

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 2 | 2010

La Reprise BIS

Reprise et revenance. Ornette Coleman revu par John Zorn

Covers and Renditions: Ornette Coleman Covered by John Zorn

Pierre Hemptinne



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/754>

DOI : [10.4000/volume.754](https://doi.org/10.4000/volume.754)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 143-147

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Pierre Hemptinne, « Reprise et revenance. Ornette Coleman revu par John Zorn », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/754> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.754>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Reprise et revenance

Ornette Coleman revu par John Zorn

par

Pierre Hemptinne

Lonely Woman, Ornette Coleman, 1959, 4'57. La contrebasse ouvre un sillage hésitant. La batterie, du métronome élégant de ses aiguilles, tisse une cage temporelle qu'un battement d'aile régulier vient frôler, rêvant de s'échapper. Le saxophone et le cornet entonnent le thème blues de la « femme seule ». Compassion et fatalité, chaud et froid, espoir et impuissance, les vers entrecroisés des deux musiciens souffleurs (Coleman et Cherry) sont cousins du sonnet baudelairien *À une passante* (« La rue assourdissante autour de moi hurlait »), l'inconnue par excellence, passage voluptueux et inquiet du bonheur englouti dans la solitude névrotique de la modernité (« Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? »). Même dramaturgie pour une distance temporelle peu prononcée.

Les premiers dérangements neurasthéniques de la vitesse, présents dans l'esthétique excitée colemanienne, vont s'emballer quand John Zorn fait revenir *Lonely Woman* en 1990, pour 2'38 précises. La pulsion est catcheuse, la batterie cogneuse, la passante déboule chaloupée et prédatrice. Le speed d'adrénaline pornographique se substitue à la méditation délicate. Le thème déroule en force, la solitude est ulcérée, le traitement est accéléré, comprimé, expéditif, cherchant le paroxysme, succession de courts-circuits violents entre beauté et néant en lieu et

place du salut complexe à la fugace éternité. L'exécution, deux fois plus courte, ne comporte pas forcément moins de notes, moins de sons, tant ils sont imbriqués, superposés, concassés. John Zorn ne reproduit pas le *Lone Woman* de Coleman, il en exhume le symptôme (de quoi cette musique était-elle le symptôme en 1959?). Il fait remonter de nulle part le souvenir d'un thème qui l'obsède, c'est le surgissement d'un fantôme mis en scène dans un crash kitsch et *hardcore*. La thématique est extirpée d'une époque où elle a eu le temps de se déployer et plongée vive dans un univers mental torturé par la saturation. Je n'ai cessé d'être épaté par la force de suggestion de cette réduction survenant du reste dans un disque (à l'époque, un OVNI) où Zorn inaugurerait sa formule Naked City et tout entier consacré aux couloirs temporels de la reprise, au mélange des citations, aux collisions entre genres, aux accélérations et déraillements entre couches hétérogènes de références, explosions et épiphanies survoltées.

Mais c'est en 1989 que John Zorn « reprend » Ornette Coleman consciencieusement dans l'album *Spy vs. Spy* et théorise, en quelque sorte, sa relation à l'héritage. Il a, pour mener à bien cette entreprise, formé un commando expérimenté de deux saxophones altos, deux batteries et une contrebasse. Bien que l'on soit dans un répertoire de jazz, rien ne correspond à la tradition qui consiste à former et « jouer des standards ». John Zorn ne standardise pas dix-sept thèmes de Coleman. Il les plastique (frôlant parfois l'acharnement douteux!). Ce qui l'intéresse est la manière dont ces airs s'enracinent, font signe, le hantent et reviennent en réminiscences irrésistibles, récurrentes, revenances fulgurantes qui le relient à un passé et qui, en surgissant dans un présent qui n'est plus le leur, implorent, explosent, se convulsent dès qu'il veut jouer avec. C'est cet « enchevêtrement généalogique » dans lequel il est pris qu'il transforme en dix-sept nœuds de détails, dans le sens de signes agrandis, éléments grossis des couleurs, zigzag et énergétique colemaniens, qu'il surdétermine en agencements hurleurs, violemment imbriqués, intriqués, nœuds de serpents, de blessures sismiques, de béances. La brutalité et la rapidité d'exécution zornienne, aux premières écoutes, en 1989, étourdissaient. Comment considérer cette manière de faire? Irrévérence, goût du massacre? Aujourd'hui, un peu plus de vingt ans après, l'effet s'est atténué (comme quoi, l'accoutumance à l'accélération de la communication est réelle et qu'il y a bien une violence sociale en marche qui se banalise, ce qui était aussi le sujet de *Spy vs. Spy*). À l'époque, l'intensité exaltante du rendu désarmait l'écoute, allait plus vite qu'elle et avait pourtant comme conséquence paradoxale qu'une composition de six minutes réduite à une

