



---

**Article :** Électrique – Miles Davis 1968-1975

**Auteur :** Laurent Cugny

**Source :** RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020

**Publié par :** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiocaptives (CRIJMA),  
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL :**

---

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremuscnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiocaptives>.

**Comment citer cet article:**

CUGNY, Laurent, « Électrique – Miles Davis 1968-1975 », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocaptives*, Cahier en français, n° 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, décembre 2020, p. 1-15.  
Disponible sur :

---

# Électrique – Miles Davis 1968-1975<sup>1</sup>

Laurent Cugny

---

Contrairement à *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*, mon premier livre, publié en 1989 et encore disponible aujourd’hui, *Électrique – Miles Davis 1968-1975* s’est assez rapidement trouvé hors de circulation. Pourtant, au fil des années, il arrivait çà et là qu’on me parle de ce livre, que ce soit des lecteurs ou des personnes qui le cherchaient. Au-delà du destin de l’ouvrage lui-même, ces affleurements persistants pouvaient valoir comme indice que cette « période », comme on dit, suscitait toujours de l’intérêt. Il nous était bien arrivé avec l’éditeur originel, Christian Tarting (qui avait été aussi celui de *Las Vegas Tango*), d’évoquer une possible réédition, mais sans que cela ne se concrétise. Je me réjouis bien évidemment que Philippe Gonin et les Éditions Universitaires de Dijon aient décidé de reprendre le flambeau, ce qui permet de présenter aujourd’hui cette nouvelle édition et me donne par là même l’occasion de revenir, plus de vingt-cinq ans après, sur la « période ».

Tout commence pour moi le 11 juillet 1973. Je viens d’avoir mon bac et un ami de lycée me propose d’aller avec lui à un concert de Miles Davis<sup>2</sup>. Sa musique m’est inconnue mais pas le nom, qui évoque vraisemblablement à ce moment une image sonore proche de *Kind of Blue*. Assis à une place à cour au premier balcon, je surplombe un trompettiste à grandes lunettes noires, arc-bouté sur une pédale wha-wha – la même que celle de Jimi Hendrix –, la trompette à la verticale, pavillon tourné vers la terre. Le reste est un magma sonore touffu émis par un groupe de musiciens comprenant notamment une grande tige immobile avec une guitare basse Fender et un bouddha à lunettes également noires, assis devant une petite table avec une guitare sur ses genoux. À la sortie, mon ami, qui se pique de Stockhausen et de musique contemporaine<sup>3</sup>, m’affirme que c’est une musique formidable, mais je dois me rendre à l’évidence qu’elle m’a laissé entièrement indifférent. Mais pas hostile. Je n’ai pas l’arrière-fond musical des véritables amateurs de jazz de l’époque qui, eux, ont souvent eu beaucoup de mal à pénétrer cette musique du Miles Davis de 1973. Ma culture musicale s’est faite sur un fond (discret et sans véritable adhésion de ma part) de musique savante, par mon père et son écoute religieuse, le samedi, de Tchaïkovsky, Beethoven, Rachmaninov et Bruckner, ainsi que les cours hebdomadaires de piano suivis durant plusieurs années. Je ne connaissais donc rien au jazz, mais en revanche, la passion musicale s’était déclenchée quelques années auparavant avec The Beatles (et dans une moindre mesure The Rolling Stones). Puis avaient suivi quelques groupes fondateurs du hard rock, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath et autres MC5, à quoi était venu s’ajouter un conglomérat pop-folk-soul où l’on trouvait pêle-mêle Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills, Nash & Young, Canned Heat, Leonard Cohen, Otis Redding, Booker T. & the MG’s, etc. Mais de jazz, point.

15 novembre 1973, Paris, Palais des sports<sup>4</sup> : nouveau concert du groupe de Miles Davis (avec les mêmes musiciens). J’y assiste, seul, et cette fois la passion se déclare. Entre les deux dates

---

<sup>1</sup> Ce texte est une nouvelle préface écrite pour la réédition de l’ouvrage éponyme de Laurent Cugny, consacré à la première période électrique de Miles Davis : CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).

<sup>2</sup> Ce concert a été publié en disque compact : *Olympia 1973*, Trema 710460.

<sup>3</sup> Il a depuis écrit une thèse de doctorat en philosophie intitulée *Qu’est-ce que penser-en-musique ?*

<sup>4</sup> Une large partie de ce concert (plus d’une heure) est visible sur YouTube :

j'ai découvert John Coltrane et Ornette Coleman, *Porgy & Bess* et *In a Silent Way*. Le complexe pop-rock-folk-soul s'éloigne (mais il ne sera jamais hors de portée d'oreille), le jazz s'installe, définitivement. Et cette musique du Miles Davis de 1973, non seulement n'en deviendra pas une bizarrerie mise sur ce chemin de façon circonstancielle, mais une des portes d'entrée (avec les deux autres musiciens cités) qui gardera une place privilégiée dans mon panthéon personnel.

Vint ensuite le temps de l'apprentissage. Rapidement, je prenais connaissance de l'intégralité de la discographie davisienne que je finis par maîtriser raisonnablement bien. Puis ce fut l'époque de la publication régulière des doubles albums : *Big Fun*, *Get up/With It*, *Agharta*. *Pangaea* était déjà réservé au cercle des fanatiques, que j'avais intégré en achetant ce dernier opus à prix d'or, en « import japonais », comme on disait à l'époque (je ne devais découvrir *Dark Magus* et son magnifique *stop chorus* du saxophone ténor de David Liebman sur « Moja » que bien plus tard).

Puis le flux s'interrompt, sans que l'on sache exactement pourquoi. Les disques continuaient bien à paraître, toujours des « doubles », mais c'étaient de curieuses compilations de morceaux, certes tous inédits, mais issus de périodes révolues (les plus récents dataient de 1970, dont ce *Guinnevere* qui devait me marquer d'autant plus que j'avais été un fan de l'album-source éponyme *Crosby, Stills & Nash*) : *Circle in the Round* et *Directions*. Enfin, la source se tarit complètement. La rumeur disait que Miles Davis était malade. En 1978 ou 1979, *Jazz Hot* publiait une photo où l'on voyait un Miles<sup>5</sup> amaigri, entouré entre autres de Larry Coryell et Masabumi Kikuchi avec lesquels aurait été réalisée une séance d'enregistrement. Mais toujours rien de sonore.

Juillet 1981. Un disque, un vrai, est annoncé. Il arrive sur nos platines (toujours « vinyle » comme on ne disait pas encore) : *The Man with the Horn*. Je me revois, avec des amis (la phonographie est aussi dans le jazz un acte de sociabilité, phénomène largement décrit depuis), placer le bras sur le début du sillon, avec une certaine appréhension, il faut bien l'avouer. Sort alors des enceintes, cette rythmique, infiniment souple, de Marcus Miller et Al Foster sur « Fat Time » (la pulsation binaire-ternaire était relativement nouvelle à cette époque). Miles Davis joue de la trompette, bouchée. Les phrases « d'avant » sont de retour, peut-être un peu moins majestueuses, mais le charme joue toujours. Une impression toutefois se dégage, qui se confirmera : la violence s'est assoupie, le prince des ténèbres est revenu à plus de lumière, en un mot il s'est calmé. Le bras arrivé au centre de la face 2, on est content d'avoir retrouvé un Miles Davis vivant, mais on reste toutefois un peu sur sa faim.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=NoeHrUIWPbE>. Il débute par un commentaire introductif de Pierre Bouteiller qu'il est intéressant de citer *in extenso* : « La soirée la plus insolite, la plus déroutante, pour certains la plus éprouvante, du festival Newport à Paris, a été incontestablement le concert Miles Davis que l'on retrouve ici en train d'essayer l'orgue électrique au milieu de son ensemble où les instruments de percussion sont en majorité écrasés par rapport aux instruments mélodiques. C'est plus qu'un détail, qu'il convenait de relever, car le Miles 74 [sic] semble délibérément tourné vers la recherche et l'expérience, une recherche et une expérience techniques. Miles remet tout en question, détruit les équilibres, et dans ses concerts, il nous prend à témoin de ses travaux de destruction et de reconstruction où il dépasse le cadre de la musique pour entrer dans celui des sons. C'est pour cela qu'il a électroifié sa trompette avec un système de sourdine wha-wha, actionné par un pédalier, système qu'il a imposé semble-t-il à son saxophoniste, comme vous pourrez le voir et l'entendre dans un instant. Miles n'a jamais changé. Il reste le même qu'il y a dix, quinze ou vingt ans. Sa volonté de recherche, sa remise en question systématique, son travail d'exploration, le font apparaître cette année encore toujours aussi solitaire, aussi douloureux, aussi fascinant ». Outre sa justesse, ce commentaire illustre assez bien ce qu'ont pu être certaines réactions de spécialistes à l'époque. Cette vidéo, parmi de nombreuses autres de cette période nous rappelle également à quel point l'image peut être précieuse pour l'analyse de la performance. Elle nous renseigne ici sur la façon dont Miles Davis dirige l'orchestre et la musique, mais aussi sur l'intensité de son écoute, qui se voit littéralement.

