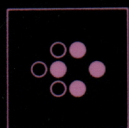


Ballades

JACQUES LAURANS



P.O.L



collection
BIRDLAND

Ballades

DU MÊME AUTEUR

LA BEAUTÉ DU GESTE, récit, Le Temps qu'il fait, 1984.

JOSEPH DELTEIL, L'HABITATION D'UN POÈTE, éditions Terriers, 1985.

LA BIBLIOTHÉCAIRE BLONDE, nouvelles, Le Temps qu'il fait, 1987.

Jacques Laurans

Ballades

Tempos lents pour ténors

Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres

P.O.L

8, villa d'Alésia, Paris 14^e

Collection BIRDLAND dirigée par Christian Tarning.

© P.O.L éditeur, 1989
ISBN : 2-86744-140-4

A Christian Tarning

« Dès qu'un homme commence à siffler et à chanter, il s'abandonne à l'humeur du chant et se laisse envahir de toutes les chansons. Là, il se passe quelque chose, un barrage s'ouvre et l'âme coule en dix ruisseaux, tout ce qui coule est musique. »

Georges Navel

Avant-propos

« Le saxophone fit son apparition sur la scène américaine surtout pour accompagner, au début des spectacles de variétés, des spectacles dits de *vaudeville*. »

James Lincoln Collier

Ballade : Plus qu'un mot, c'est un vocable sonore ; une donnée mélodieuse qui, en elle-même, détient la présence et la forme d'une rêverie ; une valeur si musicale qu'elle traverse et déborde spontanément le sens et la signification. Avec la ballade, le temps n'est déjà plus sensible dans sa fuite — et aussi dans sa perte —, mais se trouve renouvelé dans la plénitude du repos et d'un instant durable.

Ce mot possède une histoire. Il n'appartient pas d'autorité au lexique du jazz. Sa naissance, déjà lointaine, trouve son origine dans la pratique de l'art vocal : « La ballade moderne, qui apparaît vers la fin du XVIII^e siècle, est d'abord une manifestation typique du romantisme allemand », écrit André Hodeir ; « elle n'a d'autre ressemblance avec la ballade médiévale que le fait d'être — en général — inspirée par un texte littéraire. »

Plus tard, ce *texte littéraire* glissera peu à peu vers une parole de chanson, « chanson à danser et danse qu'elle accompagnait » (Petit Robert). Dans le jazz, celle-ci proviendra, en grande part, du répertoire commercial américain : BODY AND SOUL, de ce point de vue, demeure l'exemple magistral.

Puis, avec les grands solistes de jazz, la ballade se modifie en objet d'improvisation tendre et lyrique ; intime et croissante tension de la mélodie qui se donne souvent comme symétrique d'une sorte de réserve, gardant longtemps présents à notre oreille l'écho d'une romance, une tournure délicate animant la ligne principale du chant. La ballade serait ainsi le versant le plus européen du jazz. Sa blanche mélancolie ; donnée impure évoluant paisiblement vers une source imaginaire.

Si Coleman Hawkins et Lester Young restent les premiers maîtres du genre, on observe que la ballade va sensiblement se développer au temps du be-bop ; en offrant, d'une certaine manière, comme l'image inversée : contemplation, retenue du souffle, périodes de détente, de vagabondage et de repos. Clair-obscur d'autant plus salubre qu'il succède aux éclairs de tempi fulgurants.

*
* *

Au rythme de la ballade se conjuguent en parallèle un mouvement d'abandon et le souci de la plus grande maîtrise. Mais la lenteur acquise adoucit également l'élan mis en jeu qui, en quelque sorte, consacre à distance cet échange de tensions qui est la condition même et le fondement du swing.

Ne choisir pour saluer le genre que des saxophonistes ténors peut sembler contradictoire, voire paradoxal, cet instrument se prêtant moins naturellement que l'alto – ou le soprano – aux ressources de l'éventail mélodique. Toutefois, de Coleman Hawkins à Albert Ayler en passant par Lester Young, Coltrane et Sonny Rollins, c'est également ici que la ballade développera ses plus beaux ramages, connaîtra *aussi* ses plus hauts sommets. Sans renoncer à sa puissance et à son granité, le ténor s'allège et s'éclaircit : il devient fluide et aérien ; il s'enroule autour des thèmes tel un jeune lierre caressant une écorce mûre.

Du fait de la transposition choisie, il n'était guère possible de concevoir une liste complète. Au-delà de mes préférences, et malgré les limites du nombre, j'ai cependant veillé à la présence de l'essentiel.

*
* *

Enfin, ces proses brèves ne projettent aucun plan d'analyse. Elles n'évaluent point la beauté en termes d'étude ou de spécificité. Elles se suffisent d'une écoute souvent radieuse, s'abandonnant à une ligne docile, à des paysages entrevus à l'horizon d'un

demi-sommeil, n'espérant saisir à la suite des mots qu'une image
seconde, comblée par la force de l'enchantement.

Adolphe Sax a créé l'instrument. Mais, en quelque sorte, tout restait à faire. Et à imaginer.

Qui viendrait souffler une première note à l'acteur des temps futurs, aux musiciens du Nouveau Monde ?

Coleman Hawkins

à Jacques Réda

Son nom est indissociable de l'histoire du saxophone ténor et de son développement. Le ténor : il en est d'une certaine façon le découvreur, le premier interprète ; et même, le plus fidèle essayiste.