minute ne semblait pas défigurée. Toute la force originelle était restituée, vomie, décuplée, irradiante d'être ainsi rouée, fragmentée, lacérée, comme si un mécanisme de bombe à retardement y avait été dissimulé dès l'origine et qu'il n'enclenchait le compte à rebours qu'à présent. Surpris par la forme donnée par Zorn, je sentais néanmoins que c'était ainsi que j'entendais Coleman, « aujourd'hui », en moi, si pas depuis toujours. Ce genre de reprise révèle. Ce qui désarçonnait était de n'avoir pas à faire à une répétition venant renforcer une image imprimée des écoutes précédentes et orthodoxes (les miennes et celles que j'en entendais faites par d'autres, proches ou critiques, ou à travers revues et dictionnaires) mais à la déflagration de l'original, brute, sauvage, vierge, aussi perturbant qu'un retour de refoulé. En prenant des raccourcis, en ne reliant que certains points accentués des cons-tellations de Coleman, les plus sensibles, les plus actifs dans l'activité sismographique de la création colemanienne, John Zorn joue l'écart, l'espace coupant de la discontinuité, « le discontinu des fractures, des séismes, des tectoniques des plaques » et, dans cette course de vitesse, il libère un formidable symptôme de ce que la musique est en train de devenir : « Mais qu'est-ce qu'un fantôme du point de vue du temps historique? Ce sera, dans le contexte que nous nous sommes donnés, la rythmicité très particulière d'un *événement de survivance* : effraction (surgissement du Maintenant) et retour (surgissement de l'Autrefois) mêlés. Autrement dit, ce sera la concomitance inattendue d'un *contretemps* et d'une *répétition*. » (Didi-Huberman, 2002 : 169 et, sur le régime du discontinu : 317) Et, en même temps, pour arriver à cette épure « barbare », on sait et l'on sent que la lecture du texte musical a été très poussée, savante et que le terrorisme de l'avant-garde new-yorkaise est doté d'un dispositif très raffiné. Les hurlements grouillants de la version zornienne sont les intervalles entre les paillettes de pathos de ce que l'on pouvait entendre en 1959 et leur correspondance de 1989. Cette dynamique d'intervalles, de coupures, de vertiges piaffe entre changements de direction, empile des angles cassés, des distances rompues, des durées chiffonnées, des contrastes percutants, oblige à entendre différemment ce que l'on croyait connaître. C'est bien la relation à l'héritage et à la mémoire qui est déstabilisée ainsi que toutes les stratégies de légitimation qui intègrent l'esthétique musicale (en sollicitant tout autant les stratégies d'écoute, manière de rappeler que l'on n'écoute pas pour rien). L'intervalle, « c'est le chemin que parcourt l'empreinte vers son incarnation. C'est la faille qui sépare un symbole de son symptôme. C'est la matière des refoulements et le rythme des après-coups. C'est l'œil des remous, des tourbillons du temps » (Georges Didi-Huberman, 2002 :

505). C'est un travail par lequel on ne se perçoit pas uniquement comme quelqu'un écoutant mais accueillant dans son organisme le « ça écoute à travers moi ». Les versions turbulentes de Zorn restituent le brouhaha magique et solennel par lequel des idées artistiques, à partir d'empreintes enfouies, remontent à la surface et se réincarnent. Brouhaha d'appariteur. En restant telle quelle, en étant jouée toujours de la même manière (standardisée) quel que soit le changement d'époque, une musique de jazz, censée être une sismographie d'une culture à un moment donné de l'histoire, et ce d'autant plus qu'on la considère libre des convenances académiques, se fige. C'est précisément à cet endroit que le coup de poing de Zorn, physique et spectral, délivre sa frappe libératoire, célébrant par un saut différentiel la génialité de l'émergence qui n'appartient qu'au concepteur, et donc associant dans son impact « la spatialité matérielle des résidus de destruction » et « la temporalité fantomale des événements de renaissance ».

Par exemple, *Chronology*, en 1959 est un déroulé sinueux de six minutes et sept secondes, constitué de plis et déplis, mais globalement encore linéaire, une représentation archétypale du temps qui passe en zigzag selon telle prémonition jazz reliée organologiquement, via la singularité Ornette Coleman, au social, à la mécanique du progrès... En 1989, c'est un cyclone véhément et dévastateur d'une minute et quatre secondes. Un bref festival d'idées qui fusent, vite évanouies, une contorsion phénoménale entre l'original et sa reprise, la contorsion comme « l'antithèse nouée du *mouvement* et de la *paralysie* ». Dans la déflagration hystérique zornienne, il y a bien de l'hyper mouvementé et de la paralysie panique, médusé qu'il est par la « charge » insoupçonnée qu'il redécouvre, par sa relecture de pratiquant assidu, dans la musicalité de Coleman. Encore une fois, je n'entends pas une reprise, je vis la réminiscence turbulente d'œuvres inscrites dans un patrimoine collectif, mon imaginaire, partie intégrante de ma culture personnelle (forcément, je ne suis pas seul dans ce cas, c'est un partage), de mon appareil mental et l'écart effrayant que Zorn ouvre entre le souvenir et son actualisation s'éprouve en une plongée dans la « stratification géologique » de toute œuvre assimilée, incorporée, installée comme dans les gènes, avec laquelle on vit et se transforme. « Le moment réminiscent – que Warburg a cherché dans les images sous l'espèce de la *Pathosformel* – se présente donc comme essentiellement anachronique : c'est un présent où s'agitent, où agissent les survivances. Anachronique parce qu'*intense* et intrusif, anachronique parce que *complexe* et sédimenté. En quelques pages seulement des *Études sur*

