer, 1992 : 65)

au fil des entretiens qu'il donnera tout au long de sa vie, il ne cherchera même plus à faire la distinction entre pratique musicale et pratique sociale avec un souci permanent d'inscrire tout cela dans une réflexion plus philosophique, d'où son appel à « abolir le système de caste du son » (Litweiler, 1992). À nouveau, le rapport avec la tradition se pose moins en termes de rupture qu'en termes d'écarts, de tensions constitutives.

2) Dans le domaine de la création musicale, la recherche de liberté créatrice se traduit souvent par une certaine forme d'exil par le biais de déplacements forcés ou non, à la fois géographiques et intérieurs. En ce qui concerne le musicien de jazz afro-américain, de par son histoire, il s'agit non seulement d'être reconnu en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'être humain. Les séjours en Europe et notamment en France d'un nombre considérable de musiciens noirs américains en témoignent : de Sidney Bechet en passant par les musiciens de free jazz des années 1960 (Albert Ayler, Don Cherry ou encore l'Art Ensemble of Chicago). Dans le cas d'Ornette Coleman, la découverte de l'Europe (et de la France en particulier) semble avoir joué un rôle extrêmement important (rappelons que Coleman a grandi au Texas, séjourné plusieurs mois à la Nouvelle-Orléans avant de s'installer à Los Angeles, puis à New York). Après un silence de plus de deux ans au milieu des années 1960, Coleman, qui semblait s'être retiré de la scène musicale, décide de refaire surface. À l'occasion d'un concert parisien en 1966, il déclare :

« [...] il me semble que c'est à Paris qu'on a le plus de chances de travailler et de se faire reconnaître en tant qu'individu. [...] Je voudrais me convaincre que tout homme, à Paris, peut vivre dans une société déjà libérale et dire ce

qu'il a à dire sans être persécuté du fait de sa race ou de son milieu d'origine. [...] Le jour où des relations totalement libérales existeront – on les entrevoit ici – nous pourrions enfin entrer dans un monde humainement intéressant ¹⁰. » (Cotro, 1999 : 47)

Bien que cette citation en dise plus sur Coleman que sur la société qu'il prétend décrire, elle s'inscrit dans cette idée – de plus en plus répandue depuis les années 1910 – de l'Europe en tant que véritable terre d'accueil pour les artistes noirs américains. Néanmoins, pour Coleman, le plus grand « déplacement » est, selon nous, lié à sa rencontre avec la musique non-temperée des Maîtres Musiciens de Jajouka au début des années 1970 grâce à son ami, le critique et musicien Robert Palmer ¹¹ (Palmer, 1993). En effet, selon ce dernier, même si Coleman avait trouvé sa propre voie dès le milieu des années 1950, il se sentait toujours tiraillé par l'éternelle dichotomie entre la musique populaire et la musique dite « sérieuse », entre ce qu'il appelait la musique de danse (musiques dérivées du be-bop ou du rhythm'n'blues) et sa propre musique. La première arrivait, selon lui, à

10 Vincent Cotro précise, à juste titre, que la référence au mythe libéral ne doit pas s'entendre selon une acception politique contemporaine, mais dans le sens d'ouverture et de générosité.

11 « Jajouka (ou Jahjûka) est un village marocain situé dans la vallée du Rif, à une centaine de kilomètres au Sud de Tanger. Communauté spirituelle et religieuse, les Jajouka sont issus d'une famille qui, depuis quatorze générations, constitue une caste jouissant d'un privilège particulier : être dispensé du travail agricole pour pratiquer la musique par profession héréditaire au bénéfice des autorités et de la population de la région. Les traditions des Jajouka semblent remonter à un passé préislamique. » (France Culture, 2001)

conserver un lien très fort avec le public ; la seconde suscitait, la plupart du temps, toujours selon lui, l'incompréhension la plus totale (Wilson, 1999 : 58). Selon Palmer, non seulement la musique des Jajouka lui a permis de surmonter ses incertitudes, mais elle l'a amené à réaffirmer sa démarche musicale ainsi qu'à valider certaines de ses intuitions (Currie, 2000). En effet, en plus du fait que la musique des Jajouka ne se limite pas aux douze sons de la gamme occidentale, ce qui va particulièrement interpeller Coleman dans cette forme de *création* (et non d'improvisation) collective, c'est la façon dont les musiciens peuvent changer de tempo, d'intensité et de rythme tout en continuant à jouer à l'unisson sans que cela affecte en aucune mesure l'intonation propre de chaque individu ¹² (Wilmer, 1992 : 65). Dès lors, chacun semble avoir sa place au sein d'un ensemble collectif en mouvement permanent et les interactions entre les musiciens semblent relever davantage de la télépathie que du « simple » échange musical (à écouter : The Master Musicians of Jajouka Featuring Bachir Attar, *Apocalypse Across The Sky*, Axiom, 1992 ; Ornette Coleman, « Midnight Sunrise », *Dancing In Your Head*, Horizon, 1977).