<sup>5</sup> Je céderai moi aussi ici à cet usage si répandu, consistant à appeler ce musicien-là par son prénom, usage si souvent ridicule dans tous les autres cas, mais dont la prégnance dans celui-ci en particulier est telle qu'il faudra peut-être un jour interroger sa signification « familiale », tant il semble traduire un sentiment unanimement partagé, non seulement de proximité, mais de l'existence d'un lien presque charnel.

Printemps 1982. La nouvelle tombe : Miles jouera à Paris, au Théâtre du Châtelet, deux soirs de suite. Je me précipite le premier jour de la location, mais c'est déjà trop tard, toutes les places de la première soirée sont parties en deux heures. Décidé à ne pas m'en laisser remonter, je me poste devant le guichet le lendemain à la première heure et parviens à me procurer le sésame. 3 mai : je suis au cinquième rang, un peu à cour. L'orchestre débute, Al Foster au centre, Marcus Miller à ses côtés, Mike Stern, Bill Evans et Mino Cinelu. Miles entre et il se poste... juste à ma hauteur. Le pavillon se lève, à quelques mètres, comme s'il me visait, moi. Je reçois le son, dans mon cas phonographié depuis neuf ans, en direct pour la première fois. Je crois que je m'en souviendrai toute ma vie. On a beau être adepte d'une phonographie au principe même de l'audiotactilité et du jazz, le son direct, même amplifié... n'est pas la même chose.

Alors se produit l'inattendu. Au milieu d'une rythmique musclée, Al Foster et Mino Cinelu se retrouvent en un duo obligé : une panne d'électricité a réduit les autres au silence. Moment de flou, le batteur s'arrête. Marcus Miller se saisit alors d'une clarinette basse (ou peut-être d'un saxophone ténor) et commence à jouer une ligne de basse. Al Foster reprend, aux balais, et Miles les rejoint. Pendant quelques secondes, ce trio improbable (Mino Cinelu s'est-il joint à eux ?), revisite un jazz « acoustique » que le leader n'a plus pratiqué depuis longtemps. Public aux anges, Miles beaucoup moins si on en juge par un signe dénué de toute ambiguïté qu'il enverra en direction des cintres à la fin du concert.

C'est donc l'orchestre et le Miles Davis de *We Want Miles* que nous avons entendus ce soir-là. Il n'est plus question des atmosphères crépusculaires de la première période électrique – puisqu'il faut désormais la nommer ainsi – mais une certaine raucité, sinon sauvagerie, est encore perceptible, qui ira s'amenuisant au fil des ans de cette seconde période électrique. Cependant, j'écoute toujours aujourd'hui « My Man's Gone Now » avec le même plaisir. La gestion des intensités y est au plus haut, le début du solo de Bill Evans est un grand moment d'improvisation, de groove, de jazz.

Les concerts parisiens vont se succéder – plus ou moins annuellement –, approximativement au même rythme que les parutions. J'assiste à presque tous. John Scofield se joint au groupe dès 1983, puis les claviers vont progressivement reprendre le pouvoir. Mais il ne s'agit plus des pianos Fender Rhodes plus ou moins (plutôt plus) saturés de Keith Jarrett ou Chick Corea, mais de synthétiseurs, maniés le plus souvent par Robert Irving III délivrant des sonorités au contraire très propres, que l'on qualifie maintenant de *eighties*, ce qui était légitime à l'époque et l'est moins aujourd'hui<sup>6</sup>. *Star People* est encore sur le modèle de *We Want Miles*, John Scofield en plus, qui y est étincelant. *Decoy* est plus assagi, certains signes inquiètent, mais il y a toujours de beaux moments. L'inquiétude se confirme avec *You're Under Arrest* et le passage symbolique de la batterie d'Al Foster, le seul survivant de la première période, au neveu, Vince Wilburn, batteur carré s'il en est, et la confirmation de l'emprise de claviers toujours lisses (ou est l'orgue Farfisa au vitriol de *Agharta* ?) et hors de groove, ainsi que la disparition sur la pointe des pieds des guitares de Stern ou Scofield.

*Tutu* est une parenthèse. Où l'on retrouve la césure studio-scène si particulière de la période précédente. Cette musique ne peut pas vraiment être jouée sur scène (probablement comme celles de *Bitches Brew* ou *On the Corner*). On connaît l'histoire : Marcus Miller réalise une maquette à la maison en jouant tous les instruments<sup>7</sup>. Miles décide qu'il lui suffit de rejouer dessus pour avoir un disque, sans avoir à en passer par l'étape logiquement prévue consistant à faire jouer la musique par un groupe réel en situation. Et il faut bien avouer que le résultat est (toujours) convaincant. Cette caractéristique du vieillissement accéléré des sons de synthétiseur, qui affecte si durement nombre d'enregistrements des années 1980 (*Weather Report* et *Joe Zawinul* exceptés mais Miles Davis compris) ici ne se manifeste pas. C'est que le concepteur a du goût et qu'il a indéniablement réussi à instiller une forme de grâce, par les compositions, son sens de l'arrangement, son jeu de

<sup>6</sup> Miles, qui offrira un Oberheim Ob-x à Gil Evans, aurait dit à ce dernier à propos des imitations de son de trompette : « ils ont pris modèle sur des Blancs ».

<sup>7</sup> Voir à ce propos, Gonin, Philippe, *Entretien avec Marcus Miller*, en ligne, [https://www.academia.edu/34207457/Entretien\\_avec\\_Marcus\\_Miller](https://www.academia.edu/34207457/Entretien_avec_Marcus_Miller).

basse électrique, à un ensemble qui se tient. L'affaire se répétera plus ou moins avec *Siesta* et pour une part *Amandla* et une réussite moindre, malgré un joli « Mr Pastorius ».

Le cas de *Aura* est lui aussi particulier. De même que *Tutu* est l'œuvre de Marcus Miller, *Aura* est celle de Palle Mikkelborg qui tente une expérience similaire (concevoir entièrement une musique pour un musicien sans ce musicien), mais d'une façon tout européenne, là où son prédécesseur est dans un paradigme musical afro-américain (la noirceur en moins, si l'on peut dire). Le trompettiste danois joue d'une corde toute différente, sur les couleurs, la dissonance, l'épaisseur, plutôt que sur le groove et une certaine fluidité hédoniste. Ce disque était intrigant à l'époque, mais on peut estimer que c'est une réussite, due en grande partie au talent de son concepteur.

Car il faut se rendre à l'évidence de la dernière partie de carrière de Miles Davis : il ne conçoit plus de musique à proprement parler, mais se contente de poser sa trompette sur des opus produits par d'autres. Et en cela, il renoue après tout avec ce que, d'une certaine manière, il a toujours fait (voir les développements à ce sujet dans le présent livre). Mais cette fois, il s'agit réellement d'une touche finale, même si elle garde une indéniable beauté, ce dont témoignent les interventions sur les chansons de Shirley Horn (« You Won't Forget Me ») ou John Lee Hooker (*Hot Spot*)<sup>8</sup>. Un ultime *Tutu* hip-hop, posthume (*doo-bop*), confirmera cette réalité, finale.