Cette coexistence de l'homme et de l'instrument est si entière que la vie de Coleman Hawkins répondra périodiquement, dans le temps et la durée, à l'aventure et aux expériences essentielles du ténor.

De son premier soulèvement au sein de l'orchestre de Fletcher Henderson — telle une pâte épaisse et sans élasticité dont on n'imagine guère la détente ni l'extension future —, jusqu'au cri insoutenable d'Albert Ayler — celui-ci meurt un an après Hawkins —, les soixante-cinq années de vie du saxophoniste couvrent très exactement l'histoire principale de l'instrument. A tel point que, lorsque Archie Shepp, en 1969, enregistre *SOPHISTICATED LADY*, on peut réellement estimer que le relais est passé.

Il nous faut apprécier la mesure et la constance avec laquelle Hawkins a pu atteindre cette plénitude, cette sublime clarté finale. Revenant en arrière, à l'écoute de *BLUE MOMENTS* (1932), nous avons l'impression que Coleman Hawkins sculpte son instrument, qu'il le crée de ses propres mains, l'arrachant à l'informe et à l'insignifiance de la matière par petites coupes sèches, précises et égales. L'ancrage de cette première mise en forme est proprement inaugural, admirable de force, de décision, de confiance et de rigueur. Elle trouvera sa justification et son véritable accomplissement avec *QUEER NOTIONS*.

Puis, très logiquement, Hawkins passe par l'écriture et la

composition pour asseoir et assurer ce chant qui, déjà, acquiert toute sa fluidité et sa hauteur. Aussi volontaire qu'elle soit, la progression du saxophoniste n'est cependant jamais exempte de son premier état d'innocence. Mais maintenant cette innocence est enrichie d'une vérité sur soi-même. Et la sonorité de l'instrument conservera ainsi tout l'éclat et le rugueux de son premier âge.

C'est un cheminement tranquille et constant qui prépare alors l'avènement de BODY AND SOUL *. Petite précision biographique : l'œuvre en question se situe très exactement — à trois années près — à mi-parcours de la vie de Coleman Hawkins. Et dans l'évidence d'un merveilleux équilibre, ce morceau résume son histoire, en définit la texture et l'horizon jusqu'en ses ultimes conséquences. C'est également une sorte de manifeste du parfait musicien de jazz qui, par le biais d'une longue et minutieuse mise en œuvre, parvient un jour à ce dépassement que seuls permettent, au moment voulu, les plus grands efforts, une extrême conscience de ses moyens. Cette manière de spontanéité que Jean Paulhan analyse si finement dans ses « Entretiens » (*Les incertitudes du langage*¹), et qui exige de passer par une longue élaboration de l'objet jusqu'au moment où celui-ci, orienté par une secrète articulation, se détache de votre volonté et de vos mains ; comme de toute science acquise.

BODY AND SOUL, dans sa sereine splendeur, ne peut être que le fruit d'une longue patience, d'un insistant travail de fondation — ajustement d'horloger où le temps fait son œuvre, dont la structure invisible fait croire au miracle des choses, aux seules vertus de l'instinct. Mais, c'est davantage l'oubli de cet effort, l'oubli du métier, de la répétition et du corps pesant des choses qui ont permis ce saut de l'âme. BODY AND SOUL se situe à l'exacte conjonction de la connaissance et de la création, au vif de ce lien si rare par lequel s'ouvre et s'éprouve la grandeur des œuvres.

C'est également le privilège de la ballade que de permettre quelquefois cette élévation de l'instant — un pur état de grâce — où la forme musicale repose autant dans la certitude du savoir qu'en la puissance d'un souffle qui lui échappe.

1. Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970.

C'est sur tempo lent, une flânerie sensible mais savante aussi. C'est un prélèvement musardier, aigu encore, comme un herbier d'émotions, d'inclinations et qui coupe l'histoire du saxophone ténor : presque d'un Freeman l'autre (de Bud à Chico) ; plus précisément : de Coleman Hawkins à David Murray ; un éventail de cinquante-trois portraits où, sans doute aucun, le plus chaleureux et neuf du cuivre en Si bémol se trouve présent. Une déambulation (*walkin' or strollin'*) sur cinquante ans où s'intriquent délicatesse et rugosité, styles et styles ajoutés comme des positions amoureuses multipliées, diverses, intransitives que l'écriture accoste, accompagne — courtise et ressaisit absolument. Le ténor, cette tendresse secrète, cette pudeur caressante du ténor, vous l'entendez ici. La ballade, la lumière douce dans l'âge entier de l'instrument. Éclairages intimes ; tamisages de proses nettes qui savent si bien balancer, swinguer la mélodie dans le treillis des mots. Ici le ténor est lu au filtre de l'alentissement ; l'instrument-roi s'écoute en camaïeu de son essentielle couleur. *Blue notes* étirées, embrassées, chuchotées, vous les entendez, à cette propre respiration, tempos lents, pour ténors, pour le cœur du plaisir : car au meilleur faire le jazz comme l'amour appelle l'attention à la peau, sa respiration — la lenteur.

BIRDLAND, collection dirigée par Christian Tarting.



Maquette : J.-P. Reissner
Photo : Archie Shepp à Hyères (France, 15 juillet 1987),
par Joël Gélys.

ISBN : 2-86744-140-4
F 10140-3-89

125 F