3) Coleman, on le sait, s'est toujours efforcé de libérer l'expression musicale et humaine tout en privilégiant une certaine conception de la mélodie ou encore de ce qu'il nommait « l'idée ». Dans cette perspective, c'est le cheminement d'idées (le climat) qui va décider de la structure à adopter, qui va créer la forme : « La seule chose qui m'ait

jamais préoccupé, c'est l'idée. L'idée, c'est ça la technique, pour moi. » (Aronson, 1984 : 21) D'où les déclarations d'intention de Coleman quant à la transformation du rapport entre structure harmonique et continuité mélodique : « le motif pour la mélodie ... sera mis de côté et c'est la mélodie qui deviendra le motif, le fil directeur ¹³ » (Litweiler, 1992 : 15). La mélodie n'est plus subordonnée à l'harmonie : l'une et l'autre entrent dans un rapport de transformation réciproque qui, par le mouvement, va redessiner sans cesse des espaces de liberté où l'expression de chacun va soutenir celle de l'autre. Comme le soulignait le compositeur Edgard Varèse à propos de sa propre musique :

« Il y a d'abord l'idée ; c'est l'origine de la "structure interne" ; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des forces diverses. La forme de l'œuvre est le produit de cette interaction. » (Ouellette, 1966 : 70)

À propos de ses œuvres, Varèse affirmait d'ailleurs que chacune d'entre elles découvrait ses propres formes (Ouellette, 1966 : 50). Cette déclaration pourrait tout à fait, nous semble-t-il, s'appliquer à la démarche initiée par Coleman même si, chez lui, ces formes de cristallisation se construisent de manière *à la fois* individuelle et collective, dans un rapport dilaté à l'espace et au temps et aux formes d'action qui leur sont rattachées. La musique non-tempérée va, de ce fait, encourager l'émergence de ce

¹² Coleman a sa propre conception de l'unisson. Nous y reviendrons plus loin.

¹³ Notre traduction. « the pattern for the tune... will be forgotten, and the tune itself will be the pattern » (Litweiler, 1992 : 15).

type de dynamiques expressives (Carles, 1973 : 16), des dynamiques « transpersonnelles » qui ne relèvent ni d'un « style », ni d'un « sujet », ni d'un genre musical en particulier en ce qu'elles participent d'une reconfiguration permanente des rôles et des places de chacun (musiciens, compositeurs, auditeurs). La valeur politique de l'harmonologie commence ainsi à émerger de manière bien plus nette et nous allons maintenant tenter de l'interroger de manière plus approfondie.

4) Chez Coleman, la référence à la musique non-tempérée ne se limite pas au champ strictement musical. Comme nous allons le voir, sa valeur esthétique témoigne également d'une dimension sociale. Ainsi, considérerait-il que « chaque être humain dispose d'une psyché "non-tempérée" » (Wilmer, 1992 : 64) et qu'il s'agit donc d'élaborer de nouveaux agencements créatifs à partir de cet état de fait. « Le "concept" du cerveau humain », a-t-il déclaré, « n'est pas de juger ce qui se passe ou ne se passe pas, c'est de trouver ce qui *peut* se passer et ne s'est pas encore produit. [...] Je ne suis pas forcément hostile à quelque chose que quelqu'un veut que je fasse et que je ne veux pas faire : je suis contre le fait que ça me fasse faire moins que ce que je pourrais faire ¹⁴. » (Carles & Plasseraud, 2001 : 19) La théorie pratiquée par Coleman consistera donc à reconfigurer sans cesse les capacités de pensée et d'action d'un collectif toujours en devenir, chaque participant, qu'il ou elle soit musicien ou auditeur, étant amené à faire ressortir toute la vitalité mélodique de l'œuvre en mouvement. Ainsi, cette notion de « conscience

non-tempérée » constitue-t-elle une sorte de dispositif musical et psychosocial d'alimentation du désir, du désir de créer, de créer ensemble un espace d'expression collectif, ce qui correspond d'ailleurs à la première définition que Coleman va donner de l'harmonologie en tant que démarche de « composition-interprétation ». Contrairement aux termes de « jazz », de « be-bop » ou encore de « free jazz », l'harmonologie n'est pas une forme d'assignation, une appellation que l'on aurait accolée à la musique d'Ornette Coleman. Il s'agit bien de sa propre façon de conceptualiser et d'aborder le geste créatif : une approche qui ne se cantonne ni au jazz, ni à la « musique savante », ni à aucune forme d'expression artistique que ce soit. Le terme « harmonologie », lui, est le résultat d'une contraction de trois éléments clefs : harmonie, mouvement et mélodie. Dans son *Dictionnaire des mots de la musique*, Jacques Siron définit l'harmonologie de la manière suivante :

« Terme forgé par Ornette Coleman, pour décrire une harmonie linéaire improvisée dans laquelle chacun des musiciens a la possibilité d'affirmer, d'infirmer ou de suivre une tonalité tout en développant son propre discours. » (Siron, 2002 : 132)

Aussi juste soit-elle, cette définition nous semble néanmoins partielle en ce qu'elle ne prend en compte que la dimension musicale de ce terme. En effet, une définition plus complète de la pratique harmonologique se doit, selon nous, d'inclure toutes les formes d'expression qui ne se limitent pas uniquement à celle de la musique.

Dans un premier temps, tout part d'une certaine conception de la mélodie. Le thème constitue un premier point de départ

(geste musical), une sorte de « postulat d'égalité » à partir duquel vont se déployer des espaces de « jeux » individuels et collectifs. Néanmoins, la plupart du temps, ces « jeux » n'utilisent pas la structure des thèmes comme tremplin. Ils tentent d'explorer certains intervalles ou encore certaines structures rythmiques contenues au sein de ces mêmes thèmes (ce que le musicien Peter Niklas Wilson nomme « la primauté de l'intervalle ») (Wilson, 1999 : 37, 85). Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, ces pratiques de « jeux » *créent* la forme, comme si celle-ci s'écrivait tout en se jouant, l'exigence mélodique contribuant ainsi à tracer une direction, à générer un climat, lui-même suivi de mouvements qui vont alimenter et transformer ce même climat : un climat favorisant à la fois l'écoute intérieure du musicien et les interactions entre les musiciens.