À partir de 1987, les passages sur scène faisaient entendre autre chose, une queue de comète des groupes du début de la décennie, ou un paquebot perdant progressivement de son élan, avec ses panneaux un peu dérisoires tenus à bout de bras (« Erin », « Kenny », « Foley »...), ses versions sirupeuses éternellement recommencées de « Time after Time », qui ne manquaient certes pas de charme, mais incitaient à nous retourner avec nostalgie sur « Fat Time » sans même oser rêver de « Calypso Frelimo » ou « Ife ». Je dois pourtant à l'honnêteté de dire que j'ai toujours éprouvé du plaisir à ces concerts, peut-être à cause de la présence physique, du son, de Miles en chair et en os (même de loin), mais je n'en éprouve plus aucun aujourd'hui à l'écouter sur disque (*Live Around the World*)<sup>9</sup>.

Juin 1991 : on apprend que Miles Davis va revisiter sa carrière, à Montreux sous la houlette de Quincy Jones. Je reçois même un coup de téléphone de Gil Goldstein qui est chargé de compléter l'orchestre avec des musiciens européens (c'est finalement George Gruntz qui fera l'intermédiaire). Cette fois c'est l'irritation qui l'emporte. Je n'ai jamais été très enthousiaste à propos des idées de recréer les disques historiques de Miles Davis avec Gil Evans, car je pensais (et continue de penser) qu'il s'agit de musique essentiellement phonographique et non scénique. Mais quand j'appris que Quincy Jones voulait augmenter l'orchestre, voire en doubler l'effectif, j'ai pensé que c'était une idée quantitative, d'un *showman* plus que d'un musicien. Je n'ai donc pas voulu assister à ce concert de Montreux, non plus qu'à celui de la Villette, pourtant à deux pas de chez moi, quelques semaines plus tard. Les enregistrements vidéo que j'ai pu voir plus tard m'ont malheureusement conforté dans le bien-fondé de cette décision. L'image de Miles Davis ne pouvant plus réellement jouer sur « Boplicity », non pas tant à cause d'un moindre niveau technique mais tout simplement parce que son cerveau musical avait déserté cette musique depuis très longtemps et ne pouvait la recréer par miracle, se voyant « épaulé » par un Wallace Roney au contraire au sommet de son art dans cette musique (et ressemblant même physiquement au Miles de l'époque), m'était insupportable. Même chose avec le défilé des anciens *sidemen* sur l'esplanade de la Villette (ce Herbie Hancock hilare avec son clavier-guitare dans les mains ; ne surtout pas regarder ensuite les vidéos du second quintette...). Le plus dur était de penser que Miles avait cédé, *in extremis*, à cette idée de *plaire au public*, lui qui avait fondé toute sa carrière sur le respect du public, aux antipodes de la flatterie.

Septembre 1991 : le monde apprend la mort de Miles Davis. Cette sortie ratée du dernier concert ne fait qu'augmenter la profonde tristesse ressentie. Amertume redoublée par un

<sup>8</sup> Mais je dois avouer que je n'ai jamais cherché à écouter les interventions pour Paolo Rustichelli ou Cameo, non plus que la musique du film *Dingo* (que je n'ai pas vu, pas plus que l'épisode de *Miami Vice* où Miles apparaît comme acteur).

<sup>9</sup> C'est même parfois une certaine gêne qui se manifeste.

insupportable article de Serge Louprien dans *Libération*, qui ne ratait décidément aucune occasion de se distinguer. Nous étions bien orphelins. Mais la nostalgie n'est pas d'une grande utilité musicologique. C'était aussi le début de l'entrée dans l'histoire – ou de la téléologie –, c'est-à-dire de l'appréhension globale, non plus d'une carrière, mais désormais d'une œuvre. Cette dernière période électrique, la seule que j'ai vécue personnellement au jour le jour, avec ses réticences et ses déceptions, annonçait une réévaluation de tout ce qui l'avait précédée, impliquant *de facto* que la fin de la première période électrique était bien un point culminant, thèse qui me paraît toujours aujourd'hui, quelque vingt-cinq ans plus tard, défendable.

En 1983 et 1985 paraissaient les deux tomes de la biographie monumentale de Jack Chambers. La bibliographie sur Miles Davis était encore rudimentaire. La seule véritable biographie précédant cet *opus magnum* était le livre de Bill Cole paru en 1974 où il qualifiait *On the Corner* d'« insulte à l'intellect des gens<sup>10</sup>. » S'établissait ainsi un paradigme, d'inspiration barakienne<sup>11</sup> qui devait perdurer longtemps et reste toujours actif chez certains observateurs, que l'on peut résumer de la façon suivante. Miles Davis et John Coltrane ont écrit ensemble certaines des pages les plus brillantes de la musique afro-américaine. Puis leur chemin se séparent, l'un poursuit dans la voie du formalisme avec le second quintette alors que l'autre approfondit une quête spirituelle culminant dans *A Love Supreme* et autre *Ascension*, interrompue par son décès en 1967. C'est précisément le moment du début du virage de Miles vers l'électricité, celle-ci n'étant pas vue comme une option musicale mais symptôme de la tentation du commercialisme, de la quête du succès auprès d'un public blanc et en fin de compte de la trahison de l'idéal afro-américain. Miles Davis, avec ses costumes italiens, ses Ferrari, devient ainsi l'anti-figure du destin afro-américain, incarné au plus haut et dans sa plus grande pureté par John Coltrane (et dans sa version plus politique par Charles Mingus et Max Roach).

Le livre en deux parties de Chambers apparaît ainsi comme le premier travail d'envergure laissant de côté la posture morale pour analyser dans le détail, jour par jour, l'œuvre davisienne, alors en cours<sup>12</sup>. Ce qui ne l'empêche pas d'évoquer, au fil de l'eau, les questions politiques, raciales, identitaires, de concert avec une analyse minutieuse du développement musical. J'ai dévoré ces livres et, connaissant déjà bien l'œuvre enregistré, j'ai pu en profiter à plein et acquérir une connaissance plus complète de cet œuvre et ainsi mieux en jouir encore.

L'autre texte décisif que j'avais lu au moment de la rédaction d'*Électrique* était bien sûr l'autobiographie réalisée avec Quincy Troupe, à mon sens l'un des plus grands livres sur le jazz<sup>13</sup>. Miles y parle beaucoup de sa musique et des musiciens qui l'ont faite. Il ne donne pas de recettes de fabrication, ni ne parle en analyste (comme aurait pu le faire un André Hodeir par exemple), mais, en Zarathoustra moderne, communique un esprit et renseigne sur des états d'âme, des états d'esprit, des intuitions, des sensations. Ce qui en fait à mon sens le document, y compris analytique, le plus précieux sur cette musique et son évolution.

D'innombrables ouvrages devaient paraître après sa mort (et de fait, après la rédaction d'*Électrique*). Je dois avouer que je ne les ai pas tous lus, ayant ressenti alors le besoin de changer d'objet. Il est toutefois à noter que Miles Davis est, avec Louis Armstrong, Duke Ellington ou John Coltrane, un des très rares musiciens de jazz à avoir suscité des publications diversifiées, c'est-à-dire non seulement biographiques. De nouvelles biographies bien sûr sont apparues (de John Szwed et Ken Vail, sans parler de la réédition augmentée de Ian Carr), mais on a vu également

<sup>10</sup> Cole, Bill, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974, p. 165. La seule biographie, à ma connaissance, antérieure à celle-ci avait paru en 1961 (James, Michael, *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961).

<sup>11</sup> En référence à Amiri Baraka (*alias* LeRoi Jones).

<sup>12</sup> Je ne devais découvrir que postérieurement *Round About Midnight* d'Eric Nisenson, à l'occasion de la publication de sa traduction en français (Nisenson, Eric, *Round About Midnight - Un portrait de Miles Davis*, Denoël, 1983) ainsi que la biographie de Ian Carr (Carr, Ian, *Miles Davis – A Critical biography*, London, Quartet, 1982).

<sup>13</sup> Davis, Miles & Troupe, Quincy, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989. Traduction française : *Miles – L'autobiographie*, traduction Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

paraître des témoignages, des analyses musicologiques très poussées, des anthologies de textes. Deux discographies complètes et plusieurs ouvrages ont paru sur les périodes électriques également, mais le plus remarquable est sans doute les cinq références au moins sur un album unique, *Kind of Blue*<sup>14</sup>.