Pour ce qui relève des tonalités, celles-ci sont le plus souvent enchevêtrées. Ainsi, les solos peuvent se déployer autour d'un « centre tonal » commun qui peut être susceptible de varier au cours d'une improvisation pour laisser la place à d'autres centres « secondaires » (la différence d'avec le jazz modal) qui vont dès lors transformer la nature des rapports entre tonalité et atonalité (Jost, 2002 : 59-60 ; Wilson, 1999 : 38, 75). Comme le souligne très justement Médéric Collignon dans un récent entretien croisé avec Yvan Robilliard, dans cette façon de faire, « tu n'as ni raison, ni tort. [...] Tu dis ce que tu ressens. Ça te traverse. [Ornette] te laisse faire, il te laisse dire, il te laisse réagir » (Crézé, 2017). Précisons toutefois qu'il ne s'agit pas d'une musique atonale, la tonique, comme nous l'avons déjà souligné, pouvant varier au cours d'une même

improvisation, ce qui fait que l'atonalité peut être partielle, totale, voire suggérée, suivant les musiciens ou les parties concernés. S'entremêlent ainsi plusieurs tonalités, ce qui a amené certains à parler d'espaces d'« uni-tonalité » (Aldo Romano) (France Culture, 1995a) ou encore d'une forme de « pan-tonalité », entre tonalité et atonalité, qui, selon Peter Niklas Wilson caractérise « l'idéal sonore orchestral » colemanien (Wilson, 1999 : 91). Pour cela, Coleman a développé deux procédures afin de générer des mouvements mélodiques parallèles : 1) Une technique qui permet aux instruments transpositeurs et à ceux qui ne se transposent pas de lire à partir d'une même partition ; 2) Une autre technique qui permet à différents instruments de lire la même partition dans différentes clefs (Wilson, 1999 : 75-77). Cela permet aux différents musiciens, s'ils le souhaitent, de se libérer des carcans propres au registre de leur instrument, comme si un guitariste se mettait à jouer de la guitare en se rapprochant de la tonalité du saxophone, par exemple (voir l'exemple du morceau « Mob Job » analysé plus loin), ces phénomènes de transposition contribuant à créer cet effet de « pan-tonalité » mentionné par Peter Niklas Wilson. Afin de présenter la manière dont la pratique harmolodique produit ce son unifié, Ornette Coleman va parler de clef de soprano (pour la clef de sol), de clef d'alto (pour celle d'Ut 3e), de clef de ténor (pour celle d'Ut 4e) et de clef de basse (pour la clef de Fa 4e) (voir tableau ci-après).

HARMOLODIC UNISIOD

SOPRANO CLEF $\frac{4}{2} = C$

e n . A B B^b E^b F C

ALTO CLEF $\frac{4}{2} = C$

A E B C

TENOR CLEF $\frac{4}{2} = C$

B C G A

BASS CLEF $\frac{4}{2} = C$

E F C A

C^{nat} $E^{mi, 7}$ A^{mi, b_5}

HARMOLODIC CLEF **Rhythm**

Chaque clef correspondant à différents registres d'instruments possibles, en clef de sol (1) les quatre notes se lisent do ré mi si do, en clef d'ut troisième ligne (3), ré mi si do, en clef d'ut quatrième ligne (4), mi fa do ré. La clef harmolodique annule ces décalages, et la première note de (5) peut être lue do, ré, si ou mi selon la clef dans laquelle lit ordinairement l'instrumentiste (par exemple, ce sera mi pour une basse et do pour un violon). Ce peut être encore mi bémol, si bémol, etc., dans le cas d'instruments transpositeurs comme le saxophone ou la clarinette.

Figure 1 : Clef harmolodique « Harmolodic Unisiod » dessinée par Ornette Coleman; reproduite avec l'aimable autorisation de Jazz Magazine (Le Bec, 1987 : 22).

Chaque instrument étant associé à une clef correspondante, la transposition harmolodique de ces clefs offre à chacun d'entre eux la possibilité d'interpréter une ligne mélodique à partir de n'importe quel registre. En d'autres termes, les clefs sont utilisées comme outils de transposition pour jouer les lignes mélodiques à des registres différents, ce qui contribue à créer cette impression d'« uni-tonalité » dont parle Aldo Romano, « un blanc harmonique contenant toutes les couleurs ¹⁵ » (France Culture, 1995a). C'est cette démarche singulière qui distingue l'harmolodie d'autres pratiques musicales qui redéfinissent sans cesse les frontières entre l'écrit et l'improvisé. Comme le souligne Ornette Coleman :

« [l'harmolodie] permet de transposer le jeu d'un instrument sans affecter ce que fait le reste du groupe. Il s'agit d'apprendre à transposer chacune des clefs propres à la musique occidentale (basse, ténor, alto et soprano) en un son, pour jouer l'unisson harmolodique comme un son de concert [*an orchestral sound*], multiple et collectif. C'est avant tout une philosophie et non un style. » (C. Fara, 1992 : 47 ; Wilson, 1999 : 77, 94-96 ; Aronson, 1984 : 19)