En 1985, j'avais décidé de me lancer dans une biographie de Gil Evans, projet né du besoin de trouver un prétexte pour le rencontrer. Cette stratégie devait porter des fruits inespérés puisque cette rencontre eut bien lieu, une première fois en février 1986 à l'occasion de sa venue comme invité du concert inaugural de l'Orchestre National de Jazz récemment créé et placé sous la direction de François Jeanneau, puis devait déboucher sur plusieurs autres, à son domicile newyorkais en mars de la même année, pour une série d'entretiens appelés à nourrir ce qui deviendrait deux ans plus tard *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*. Au cours de ces entretiens, il était bien question çà et là de Miles Davis, mais je ne peux pas dire que j'appris des choses inédites ni que ma vision du trompettiste s'en trouva radicalement modifiée. À la suite de la publication en 1989, j'ai ressenti le besoin de faire le point sur cette fameuse « période électrique » qui avait tant compté dans ma construction musicale. Certainement, comme toujours, le fait du temps : une quinzaine d'années s'était écoulée depuis les derniers feux de cette phase davisienne. Entre temps le jazz avait beaucoup évolué, le jazz-rock qui prenait justement sa source dans cette musique s'était développé tout au long de la décennie 1970 et s'était finalement essoufflé au cours de la suivante. Ces années 1980 avaient aussi vu l'émergence d'un néo-classicisme sous l'impulsion notamment de Wynton Marsalis, mais aucun mouvement ne s'était imposé comme marqueur indiscutable de cette décennie.

Mai 1996 : deuxième *Miles Davis Conference* organisée à l'université de Saint Louis (Missouri) par le professeur en études littéraires Gerald Early. Deux Européens ont été invités, qui ont tous deux travaillé sur la période électrique : Enrico Merlin et moi-même. Je ne suis pas parvenu à retrouver la liste complète des intervenants et des sujets, mais je me souviens qu'une des épouses de Miles Davis était présente, son frère et peut-être sa sœur également, ainsi que le saxophoniste et ancien *sideman* Gary Bartz. Pour la partie scientifique, j'avais été frappé par le fait que seul un intervenant était afro-américain. Et il ressortait nettement que, contrairement à tous les autres, il ne s'intéressait que très modérément à la musique *per se* pour privilégier les contextes et surtout qu'il condamnait la « dérive » davisienne des dernières périodes. Illustration supplémentaire du « paradigme barakien » évoqué plus haut.

Arrivé la veille du début du colloque, je tombe à l'hôtel sur Teo Macero qui, se sentant apparemment un peu seul, me propose de dîner avec lui. Nous sommes à l'aube de la publication en série des coffrets qui vont donner accès à la quasi intégralité des enregistrements et transformer la vision de l'œuvre de Miles Davis en général. Pour l'heure, seul le *Complete Live at Plugged Nickel* vient d'être publié par Sony Japon, qui n'a pas fait appel à Teo Macero pour sa production. À peine assis, celui-ci me pose deux questions, sur un ton pour le moins vindicatif : « Tu as entendu le coffret *Plugged Nickel* ? » « Qu'est-ce que tu en penses ? ». Je sens bien que l'ambiance du dîner à venir est entièrement conditionnée par ma réponse. Je botte donc prudemment en touche d'un « oui, je l'ai un peu entendu mais pas vraiment. » Ce sur quoi il enchaîne, « je suis bien d'accord avec toi, c'est nul ! » Que trouvait-il donc de si mauvais dans cette publication ? Non pas tant le fait que Miles n'était pas au mieux de sa forme<sup>15</sup>, mais la conception générale, symbolisée par l'absence de montage et de travail sur le son, donnant le privilège à l'idée de « brut intouché », à l'opposé de la sienne, au contraire fondée sur le retravail d'une matière originelle renvoyée à un

<sup>14</sup> Voir la bibliographie jointe et aussi celle du site définitif sur Miles Davis, *Miles Ahead*, créé et entretenu par Peter Losin : <http://www.plosin.com/milesahead/mdBibliography.aspx>.

<sup>15</sup> Toute l'année 1965 a été marquée par de très graves problèmes de santé, avec notamment deux opérations de la hanche (Szwed, John, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1/ New York, Simon & Schuster, 2002, p. 248-254).

statut de matériau demandant à être significativement transformé pour parvenir à un résultat neuf, publiable comme tel<sup>16</sup>.

Au moment de se séparer, il me tend un lecteur DAT (nous sommes dans la courte période où ce format numérique est un standard professionnel) contenant une cassette. « Écoute ça, tu me le rendras demain. » Arrivé dans ma chambre, j'écoute la bande et je n'en crois pas mes oreilles : j'entends une suite somptueuse, d'une douzaine de minutes, d'un orchestre arrangé par Gil Evans avec Miles Davis en soliste. Or, à ce moment, rien n'est plus jamais apparu de cet attelage historique depuis les enregistrements de 1962 et *Quiet Nights*. Le lendemain, je rends l'appareil et la cassette mais je ne me souviens plus de ce que Teo Macero m'a dit de cette dernière sinon qu'il s'agissait bien de Miles et Gil. L'année suivante arrive le premier coffret de la série Columbia (portant le numéro 2), l'intégrale des enregistrements studio de Miles Davis avec Gil Evans. Seuls titres post-1962 : quatre prises d'une pièce intitulée « Falling Water », enregistrées le 16 février 1968 (cette « composition » est en réalité un assemblage de divers fragments dont certains étaient apparus sous diverses formes dans des enregistrements antérieurs de Gil). Et je crois bien me souvenir que ce que m'a fait écouter Teo Macero était un montage de ces enregistrements. La déception est la hauteur du ravissement éprouvé à Saint Louis. Ce matériau, donné cette fois dans sa forme brute, n'est pas enthousiasmant même si, comme toujours, il contient des moments de grâce dus à l'écriture de l'un et au jeu de l'autre. Et ce fut précisément tout l'art de Macero de transformer cette matière première en joyau, ce que devait confirmer encore (à mon avis) la publication des coffrets ultérieurs, *Complete Bitches Brew* ou *Complete Jack Johnson* par exemple, qui manquent, pour l'essentiel, de la puissance des publications originales, montées (même si l'on peut trouver, notamment dans les originaux non publiés, de magnifiques passages).

Enfin, en 1997 paraissait *Panthalassa* : les bandes d'*In a Silent Way* avaient été mises à la disposition de Bill Laswell, lequel avait procédé à sa propre relecture, *via* des montages et un travail de post-production nouveaux et personnels. Là encore, relative déception, et confirmation que Teo Macero était non seulement un acteur majeur des albums de « sa » période, mais aussi un artisan de génie : il ne suffisait pas d'intégrer le principe du montage et du traitement de la matière sonore, encore fallait-il le faire d'une certaine façon, la sienne, unique (ou était-ce un effet de recul et de ce qu'on peut qualifier d'authenticité : il fallait le faire aussi *à ce moment-là*, ce qui était évidemment inaccessible à Bill Laswell).

\*\*\*

Quelle leçon tirer, *a posteriori*, de la publication des cinq coffrets<sup>17</sup> sur le travail en studio de cette première période électrique ? Il faut d'abord noter avec Philip Freeman<sup>18</sup> qu'il ne s'agit pas réellement d'une intégrale des enregistrements, comme il est souvent annoncé. Il n'en reste pas moins qu'une grande quantité de matériel inédit a vu le jour en ces occasions. D'un côté des prises, sinon intégrales, mais en tout état de cause plus longues que les versions originellement publiées. De l'autre des morceaux qui n'avaient pas été sélectionnés. Sur les premières, il reste à engager l'équivalent du travail qu'Enrico Merlin a accompli sur le fonctionnement de l'orchestre de Miles Davis dans les enregistrements en public de cette période. Là où celui-ci a minutieusement tâché de comprendre comment un système de signaux permettait au musicien de passer d'un motif à l'autre et ainsi de faire évoluer sa musique en direct<sup>19</sup>, il faudrait pour le travail en studio à partir

<sup>16</sup> En son temps, Macero avait publié des extraits de cette série du *Plucked Nickel* sous forme d'un album unique intitulé *Cookin' at the Plugged Nickel*. L'espace sonore y est traité d'une manière radicalement différente, avec notamment l'ajout d'une réverbération très ample.

<sup>17</sup> Voir la discographie jointe.

<sup>18</sup> Freeman, Philip, *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005, p. 216.

<sup>19</sup> Merlin, Enrico & Rizzardi, Veniero, *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il saggiatore, 2009.



des prises brutes, étudier comment s'est effectué le travail de montage, c'est-à-dire soumettre le travail de Teo Macero à un examen comparable.

Avant de connaître les résultats de ce travail de recherche encore à ma connaissance à mener, on peut d'ores et déjà se risquer à quelques considérations. Pour les résumer, je dirais que l'écoute chronologique de tout ce matériel amène plutôt à des confirmations qu'à des révélations. L'une d'entre elles est que cette musique est le produit d'un processus particulier qui débute avec le choix des musiciens et des instruments. À partir du moment où Miles Davis commence à s'éloigner du format du quintette – c'est-à-dire dès les tentatives d'ajout de la guitare fin 1967, mais surtout à partir de la multiplication des claviers début 1969 et l'augmentation générale du nombre des musiciens –, le son d'ensemble est d'abord imaginé. Selon que l'on convoque un, deux ou trois claviéristes, qu'on distribue entre eux de façon variable piano électrique Fender Rhodes, orgue, synthétiseur et autres claviers, selon que l'on choisit la contrebasse ou la basse électrique, éventuellement couplées, selon que l'on appelle un ou deux batteurs, escortés d'un, deux ou trois percussionnistes, selon que l'on fait appel ou non à des joueurs de tabla et de sitar, le son est forcément prédéterminé par ces choix en amont. On avait déjà noté dans ce volume qu'un des paradigmes les plus opérants consiste en la paire claviers - guitare. Les claviers ont d'abord occupé la scène au début du processus avec le trio Hancock/Corea/Zawinul d'*In a Silent Way*. C'est aussi le moment où arrive John McLaughlin, mais celui-ci a encore le son civilisé, jazz – que le guitariste fait entendre dans son propre album *Extrapolation* –, qui était déjà *grosso modo* celui des premières tentatives d'ajout de l'instrument avec George Benson et Joe Beck. Puis le processus va évoluer avec l'effacement complet des claviers à partir de 1973, mais surtout avec le durcissement, le salissement du son de guitare demandé par Miles Davis à McLaughlin (ou bien celui-ci avait-il déjà ce son dans son *bag of tricks* ?). Autre opposition : si les claviéristes sont diversifiés – pas moins de huit, outre Davis lui-même, sont entendus entre 1968 et 1974<sup>20</sup> – la guitare est portée par le seul John McLaughlin depuis son apparition jusqu'à une unique séance (6 juin 1972) où elle se voit doublée par celle de David Creamer<sup>21</sup>, signe avant-coureur de ce que l'on peut considérer comme un dénouement avec l'apparition de la paire Reggie Lucas - Pete Cosey<sup>22</sup> et l'instauration de rôles importés de la soul music entre guitare rythmique et guitare soliste – et la disparition définitive des claviers dans d'autres mains que celles de Davis lui-même.

La seconde phase du processus est celle de la pré-composition, dont on sait qu'elle est plutôt réduite (mais surtout différente) en regard des usages traditionnels du jazz. Au plus, une ligne mélodique avec quelques accords, mais de façon générale plutôt l'une ou les autres seulement ou même un simple motif de basse. Le troisième moment est celui de la navigation à vue (à ouïe si l'expression existait), celui de l'écoute du matériau vivant, en train de se faire, qui s'infléchit par touches successives ou au contraire par laisser-aller. C'est ici que l'intuition est maîtresse, illustration idéale de l'idée de formativité de Luigi Pareyson, forme formante et forme formée<sup>23</sup>. La quatrième et ultime phase est celle de la post-production : choix du matériau, traitement du son et montage.

<sup>20</sup> Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Larry Young, Keith Jarrett, Harold I. Williams, Lonnie Liston Smith, Cedric Lawson.

<sup>21</sup> Et qui se trouve être la dernière de McLaughlin avec Miles Davis avant 1985.

<sup>22</sup> Reggie Lucas apparaît en studio dès le 23 août 1972. Il faut attendre le 5 juin 1973 pour voir arriver Pete Cosey.

<sup>23</sup> « En tant qu'opération spécifique des artistes, l'art ne peut que résulter de l'accentuation intentionnelle et programmatique d'une activité présente dans l'expérience humaine tout entière, et qui accompagne, ou mieux, qui constitue chaque manifestation du "pouvoir opéréal" humain. Cette activité, qui est généralement inhérente à toute l'expérience, et qui, si opportunément spécifiée, constitue ce que nous appelons art au sens propre, est la "formativité", c'est-à-dire un certain "faire" qui, tout en faisant, invente la "façon de faire", une production qui est, en même temps et indissociablement, invention. Tous les aspects du "pouvoir opéréal" humain, des plus simples aux plus complexes, ont un caractère, irréductible et essentiel, de formativité. Les activités humaines ne peuvent s'exercer qu'en se concrétisant en opération, c'est-à-dire en mouvements destinés à culminer en œuvres ; mais c'est seulement en se faisant forme que l'œuvre devient telle, dans sa réalité individuelle et unique, désormais détachée de son auteur, et vivant de sa propre vie, contenue dans l'indivisible unité de sa cohérence, ouverte à la reconnaissance de sa valeur et capable de l'exiger et de l'obtenir. Aucune activité n'est œuvrer si elle n'est pas aussi former, et il n'y a pas d'œuvre

Confirmation donc de ce processus dont une vue nouvelle nous est autorisée par le matériel nouvellement publié. Confirmation aussi du caractère indispensable de chacune des quatre phases de ce processus, en particulier de la quatrième : les prises (plus ou moins) intégrales sont souvent quelque peu ennuyeuses à l'écoute, ce qui n'a rien de surprenant. Les trois premières de ces phases appellent nécessairement la quatrième, un certain tri s'impose. L'ennui parfois ressenti vient du fait que l'on est face à un processus arrêté à sa phase 3, c'est-à-dire incomplet. Ou bien s'agirait-il d'un effet rétroactif du produit sur le processus : on s'est habitué aux morceaux tels qu'ils ont été publiés, écoutés et réécoutés. Cette écoute a elle aussi fabriqué ces œuvres telles qu'elles nous avaient initialement été présentées. Ce serait une cinquième phase (après le choix des instruments et des musiciens, la pré-composition, la gestion de l'enregistrement en temps réel et la post-production), que l'on peut aussi voir comme un troisième moment ajouté à la dualité de Pareyson, aujourd'hui bien connu de la musicologie : après la forme formante et la forme formée, vient la forme construite par le récepteur. Revenir à un matériau antérieur, même générateur, rend difficile voire impossible sa conception comme œuvre, même pas « originale » ou originelle, mais simplement alternative, car la place est déjà prise. « On the Corner » ou « Go Ahead John » sont bien les œuvres publiées respectivement en 1972 sur *On the Corner* et 1974 sur *Big Fun*, Il est très difficile de leur substituer les prises plus longues ou les différents fragments qui ont été montés. Et si l'on peut considérer qu'en régime phonographique tout fragment, à partir du moment où il est publié, accède au statut d'œuvre, il n'en reste pas moins que l'histoire de la publication vient former ce statut<sup>24</sup>.

Il faut dire un mot à ce point de la question processus-produit. Deux positions s'opposent sur cette question, l'une considérant que c'est le premier qui est important, plus que le second. Elle est notamment défendue par certains tenants de l'improvisation libre. L'autre, pour laquelle j'avais argumenté en son temps dans *Analyser le jazz*, consiste à énoncer que, d'un côté, en régime d'oralité ou d'audiotactilité, il est impossible d'accéder au processus sans en passer par le produit et qu'ainsi il est indispensable de se pencher sur le second pour connaître le premier, et de l'autre la mise de côté du produit, considéré finalement comme un appendice plus ou moins accessoire, n'a pas de sens, ni musicalement ni du point de vue de la réception. De ces deux points de vue découle parfois certaines prises de position à l'égard de l'analyse. L'approche que je défends valorise l'analyse comme moyen de connaître le produit en en passant pour une part par le processus et inversement, alors que l'autre privilégie par exemple une analyse processuelle, comme c'est le cas de Clément Canonne<sup>25</sup>, ou en arrive parfois à nier toute pertinence à l'exercice analytique même (Derek Bailey). Que nous apprennent donc sur ce point ces rééditions augmentées de l'œuvre de Miles Davis dont nous parlons ici ? Selon le point de vue, soit une confirmation que seul le processus compte, soit une nouvelle vue de l'articulation entre processus et produit à travers un produit différent (ou différemment présenté).