Par ces transpositions, il s'agit de mettre en valeur le son de la mélodie, son côté orchestral, de libérer les notes des limites imposées par les normes instrumentales et surtout de créer un rapport plus direct et plus chaleureux au son. Cet enchevêtrement de tonalités est donc à rattacher à cette totalité mélodique, ce « blanc harmonique », ce postulat d'égalité qui contiendrait toutes les couleurs et qui n'est autre que le son. C'est

ce que Coleman a toujours fait et qu'il a mis à nouveau à l'épreuve au début des années 1970 avec sa symphonie « Skies of America », même si cela a été très difficile à mettre en place à l'époque. C'est pourquoi, après l'expérience des Jajouka, Coleman fondera un groupe électrique (Prime Time) au sein duquel chaque instrument sera dédoublé afin de continuer à faire entendre, à faire vivre ce « son d'orchestre » avec toutes ses couleurs mélodiques. Prenons comme exemple le morceau « Mob Job » extrait de l'album *Song X* publié en 1986. Ornette Coleman y joue du saxophone alto et du violon, Pat Metheny est à la guitare électrique. Les batteurs sont Jack DeJohnette et Denardo Coleman, Charlie Haden étant à la contrebasse. Il est important de préciser que bien que cet album ait été enregistré en deux jours, il a fait l'objet d'un travail de répétition très intense, à raison de huit heures par jour pendant trois semaines d'affilée et ce afin que les musiciens puissent, non pas se familiariser avec le répertoire, mais être en phase les uns avec les autres (et donc « se déphaser » par rapport à eux-mêmes et à leurs rapports à leurs propres techniques) (Wilson, 1999 : 215-217). Nous nous appuyons sur l'analyse musicale de ce morceau qui a été faite par le musicien et musicologue Stephen Rush (2016) et nous nous concentrerons plus particulièrement sur les interactions entre Pat Metheny et Ornette Coleman pendant le solo de violon de ce dernier.

Ce morceau évolue dans un style que l'on peut qualifier de « free bop » (Rush, 2016 : 168). La tonalité de référence du morceau est en Fa dièse avec une série de motifs en Fa dièse 7. Comme nous le verrons plus loin, le jeu collectif des musiciens explorera un certain nombre d'intervalles tout au long du morceau. Comme souvent chez Ornette Coleman,

¹⁵ Coleman faisait souvent référence aux couleurs, d'où son intérêt pour la peinture.

la structure du thème fait office de tremplin afin que l'ossature harmonique puisse commencer à se mettre en place, à grandir et à évoluer. Les lignes entremêlées de guitare et de saxophone ouvrent ainsi une porte permettant d'explorer certaines possibilités rythmiques et mélodiques contenues dans les intervalles du thème. S'ensuit un solo de saxophone alto qui va, dans un premier temps, installer un climat plutôt détendu au sein duquel les musiciens vont trouver leurs marques avant qu'Ornette Coleman ne se lance dans un solo de violon qui va sans cesse évoluer entre tonalité et atonalité (à partir de la mesure 55 jusqu'à la mesure 115) (la retranscription du morceau « Mob Job » se trouve en annexe).

Nous allons maintenant nous pencher plus en détail sur les échanges entre Ornette Coleman (au violon) et Pat Metheny afin de montrer comment cet espace de « jeu » sur les registres sonores va se mettre en place de manière collective. Tout d'abord, soulignons deux points particulièrement importants : non seulement Coleman choisit de tenir son violon en gaucher, ce qui lui permet de produire un effet de pizzicato avec la main droite, mais il est clair, selon Stephen Rush que le violon n'est pas accordé de manière traditionnelle étant donné que le pizzicato passe directement d'un Mi aigu à un La dièse aigu (voir la mesure 85) (Rush, 2016 : 172). Ces variations de texture vont ainsi contribuer à tracer un mouvement qui va permettre aux autres musiciens d'entremêler leurs voix, de jouer mélodiquement à des registres différents selon l'intensité de l'instant et cela dans une énergie sans cesse contenue (Rush, 2016 : 171). À partir de la mesure 55, Metheny joue des lignes mélodiques de manière plus présente (principalement en Fa dièse

Mixolydien), la plupart étant situées une octave en dessous du solo d'Ornette Coleman. Les décalages entre les registres du violon et de la guitare ne cessent alors d'évoluer, de devenir plus ou moins importants, ce qui, selon Stephen Rush, contribue à créer un espace sonore « négatif » (Rush, 2016 : 172), une sorte d'espace vide qui va permettre à chacun des musiciens de faire entendre leurs voix de manière distincte comme si tout le monde parlait en même temps, mais sans que cela empêche chacun d'entendre clairement ce que dit l'autre (Rush, 2016 : 171).

Les hiérarchies entre les rôles attribués aux instrumentistes ne cessent dès lors de se renverser. Pat Metheny est-il celui qui fait émerger certaines virtualités mélodiques contenues au sein des variations d'Ornette Coleman sur les textures du violon ou est-ce l'inverse ? La section rythmique se contente-t-elle de suivre ceux qui semblent être les seuls et uniques « solistes » ou sont-ce ces derniers qui se mettent à traduire avec leurs instruments les mélodies qu'ils perçoivent dans les jeux de batterie et de contrebasse ? La liberté qu'offre la pratique harmolodique ne met pas un instrument plus en avant que l'autre et cela même si le saxophone alto, la guitare ou encore le violon semblent être situés au premier plan de l'espace sonore. Ainsi, même si leurs rôles au sein de ce morceau semblent au premier abord plus traditionnels et prévisibles, le contrebassiste (Charlie Haden) et les deux batteurs (Denardo Coleman et Jack DeJohnette) ne se contentent pas d'accompagner Coleman et Metheny. Ils ne cessent d'effectuer des propositions qui, de par leurs manières d'explorer les intervalles du thème, peuvent être mélodiques, rythmiques, voire occuper une place centrale par-delà leurs rôles apparents de « simples » accompagnateurs.