---

réussie qui ne soit forme » (Pareyson, Luigi, *Esthétique – Théorie de la formativité*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007 [1/1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia], p. 32).

<sup>24</sup> Ce qui nous renvoie au débat ontologique sur la définition de l'œuvre de jazz, abordé dans Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre mesure, 2009, p. 44-90.

<sup>25</sup> « Analyser l'improvisation, c'est donc analyser un rapport, une relation, entre une certaine structure sonore, et les heuristiques adoptées par un ou des musiciens pour parvenir à cette structure sonore. Une telle analyse processuelle de l'improvisation reposerait probablement sur deux principes : 1° d'abord, dès lors que l'on examine la séquence sonore effectivement produite, il ne faut pas hésiter à recourir systématiquement à l'analyse linéaire, qui pourrait sembler bien trop descriptive dans d'autres contextes. [...] 2) ensuite, il s'agit de prendre en compte cette couche "intentionnelle" qui existe dans l'improvisation. C'est vrai dans le cas de l'improvisation en solo, où le décalage entre intention et réalisation permet de rendre à la notion d'accident toute sa fécondité ; c'est évidemment encore plus crucial dans le cas de l'improvisation collective, où l'on ne peut se limiter à la prise en compte du contenu acoustique et musical du signal » (Canonne, Clément : « Sur l'ontologie de l'improvisation », in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014, p. 319). Il faut toutefois préciser que cette proposition s'inscrit, et doit donc se comprendre, dans une introspection très fouillée sur l'ontologie de l'improvisation.

\*\*\*

Il ne faut cependant pas négliger les morceaux inédits qui sont apparus avec la publication des cinq coffrets. Une autre question se pose sous cette lumière nouvelle : quel a été le processus de sélection opéré par les producteurs de cette musique ? Difficile à dire (là encore une étude plus exhaustive apporterait certainement des réponses). Subsiste l'appréciation personnelle, cette appréciation esthétique intuitive qui reste malgré tout à l'origine du processus de réception. Autant on a parfois l'impression que certains morceaux ne « fonctionnent » pas, comme le dit cette expression indémontrable mais bien sensible, autant dans d'autres cas, on peut estimer que les exclus du moment auraient avantageusement pu être mis au jour. Dans mon panthéon personnel, j'aurais conservé « Early Minor », « Feio », « Recollections », « Big Fun/Holly-wuud » et « Mr Foster ».

Ce qui amène à une dernière considération sur cette question du matériel inédit. Une autre confirmation est celle de l'évolution au cours de cette période. On a parfois dit que le couple *In a Silent Way* - *Bitches Brew* répondait, dix ans plus tard, à celui formé par *Kind of Blue* et *Sketches of Spain*, avec un premier terme plutôt impressionniste auquel succédait un autre plus solaire. Ce qui ne manque pas de pertinence. Mais vu téléologiquement, la première paire se présente comme l'amorce de la période électrique et les deux albums ont ceci en commun qu'ils apparaissent presque comme acoustiques par rapport à l'électricité féroce que l'on entend dès *On the Corner* et qui culminera avec la matière en fusion de *Agharta* et *Pangaea*. C'est bien d'une sorte de descente aux enfers acoustique, de marche inexorable vers la noirceur et la sauvagerie électrique qu'il s'agit avec cette progression où, à son terme, la notion d'impressionnisme n'a plus en rien la place qu'on peut légitimement lui accorder avec les climats éthérés d'« *In a Silent Way* », « *Ascent* » ou « *Recollections* » et peut-être aussi avec « *Sanctuary* » dans *Bitches Brew*. Même en écoutant ce chef-d'œuvre d'intériorité qu'est le « *He Loved Him Madly* » de 1974, même si la nuance évolue sur plus de 32 minutes du quadruple piano au mezzo piano, plus aucune lumière ici, fût-elle tamisée, mais une acidité acoustique étrangère à toute volupté impressionniste<sup>26</sup>.

Reste la question éternellement posée de la différence entre les musiques respectivement de studio et de scène chez Miles Davis. Probablement, elle a toujours existé. Le trompettiste associe à ces deux lieux des dynamiques de jeu et de groupe différentes. Quand il a besoin de solder son contrat avec Prestige en 1956 pour pouvoir entrer les mains libres chez Columbia, il enregistre trois albums dans la journée, une seule prise par morceau, tous des standards. Comme sur scène, pourrait-on dire. Mais il s'agit tout de même d'autre chose, qui ne tient sans doute pas à l'échange absent avec le public dans la situation de studio. Ce sont à mon avis des questions de dynamique temporelle qui sont premières. Certains morceaux se prêtent au temps long de la vraie vie musicale, dans sa récurrence des *gigs*, en club et en concert. La musique évolue d'un de ces *gigs* au suivant, d'autant plus que la fréquence est soutenue. C'est en fonction de cette vie que se forment (eux-mêmes pour ainsi dire) les répertoires. Certains morceaux ont besoin d'être remis sur le métier tous les soirs ou presque. Selon les époques, ce seront « *Round About Midnight* », « *So What* », « *Seven Steps to Heaven* », « *Footprints* », « *Turnaroundphrase*. » Au contraire, d'autres ne connaîtront jamais que l'air confiné du studio d'enregistrement : « *Flamenco Sketches* », « *Iris* », « *Water Babies* ». La tendance s'accélère avec la raréfaction thématique amorcée en même temps que la première période électrique. Les groupes post « *Lost Quintet* » jouent de moins en moins de compositions et de plus en plus de grooves. Il n'est pas étonnant alors que l'on voit apparaître des titres tels que « *Untitled Original* » ou ce « *Call It Anythin'* » qui dit tout, en réponse à la question que l'on imagine angoissée du producteur demandant ce qu'on doit inscrire sur l'étiquette de la bande du concert qui vient d'être enregistré (en l'occurrence à l'île de Wight le 29 août 1970).

<sup>26</sup> Il faut écouter cette entrée de la trompette, déchirante de tristesse, à 17'32. À comparer avec une autre arrivée différée, sur « *Ascent* » (9'44).

Pourtant, une même évolution s'est amorcée au studio (on serait bien en peine de chanter les thèmes de *Big Fun*). Toutefois, il s'agit toujours d'espaces différents pour des travaux différents. C'est à mon sens une question, de temporalité, on l'a dit, mais aussi de son. Le travail du son dans le studio est spécifique. Le son de ce même *Big Fun* ne se retrouve jamais sur scène. De même, symétriquement le son du groupe de *Agharta* et *Pangaea* ne se retrouve sur aucun des albums. C'est un son de scène. Et ce n'est pas seulement l'intense travail de post-production de Teo Macero<sup>27</sup> qui marque la différence. S'il semble en effet que les concerts publiés (*At Fillmore*, *In Concert*, *Dark Magus*, *Agharta*, *Pangaea*) ne soient pas ou peu montés, le son est incontestablement plus brut, texture différente de l'acidité de *On the Corner*, la fluidité du passage rapide de « Calypso Frelimo » ou la métaphysique de « He Loved Him Madly. »

Que nous ont donc sur ce point montré les années écoulées depuis les publications originelles ? De nombreux enregistrements inédits que l'on a évoqués déjà, aussi bien en studio que sur scène, sont venus s'ajouter à la liste. Je ne suis pas sûr pour autant que le mystère relatif de cette dualité dont on ne retrouve certainement pas l'équivalent chez les congénères de Miles Davis, s'en soit trouvé éclairé. Mais peut-être des approches différentes ou de nouvelles études nous en montreront des aspects encore insoupçonnés.