En résumé, l'intensité du jeu collectif, les possibilités offertes par ces glissements de registres ainsi que les références fréquentes (plus ou moins explicites selon les instants) à la tonalité centrale du morceau (Fa dièse) permettent ainsi à chacun de s'exprimer individuellement et de jouer ce qu'il souhaite jouer au(x) registre(s) de son choix, comme si le groupe constitué par ces échanges nous faisait entendre toutes les virtualités contenues dans la structure du thème de par la présence fluctuante de cet « espace sonore négatif ¹⁶ ».

L'approche d'Ornette Coleman va ainsi contribuer à faire ressortir un ensemble de musiques très variées au sein d'un même mouvement. « La musique est une idée, pas un style ou une race » (France Musique, 2001b), aimait-il préciser et c'est cette référence à l'idée en tant que « totalité mélodique » qui va permettre d'accomplir ce type de translation stylistique. Les oppositions et autres dualismes deviennent alors inopérants et la notion même de « style » n'a plus de raison d'être : on va plutôt parler alors d'expression.

« [I]l est temps de réaliser que le *dixieland*, le *ragtime*, le *blues and rhythm* [sic], la musique primitive, la musique classique, le *be-bop*,... l'harmolodie met tout ça sur le même plan... Si vous faites de l'harmolodie, tous ces styles apparaîtront naturellement. » (Aronson, 1984 : 20)

¹⁶ Les deux enregistrements du même disque *Sound Museum* (Coleman, 1996a, 1996b) offrent la possibilité d'écouter les variations du jeu harmolodique à partir des mêmes morceaux. L'auteur renvoie également à la lecture de l'analyse effectuée par Stephen Rush des interactions entre Ornette Coleman et Charlie Haden dans le morceau « Peace » (Rush, 2016 : 174-179).

Nous sommes donc en présence d'une approche musicale qui privilégie non pas la juxtaposition d'éléments issus de traditions distinctes (pas de « fusion » ni de « métissage » ici), mais plutôt une forme d'expression musicale qui part de la matière sonore dans son entièreté (rythmes, fréquences, intensités, quel que soit le « style » ou le genre musical) pour suivre le fil toujours émergent des idées mélodiques qui vont renforcer l'ossature de l'œuvre (sa structure harmonique).

Pour terminer cette partie, revenons sur l'utilisation singulière du terme d'« unisson » chez Ornette Coleman. Dans son acception classique, ce terme est lié à la fusion de plusieurs lignes mélodiques au sein d'un même élan. Chez Coleman, l'unisson ne se réfère pas à ce type de convergence et ne se fonde pas sur une progression plus ou moins linéaire faite de tensions et de résolutions. La force expressive est alors préservée dans ce qu'elle a de plus incertain et de plus ambigu (Litweiler, 1984 : 39). Ainsi, au lieu de jouer en harmonie, les musiciens vont jouer *harmoneusement* (Palmer, 1993 : 10), comme s'ils se connaissaient depuis toujours et se rencontreraient pour la première fois *en même temps*, à chaque instant et au sein d'un même mouvement de « désidentification ». Dans ce type d'agencements, le degré d'écoute et de disponibilité importe autant que la capacité à répondre et à ne pas répondre aux propositions de chacun. Le lien entre l'harmolodie et la musique des Maîtres Musiciens de Jajouka apparaît, de ce fait, de façon bien plus nette. De par sa densité, la musique prend alors une dimension physique et psychique nettement plus affirmée. En effet, lorsque Coleman parle d'unisson, il se réfère surtout à cet espace d'échange entre les musiciens proche de la télépathie (Wilson, 1999 : 73),

un espace qui déplace en permanence les frontières individuelle et collective. Ainsi, cette forme d'unisson rejoint-elle l'« idéal sonore orchestral » (mentionné plus haut) entre composition et improvisation. Comme chez les Jajouka, il s'agit, en effet, de créer une composition-crédation collective totale « dans le moment » sans que cela empêche un individu d'exprimer ce qu'il ou elle a à exprimer. Ainsi, Coleman définit-il cette forme de jeu comme une façon de jouer « compositionnellement » (Peremarti, 1987 : 15), « un musicien [jouant] l'idée qu'il a en tête sur le moment sans se soucier de ce qui se passe, et en la faisant sonner comme si quelqu'un avait écrit ça pour lui à l'instant » (Aronson, 1984 : 66 ; Burger, 1991 : 60). Enfin, une dimension supplémentaire mérite d'être mentionnée en ce qui concerne les souffleurs. Au niveau individuel, l'unisson se manifeste également par l'attention toute particulière accordée à la sonorité, au souffle, à la respiration, à la voix humaine, ce qui contribue à provoquer l'unisson qui, ensuite, se déploie dans un élan *à la fois* individuel et collectif. En effet, même lorsqu'elle semble « chanter » seule, la voix d'Ornette ne peut s'empêcher de dialoguer avec l'environnement sonore qui l'entoure, car ce qui prime avant tout, c'est la sonorité d'ensemble¹⁷. Les mélodies d'Ornette, rappelons-le, sont avant tout celles du chant, d'un chant qui ne cesse de découvrir ses propres formes.

À ce stade de l'article, il nous semble approprié de proposer une nouvelle définition de l'harmonologie dans ses aspects

à la fois musicaux et sociaux. En effet, la dimension démocratique qui caractérise cette pratique musicale va ainsi se mesurer à 1) la réduction de la distance qui sépare la pensée (*harmonique*) du geste (*mouvement*) créatif (*mélodique*) ainsi qu'à 2) l'exploration d'un espace de création collective au sein duquel chacun peut s'exprimer librement sans que cela nuise à l'autre ; autrement dit, sans qu'il y ait de compétition entre les musiciens. On comprend mieux pourquoi cela apparaît toujours comme une pure utopie aux yeux de nombreux amateurs de musique, qu'ils soient musiciens ou non.

En guise d'ouverture : raviver sans cesse les potentiels du présent

En quoi cette manière de faire, de penser « musique » est-elle politique ? De par les reconfigurations permanentes qu'elle occasionne, la théorie-pratique de l'harmonologie dessine de nouvelles possibilités, de nouveaux espaces d'expression démocratique au sein desquels chaque participant, qu'il soit ou non musicien, est libre de proposer ou de ne pas proposer quelque chose, chaque œuvre étant amenée à découvrir sa propre forme et chaque élément étant susceptible de prendre part à l'organisation mélodique de l'ensemble. Cette manière de faire interroge la question même de la démocratie. À propos du titre donné à sa symphonie « Skies Of America », Ornette Coleman s'interrogeait sur la présence d'un espace « absent », mais perceptible, riche de potentialités :

17 À écouter : les différentes prises de solos d'Ornette Coleman pour le morceau « Richard Pryor Adresses A Tearful Nation » de Joe Henry à la fin de son disque *Scar* (Henry, 2001).

« Lorsqu'il m'a fallu donner un titre à cette œuvre, je souhaitais voir s'il m'était possible de décrire la beauté sans que celle-ci ait besoin de se référer à des questions de race ou de territoire. [...] J'ai essayé de décrire quelque chose qui n'a pas de territoire ¹⁸. » (Rockwell, 1983 : 190)

Quelque chose qui n'a pas de territoire, mais qui nous hante en permanence : la présence/absence de l'événement, de « l'impossible » qui n'est « pas rien » (« C'est même ce qui arrive par définition », écrivait Jacques Derrida [Berkman, 2013 : 189]) et qui nous invite à traverser plusieurs espaces, à vivre dans plusieurs temporalités en même temps, à aller dans « plusieurs directions à la fois » comme le souligne Ornette Coleman ¹⁹. Dans cette optique, l'égalité n'est ni un objectif, ni une visée et l'idée agit davantage comme une sorte de postulat qui est avant tout un postulat d'égalité qu'il s'agit sans cesse de vérifier, d'explorer, de raviver à chaque instant ²⁰. Lorsque cette égalité se vérifie, se joue et s'écrit en même temps, les oppositions traditionnelles (composition, improvisation, jeu individuel et collectif) en viennent dès lors à s'estomper et de nouvelles possibilités

permettant d'envisager les relations entre les êtres et les choses commencent à émerger. Cette poétique du musical et du social donne ainsi l'occasion de dissocier et de réarticuler les formes de pensée et d'actions propres au geste créatif, autrement dit l'expression (musicale) et le sentiment humain. En effet, il était très important, pour Coleman, de « faire ressortir, par tous les moyens que l'on peut trouver, l'expression de la pensée intérieure » (Cotro, 1999 : 55 ²¹). Dans la continuité de cette remarque et en parallèle avec les réflexions du philosophe Gilbert Simondon, nous pourrions dire que le « groupe d'intériorité » qui prend forme dans la pratique harmolodique n'est pas une entité définie par une appartenance sociologique (où chaque instrumentiste se cantonnerait à des fonctions et des rôles bien précis au sein d'un cadre préétabli). L'émergence de ce groupe d'intériorité chez Coleman correspondrait plutôt à ce qui « prend naissance quand les forces d'avenir recélées par plusieurs individus vivants aboutissent à une structuration collective » (Combes, 2013 : 96), lorsque chaque participant fait émerger la structure harmonique par une exploration collective des intervalles et des déplacements de registres. Comme le souligne Muriel Combes à propos de la pensée de Simondon, « [u]ne telle individuation est indissociablement celle *du groupe* et celle *des individus groupés*. » (Combes, 2013 : 96) L'harmolodie, de par ses jeux incessants de transposition, à la fois relie et sépare les corps, les instruments et les émotions au sein d'une dynamique chantante

18 Notre traduction ; « When I titled that piece, it was to let me see if I could describe the beauty, and not have it to be racial or any territory. [...] I was trying to describe something that has no territory. » (Rockwell, 1983 : 190) Voir également Toop (1999 : 189).

19 Notre traduction ; « L'harmolodie permet à une personne d'utiliser tout un éventail d'éléments afin d'exprimer plusieurs directions à la fois. » « Harmolodic [*sic*] allows a person to use a multiplicity of elements to express more than one direction at a time. » (Wilson, 1999 : 69)

20 Nous nous référons ici aux démarches « non pédagogiques » initiées par Joseph Jacotot et analysées par Jacques Rancière dans son ouvrage sur l'émancipation intellectuelle, *Le Maître ignorant* (Rancière, 1987).