\*\*\*

Deux choses encore. Comment a-t-on pu prendre cette musique pour du rock ? Le son des guitares et les rythmes, est la réponse usuelle. Concernant les premiers, il est indéniable que le son de John McLaughlin, non pas celui de 1969 dans *In a Silent Way* et *Bitches Brew* mais de 1970 (*Jack Johnson* et *Live-Evil*), est d'une nouveauté radicale dont on peut dire qu'elle vient indiscutablement du paradigme guitaristique rock, celui bien sûr de Jimi Hendrix, mais aussi de Jimmy Page ou Eric Clapton<sup>28</sup>. Encore est-ce vrai du son mais beaucoup moins des phrases, plus déstructurées et empruntant moins au blues. Les choses deviennent déjà moins claires avec Pete Cosey, dont la lisibilité (plutôt l'illisibilité) mélodique aurait fait fuir n'importe quel amateur de rock. Quant à Reggie Lucas, c'est aux guitares du rhythm'n'blues et de la soul qu'il est nettement assimilé. Concernant la batterie, en effet le volume sonore (là aussi à partir de 1970 mais pas encore des deux albums de 1969), l'abandon presque complet de la division ternaire du temps, augmenté par la prégnance d'un *backbeat* asséné par de lourdes caisses claires plutôt que par les pédales charleston et cymbales feutrées du chabada jazz, peuvent accréditer la thèse du rock. Mais les contre-arguments sont aussi forts. Comme pour les guitares, c'est largement autant du côté des musiques noires – rhythm'n'blues, soul music – que Miles cherche (et trouve). Mais surtout, le paradigme rock implique de façon quasiment inéluctable le chant et – progressive rock excepté (celui de Genesis, Yes, qui privilégient, un temps, les formes longues) – la forme chanson, qu'évidemment on n'aura du mal à trouver chez le Miles Davis de cette période.

À ce point, il faut passer au corrélat pratiquement inséparable de la thèse du rock : Miles l'aurait fait pour gagner de nouveaux publics, jeunes (et majoritairement blancs). Argument nettement sur la forme accusatoire : il aurait vendu son intégrité musicale pour la plus mauvaise des raisons : gagner plus d'argent. Il est indéniable que le rapport à l'argent du trompettiste n'est pas le même que chez la majorité des autres musiciens de jazz. Il en a besoin en soi, pour le style de vie que cela permet, mais aussi à cause de son addiction à la drogue (à laquelle le décrochage « *cold turkey* » de 1953 n'a pas mis fin, loin s'en faut<sup>29</sup>), et pour des raisons symboliques, peut-être les plus fortes : c'est le moyen par excellence de montrer aux Blancs que les Noirs ont aussi des droits dans ce domaine. Ce qu'on pourrait appeler le « syndrome Jack Johnson ». Toute la

<sup>27</sup> Produisant ce que Vincenzo Caporaletti appelle la CNA (codification néo-auratique) secondaire.

<sup>28</sup> On pourrait aussi parler de ses antécédents dans le blues avec par exemple John Lee Hooker ou B.B. King.

<sup>29</sup> Voir les descriptions apocalyptiques dans Szwed, *op. cit.* et Davis & Troupe, *op. cit.*

complexité du lien entre argent et musique chez Miles Davis est résumée dans ces deux déclarations faites à une page de distance dans son autobiographie :

1969 : le rock et le funk se vendaient comme des petits pains, Woodstock en a été la vitrine. Plus de 400 000 personnes au concert. Autant de gens, ça rend tout le monde fou, et en particulier ceux qui font des disques. Ils ne pensent plus qu'à une chose : comment vendre à autant de gens tout le temps ? Si nous n'y sommes pas arrivés, comment changer ça. Telle était l'atmosphère dans les maisons de disques. Pendant ce temps, les gens s'entassaient dans les stades pour écouter et voir leurs stars en chair et en os. La musique de jazz semblait, elle, se dessécher sur pied au niveau des ventes de disques et des concerts live. C'était la première fois depuis longtemps que je n'affichais pas complet où je passais. En Europe, je continuai, mais aux États-Unis, en 1969, nous avons souvent joué devant des salles à moitié vides. Ça m'a fait réfléchir. Si on comparait ce que mes disques vendaient habituellement à ce que faisaient Bob Dylan ou Sly Stone, pas de contestation possible<sup>30</sup>.

Et c'est aussitôt pour ajouter :

Tel était donc le climat entre Columbia et moi juste avant que j'entre en studio pour enregistrer *Bitches Brew*. Ce qu'ils ne comprenaient pas, c'est que je n'étais pas prêt à n'être plus qu'un souvenir, pas prêt à entrer dans la liste de ce que Columbia appelait les "classiques". La musique m'avait montré mon avenir et, comme je l'avais toujours fait, j'attaquais. Pas pour Columbia et leurs chiffres de vente, pas pour essayer d'accrocher de jeunes acheteurs blancs. J'allais le faire pour moi-même, pour ce que je voulais et ce dont j'avais besoin dans ma musique. Je voulais changer de direction, je devais le faire pour continuer à aimer et à croire en ce que je jouais<sup>31</sup>.

Postuler ainsi que l'argent est le moteur de la mutation de 1969-1970 est une erreur. Il faut noter tout d'abord que, relativement, l'opération a échoué. Le succès de *Bitches Brew*, vendu rapidement à plus de 500 000 exemplaires, est exceptionnel à tous les sens du terme. C'est un feu de paille. Les biographies sont assez explicites sur ce point. Dès 1970, le trompettiste n'arrête pas de se plaindre auprès de Columbia que sa musique n'est pas promue comme elle devrait l'être et il est pour le moins irrité par le succès que rencontrent ses créatures, Herbie Hancock avec *Headhunters*, Joe Zawinul et Wayne Shorter avec *Weather Report*, John McLaughlin avec *Mahavishnu Orchestra* ou Chick Corea avec *Return to Forever*.

Mais si cette thèse de l'âme vendue au commercialisme ne tient pas, c'est en dernière instance qu'elle fait tout simplement l'économie de l'évolution de la musique de Miles Davis au cours de cette période, laquelle est absolument inexorable, de *Filles de Kilimandjaro* jusqu'à *Pangaea*. Non pas qu'elle était écrite à l'avance, mais elle procède d'une logique entièrement musicale. Miles Davis est l'incarnation parfaite de la formativité de Luigi Pareyson et de ses corrélats, forme formante et forme formée<sup>32</sup>. Il ne sait pas (exactement) où il va, mais invente la façon de faire en faisant.

<sup>30</sup> Davis & Troupe, *Miles – L'autobiographie*, p. 256 (toutes les citations sont extraites de l'édition française).

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 257.

<sup>32</sup> « Si telle est la nature du processus artistique, il faudra dire que la forme existe non seulement comme formée au terme de la production, mais agit déjà en tant que formante pendant la production. La forme est active avant même d'exister ; elle est pressante et propulsive avant même d'être conclusive et satisfaisante ; toute en mouvement avant même de camper sur ses propres bases, rassemblée autour de son propre centre. Ainsi pendant le processus de sa production, la forme existe et n'existe pas : elle n'existe pas puisque, en tant que formée, elle n'existera qu'une fois le processus achevé ; elle existe puisque, en tant que formante, elle agit dès que le processus a commencé. Mais la forme formante n'est pas non plus quelque chose de différent de la forme formée, car sa présence dans le processus n'est pas comme la présence de la finalité dans une action qui veut atteindre un but : si la valeur d'une telle action réside dans son adéquation à la finalité préétablie, la valeur de la forme consiste au contraire dans son adéquation à elle-même. Et, effectivement, la formation réussit lorsqu'elle réussit, et il n'y a d'autre critère pour en évaluer le résultat que celui de la réussite. C'est seulement une fois que l'œuvre est accomplie que l'on voit comment le processus a été orienté par

Combien de fois ses *sidemen* de l'époque ont-ils indiqué que les séances d'enregistrement étaient erratiques au plus haut point, personne, Miles y compris, ne sachant vraiment ce qui se passait, ce qu'il fallait faire et dans quel ordre<sup>33</sup>. Et de l'autre côté, elles semblaient mues par une force quasi surnaturelle, étoile du berger montrant le chemin, donnant la logique, force incarnée par le seul Miles Davis<sup>34</sup>, toujours à l'écoute d'une sorte de voix intérieure, *Prince of Darkness* de la formativité musicale.