21 « Je consacre mon temps à essayer de développer ma propre sensibilité, à essayer de comprendre comment on peut être une personne universelle. » (Le Bec, 1987 : 20)

qui est celle de la mélodie. Les pensées, les formes d'actions et de perception s'affirment et se transforment au contact des uns et des autres. Avec l'approche privilégiée par Coleman, il s'agit d'interroger sans cesse les « transactions » entre l'art et la vie, entre le geste et le sentiment : être au plus près du sentiment, de cette « émotivité » qui caractérisait sa musique selon Charles Mingus et qui « coïncide si entièrement avec le mouvement même de constitution du collectif que l'on peut dire qu'« il y a collectif dans la mesure où une émotion se structure » [G. Simondon]. Le collectif tel que l'entend Simondon naît donc en même temps qu'une émotion se structure à travers plusieurs sujets, et comme structuration d'une telle émotion » (Combes, 2013 : 109). Mais précisons toutefois que l'émotion dont il est ici question est avant tout une « émotion de l'égalité » qui célèbre l'égalité et la rend effective dans un tourbillon de sensations.

C'est en ce sens que l'on peut envisager la pensée-pratique harmonologique comme une poétique de l'émancipation, une poétique qui, à chaque moment, fait émerger des espaces où il est possible de se « désidentifier », de se découvrir capable de ce dont on était estimé incapable. Ainsi, selon Alain Gerber, avec Coleman, il ne s'agit pas tant de dire quelque chose que d'« exprimer quelqu'un » (France Musique, 2001a²²), mais il ne s'agit pas, selon nous, d'un « quelqu'un » qui serait « déjà là » et qu'il faudrait dès lors s'efforcer de « connaître ». Non, ce « quelqu'un » serait plutôt impersonnel à la fois individuel et

collectif : « il » serait dès lors toujours en devenir, à redécouvrir sans cesse. Peut-être cette remarque nous permet-elle de mieux comprendre pourquoi il est si souvent fait mention de « fantôme » à propos de l'harmonologie (King & Touré, 2015-2016 ; Goldstein, 2017), comme si cette pratique traduisait en langage sonore les clivages intérieurs propres à notre expérience du temps et de l'espace, comme si elle nous faisait entendre toutes les possibilités qui se présentent à nous en même temps (cf. l'analyse du morceau « Mob Job »), tout un univers de virtualités au sein d'un même mouvement. À l'instar de la démarche philosophique initiée par Étienne Souriau, nous pourrions dire qu'il s'agit, chez Coleman, de « faire exister autrement les virtuels, de donner corps à des fantômes » (Lapoujade, 2017 : 60), de faire entendre *à la fois* leur présence et l'absence d'autres virtualités qui demeurent perceptibles, autrement dit « le moment qui ne construit ni ne détruit plus rien, qui ne se tend vers aucune fin mais se dilate à l'infini, incluant virtuellement tout temps et tout lieu autre. Un temps de la coexistence, gagné par la libéralité de l'espace » (Rancière, 2016 : 131).

En plus de la dimension strictement musicale, il est également important d'insister sur le fait qu'Ornette Coleman considérait l'harmonologie comme un concept appartenant à tout le monde (Carles et Goaty, 1995 : 34) en ce qu'il peut se transposer, se traduire, si l'on peut dire, dans n'importe quelle forme d'expression. Bien qu'il ait eu son approche *à lui*, avec ses procédures et son « idéal sonore » *à lui*, ce qui importe, au fond, c'est de continuer à alimenter un désir, un désir de créer, de créer ensemble de nouveaux espaces d'expression individuelle et collective. Cela nous amène à proposer une autre définition

22 À la question posée par un journaliste de savoir si sa vie serait « son », Coleman a répondu : « Non pas du tout. Ma vie c'est de rester un être humain. » (Peremarti, 1987 : 20)

(possible) de l'harmolodie. Il s'agit d'une démarche qui nous amène à découvrir ce que l'on peut faire et à l'exprimer au sein d'un collectif, d'un « milieu de vie » qui favoriserait le déploiement et l'épanouissement de chaque expression individuelle dans son intégrité. Cet « idéal sonore orchestral » dont Ornette Coleman parlait si souvent ne vise qu'à cela : réarticuler sans cesse l'art et la vie, entremêler tonalités et personnalités, sortir des identités et des capacités assignées dans un cadre d'expression à réinventer à chaque moment, un espace où chaque entité (corps,

mélodies, tonalités, intensités, pensées) se transpose, se transforme et s'affirme dans sa singularité. À nouveau, comme le soulignait Coleman, il s'agit moins de « juger ce qui se passe ou ne se passe pas » que de « trouver ce qui peut se passer et ne s'est pas encore produit » (Carles & Plasseraud, 2001 : 19), en d'autres termes de continuer à penser, comme le souligne Jacques Rancière, « une temporalité de l'accroissement du présent » (Rancière, 2009 : 496) qui peut prendre une multiplicité de formes de vie et d'actions imprévisibles.

Bibliographie

Akchote Noël (2015-2016), « Les chants du possible », *Jazz Magazine*, n° 679, p. 58-59.

Ake David (1998), « Re-Masculating Jazz : Ornette Coleman, "Lonely Woman", and the New York Jazz Scene in the Late 1950s », *American Music*, vol. 16, n° 1, p. 25-44.

Aronson David (1984), « Ornette Coleman, un futuriste primitif », *Jazz Hot*, n° 414, p. 16-21, 66.

Balen Noël (2000), *L'odyssée du jazz*, Paris, Liana Lévi.

Berendt Joachim-Ernst (1994), *Le grand livre du jazz*, Monaco, Éditions du Rocher.

Berkman Gisèle (2013), *La dépensée*, Paris, Fayard.

Burger Rodolphe (1991), « Sur Ornette Coleman », *Détail*, n° 3/4, p. 46-60.

C. Fara (1992), « Ornette père et fils », *Jazz Magazine*, n° 413, p. 47.

Carles Philippe (1973), « Ornette : Musique Non Tempérée », *Jazz Magazine*, n° 212, p. 16-17.

Carles Philippe & Comolli Jean-Louis (2000) [1971], *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard.

Carles Philippe & Goaty Frédéric (1995), « Tous les sens d'Ornette », *Jazz Magazine*, n° 453, p. 32-34.

Carles Philippe & Plasseraud Jérôme (2001), « Ornette et Portal : Deux idées de la musique? », *Jazz Magazine*, n° 520, p. 18-21.

Clarke Shirley (1985), *Ornette : Made In America*, Paris, Blaq Out (DVD).

Combes Muriel (2013), *Simondon, Une philosophie du transindividuel*, Paris, Éditions Dittmar.

Cotro Vincent (1999), *Chants Libres : Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Éditions Outre Mesure.

Crézé Pierre (2017), « Ornette, Le Temps retrouvé : dialogue entre Médéric Collignon et Yvan

Robilliard », *Ornette, Made In America* : a film by Shirley Clarke (bonus DVD), Paris, Blaq Out.

Currie Scott (2000), *Liner notes to Dancing In Your Head*, Verve (reissue).

Dardot Pierre & Laval Christian (2014), *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte.

Fisher Mark (2014), *Ghosts of My Life : Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books.

— (2009), *Capitalist Realism : Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books.

Gabbard Krin (ed.) (1995), *Jazz Among The Discourses*, Durham, Duke University Press.

Gioia Ted (1988), *The Imperfect Art : Reflections on Jazz and Modern Culture*, New York, Oxford University Press.

Goldstein Jacques (2017), *Looking For Ornette*, Paris, La Huit Éditions (DVD).

Hersch Charles (1995-1996), « Let Freedom Ring! Free Jazz and African-American Politics », *Cultural Critique*, n° 32, p. 97-123.

Jamin Jean & Williams Patrick (2001), « Présentation », *L'Homme*, n° 158-159, p. 7-28.

Jones LeRoi (1980) [1967], *Black Music*, Westport, Greenwood Press.

Jost Ekkehard (2002), *Free Jazz. Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, Paris, Éditions Outre Mesure.

King Dave & Touré Katia (2015-2016), « La passion Science Fiction », *Jazz Magazine*, n° 679, p. 60-61.

Lapoujade David (2017), *Les existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit.

Le Bec Jean-Yves (1987), « Ornette Coleman : Today Is The Question », *Jazz Magazine*, n° 365, p. 20-23.

Litweiler John (1992), *Ornette Coleman : A Harmolodic Life*, New York, William Morrow and Company, Inc.

— (1984), *The Freedom Principle : Jazz After 1958*, New York, Da Capo Press.

Marmande Francis (1973), « Retour sur Ornette », *Jazz Magazine*, n° 207, p. 14-17.

Ouellette Fernand (1966), *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.

Palmer Robert (1993), *Liner notes to Ornette Coleman, Beauty Is A Rare Thing : The Complete Atlantic Recordings*, Rhino.

Péremarti Thierry (1987), « Ornette soit Coleman y pense », *Jazz Hot*, n° 446, p. 15-20.

Rancière Jacques (2016), *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil.

— (2009), *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam.

— (1987), *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard.

Rockwell John (1983), *All American Music : Composition in the Late Twentieth Century*, New York, Alfred A. Knopf.

Ross Kristin (2013), *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris, Les prairies ordinaires.

Rush Stephen (2016), *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*, New York, Routledge.

Siron Jacques (2002), *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Éditions Outre Mesure.

Spellman A.B. (2015), « Ornette Coleman 9 March 1930 – 11 June 2015 », *The Wire*, n° 378, p. 20-21.

Toop David (1999), *Exotica : Fabricated Soundscapes In A Real World*, London, Serpent's Tail.

Wilmer Valerie (1992) [1977], *As Serious As Your Life : John Coltrane and Beyond*, Londres, Serpent's Tail.

Wilson Peter Niklas (1999), *Ornette Coleman : His Life and Music*, Berkeley, Berkeley Hills Book.

Documents radiophoniques

France Culture (2001), « Carnets de notes, points cardinaux », le 20/04/2001 de 13h40 à 14h00.

France Culture (1995a), « Le rythme et la raison », le 24/04/1995 de 20h à 20h30.

France Culture (1995b), « Le rythme et la raison », le 25/04/1995 de 20h à 20h30.

France Musique (2001a), « Le jazz est un roman », le 19/09/2001 de 18h à 19h00.

France Musique (2001b), « Le jazz est un roman », le 21/09/2001 de 18h à 19h00.

Discographie

Coleman Ornette (1960), *Liner notes to Change of the Century*, Atlantic Records.

Coleman Ornette (1977), *Dancing In Your Head*, Horizon (Verve reissue, 2000).

Coleman Ornette, Metheny Pat, Haden Charlie, DeJohnette Jack, Coleman Denardo (1986), *Song X*, Geffen Records.

Coleman Ornette (1996a), *Sound Museum - Three Women*, Verve/Harmolodic.

Coleman Ornette (1996b), *Sound Museum - Hidden Man*, Verve/Harmolodic.

Henry Joe (2001), *Scar*, Mammoth Records.

The Master Musicians Of Jajouka Featuring Bachir Attar (1992), *Apocalypse Across The Sky*, Axiom

MOB JOB

ORNETTE COLEMAN

FREE SWING

2

38

43

49

54

59

63

67

70

70

74

74

77

77

80

80

83

83

[illegible]

89 LAY BACK

[illegible]

96

6

3

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'.

[illegible]

103

108

111

115

TO ALTO SAX

120

FREE SWING

124