Enfin, il faut en revenir à la réception pour boucler les deux termes de la condamnation, rock et commercialisme. On vient de dire que l'opération commerciale s'est plutôt soldée par un échec en dépit de l'éclair *Bitches Brew*. La chose est encore plus évidente si l'on en vient à la question du goût. Je me permettrai d'en revenir une dernière fois à mon expérience personnelle. Passant, pour simplifier, de *Communication Breakdown* et *Led Zeppelin II* à *Bitches Brew* et *Jack Johnson*, je sentais bien, du haut de mon adolescence à peine achevée, que cette mue ressemblait plus à un adieu au rock (ou au moins à un au revoir) en forme de non-retour, qu'à un havre trouvé au cœur même du jazz. Mais surtout, il n'était pas difficile de constater l'indifférence absolue, pour ne pas dire l'ennui profond, de mes copains en rock quand je leur passais le moindre extrait d'un Miles Davis, dont on me disait par ailleurs qu'il s'était vendu au commercialisme blanc. Du côté afro-américain, il n'est pas certain non plus que la jeunesse noire des ghettos étatsuniens se soit unanimement tournée vers un relatif nouveau venu dans le domaine et l'ait d'emblée assimilé à la famille de James Brown, Sly & the Family Stone et qu'en matière de nouveauté, n'ait pas préféré Little Stevie (Wonder). Les apparitions au Fillmore ou à l'Île de Wight, les costumes remisés au vestiaire, les cheveux longs de Dave Holland, les bandeaux dans ceux de Chick Corea, ne peuvent occulter le fait, cru, que le public du rock n'a jamais adhéré à cette musique, bien trop éloignée de ses habitudes d'écoute. On a eu beau faire entrer un peu au chausse-pied Miles Davis dans les temples pop des Fillmore (est et ouest), le succès de *Bitches Brew* est bien plutôt un accident de l'histoire en cette période psychédélique initiée par un certain *Summer of love* et hantée par une débâcle vietnamienne annoncée. Là encore, le recul du temps n'a fait qu'accentuer l'impression d'une certaine incongruité dans les réceptions de l'époque.

Et finalement, c'est peut-être la grande affaire : « *I don't play rock, I play black*<sup>35</sup>. » Il est évidemment facile de se rendre au sens premier, évident : Miles Davis est, parmi de nombreux autres musiciens de jazz, un dénonciateur inlassable du racisme, le porte-parole par excellence du « *I'm black and I'm proud* » brownien (James). Et, plus que tout autre, cette première période électrique, sonne « noire », au sens de « musique noire » (qualification plus difficile à apposer, comme on l'a dit, à la seconde période électrique, celle des années 1990).

Mais il y a un autre sens à ce mot. La litanie des horreurs de la vie privée de Miles Davis – la drogue, les addictions en tous genres, la violence, en particulier vis-à-vis des femmes (à commencer par les siennes), la maladie, le corps martyrisé, le désordre chronique – telle qu'elle s'étale dans les

---

son propre résultat à venir ». (Pareyson, Luigi, *Esthétique – Théorie de la formativité*, p. 90-91). Voir aussi Caporaletti & Cugny & Givan, *Improvisation, culture, audiotactilité...*, p. 35-37.

<sup>33</sup> Nombreux sont les musiciens qui parlent de répétitions plutôt que de séances d'enregistrement, ne sachant même pas toujours que ce qu'ils prennent pour des essais est enregistré. Comme souvent, c'est Wayne Shorter qui résume le mieux la situation : « Parfois, quand Miles faisait certaines choses, nous disions "il est en train de s'enfermer". Il ne s'enfermait pas. Il essayait de détruire quelque chose, une chose apprise ou qu'il avait déjà faite et répétée. C'était comme s'il se cognait à quelque chose. Et soudain, le quelque chose devenait magnifique. Il ne se cognait pas en réalité. Ou il le faisait et ne le faisait pas. C'était un processus continu se déployant » (Szwed, *So What: The Life of Miles Davis*, p. 406).

<sup>34</sup> Le rôle de Teo Macero, s'il est fondamental, doit toutefois être distingué. Macero est l'artisan – l'artiste – indiscutable de la post-production, mais pendant les séances proprement dites, c'est Miles, tout aussi indiscutablement, qui dirige, qui peut même à l'occasion avoir à s'opposer aux suggestions de son producteur (particulièrement quand il s'agit de savoir comment on doit nommer les extraits, voir le prélude à « Corrado » lors de la séance du 19 novembre 1969, à 0'09). Mais il peut aussi plaisanter avec lui (« Feio, » 28 janvier 1970, 11'13-11'48).

<sup>35</sup> Szwed, *So What: The Life of Miles Davis*, p. 287.

diverses biographies<sup>36</sup>, ne laisse pas de stupéfier. Et on ne peut s'empêcher de se poser la question : d'où vient toute cette noirceur, quelle force tire à ce point vers le noir ? Il est tentant alors de se rendre à une théorie du reflet, non plus socio-politique (Miles Davis joue une musique noire, une musique afro-américaine), mais psycho-existentielle (Miles Davis joue la musique de la noirceur de la vie). Or, il se trouve que l'on n'accorde que peu de crédit aux théories du reflet. À écouter et réécouter inlassablement cette musique, j'entends bien un musicien, déchiré, tourmenté, obsédé, à la poursuite en effet d'une noirceur, qu'elle soit politique, raciale, anthropologique, psychologique, existentielle ou autre encore. Mais j'entends avant tout un musicien d'exception (c'est un euphémisme), torturé d'abord par le devenir de sa propre musique.

Écoutez ça, c'est à couper le souffle. Vous ne pouvez imaginer comme c'est terrifiant de se retrouver au milieu de tout ça. C'est du son sans fin. La musique, c'est une malédiction. Je suis tellement dedans que je dois avoir d'autres choses pour m'en éloigner<sup>37</sup>.

Et l'on est prêt à faire le pari, bien peu postmoderne au demeurant, que la postérité retiendra bien « Ascent », « Shhh/Peaceful », « Early Minor », « Bitches Brew », « Feio », « Guinnevere », « Konda », « Nem Um Talvez », « Black Satin », « Mr. Foster », « Calypso Frelimo », « He Loved Him Madly », « Mtume », « Prelude », comme des chefs-d'œuvre. D'authentiques chefs-d'œuvre.

Laurent Cugny  
Sorbonne Université  
Institut de recherche en musicologie ([IReMus](#))

---

<sup>36</sup> Celle de John Szwed, est particulièrement édifiante sur ce point (Szwed, *So What: The Life of Miles Davis*). L'autobiographie ne cherche pas non plus à cacher les choses de ce côté.

<sup>37</sup> Szwed, *So What: The Life of Miles Davis*, p. 339.

## Bibliographie

- ARBO, Alessandro & RUTA, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014.
- CANONNE, Clément, « Sur l'ontologie de l'improvisation », in Arbo, Alessandro & Ruta, Marcello, *Ontologie musicale – Perspectives et débats*, Paris, Herman, 2014
- CAPORALETTI, Vincenzo & CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité : édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de Jean-Sébastien Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris, Outre mesure, 2016.
- CARR, Ian, *Miles Davis – A Critical biography*, London, Quartet, 1982.
- COLE, Bill, *Miles Davis – A Musical Biography*, New York, William Morrow, 1974.
- CUGNY, Laurent, *Électrique – Miles Davis 1968-1975*, Marseille, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019 (1/ Marseille, André Dimanche, 1993).
- DAVIS, Miles & Troupe, Quincy, *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989. Traduction française : *Miles – L'autobiographie*, traduction Christian Gauffre, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- FREEMAN, Philip, *Running the Voodoo Down: The Electric Music of Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
- GASPARINI, Stéphane, *Qu'est-ce que penser-en-musique ?*, thèse de doctorat, sous la direction de Roger Pouivet, Université de Lorraine, 2013.
- JAMES, Michael, *Miles Davis*, New York, A.S. Barnes, 1961.
- MERLIN, Enrico & RIZZARDI, Veniero, *Bitches brew: genesi del capolavoro di Miles Davis*, Milano, Il saggiatore, 2009.
- NIENSON, Eric, *Round About Midnight – Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983 (1/*Round About Midnight – A Portrait of Miles Davis*, New York, Da Capo, 1996).
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique – Théorie de la formativité*, trad. Gilles Tiberghien, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007 (1/1954, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di Filosofia).
- SZWED, John, *So What: The Life of Miles Davis*, London, Random House, 2003 (1/ New York, Simon & Schuster, 2002).