l'hystérie, Freud a cru devoir réunir les motifs de la stratification géologique, de l'inversion temporelle, de la diffusion concentrique des ondes, de l'enchaînement sinueux, du zigzag que décrit le cavalier aux échecs, des lignes ramifiées en filet, des nœuds ou des noyaux, des corps exogènes et des «éléments infiltrants», du défilé obstrué, du jeu de patience, des brins de fil, des traces brouillées ou lacunaires, etc. » (Georges Didi-Huberman, 2002 : 313) On peut lire dans cette citation de l'historien d'art (appariteur magique lui aussi) la description d'une partie des figures techniques imbriquées de manière vertigineuse dans le style erratique de John Zorn. Une puissance qui, à chaque fois que je réécoute *Spy vs. Spy*, me fascine par ces raccourcis géniaux, ces charpies brillantes, ces trouvailles destructrices et sauts temporels. Ça me pousse à retourner comparer l'original et sa reprise épileptique, repartir de l'empreinte léthargique de la première écoute vers des retrouvailles intenses chaque fois neuves, imprévues, déformées par le présent. En quoi consiste écouter les musiques qui nous constituent, celles que l'on ressasse, que l'on écoute en boucle dans sa tête ? Et l'on n'écoute jamais la même version de ces musiques intimisées, en fait, nous sécrétons une répétition inlassable qui se déforme, varie, une série sans fin de reprises qui s'ignorent, ou mieux, qui se fondent dans la musicalité des cellules, que l'on oublie, qui reviennent, s'abîment et ressurgissent sous d'autres formes bouleversantes, recommencements. Comme on s'agence, dans un désir de recherche, de soi, des autres, de la musique, avec une bibliothèque où des idées lues un jour et perdues peuvent revenir et vous éclater à la figure.

Bibliographie

Georges DIDI-HUBERMAN (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.

Discographie

Ornette COLEMAN, *Beauty is a Rare Thing, The Complete Atlantic Recording*, 1993, enregistrements 1959-1961, (Rhino/Atlantic R2 71410).

John ZORN, *Spy vs. Spy*, 1989, (Elektra 960 844-2).

John ZORN, *Naked City*, 1990, (Elektra 7559-79238-2).

– APPEL À CONTRIBUTIONS –

L'écoute des musiques populaires

pratiques, expériences et représentations

L'auditeur est une entrée féconde pour l'analyse sociale, culturelle, esthétique ou encore politique des musiques populaires, qui permet de démultiplier les échelles d'analyse et d'entrer dans les détails les plus intimes de la relation esthétique et des pratiques significatives. On peut resserrer le regard sur l'activité individuelle et collective qui façonne l'expérience musicale : usages technologiques, rituels sociaux, techniques et pratiques auditives. L'émotion, le plaisir tout comme l'apprentissage de la musique semblent ainsi se fabriquer dans l'écoute, entre autodidaxie (l'apprenti rocker à la guitare solitaire) et communauté esthétique (le groupe de fans, l'audience d'un concert).

Ensuite, l'écoute déborde sans cesse l'univers strict de la musique. La nature et le plaisir « auditifs » ne sont-ils pas aussi définis par ce qui ne relève *pas* de l'ordre des sons ? La nature, la qualité, le plaisir de l'écoute dépendent certes de facteurs musicaux (qualité de la performance *live*, de la restitution sonore etc.) mais varient également en fonction de circonstances extra- ou « parasonores » : environnement, humeurs collective ou individuelle, biographie de l'auditeur et conditions historiques... D'autre part, l'attention auditive se greffe sur un réseau de correspondances entre les sens, qui ont des effets rétroactifs sur l'écoute, et pourraient ainsi porter l'analyse du côté des gestes et des comportements, des styles et des subcultures qui informent celle-ci, des communautés électro à l'habitus jazz. Ces usages dessinent enfin une éthique et une technique de soi musicales, l'auditeur assignant certaines pratiques d'écoute non pas à l'ensemble, mais à certaines des musiques, des groupes, des morceaux qu'il affectionne (ou qu'il déteste !). À toute discothèque, nous ajustons une audiOTHÈQUE intérieure mouvante qui en démultiplie l'hétérogénéité.

L'écoute est donc expérience vécue, mais de l'extérieur, elle est objet d'inquisition, support à des discours moraux portés sur le sens de la musique, les manières justes de la sentir, l'émotion, le goût de l'amateur, les effets (« satanisme » dans le metal, haine et crime dans le hip hop...). Ceux-ci peuvent aussi se faire traduction des principes et intentions qui se nichent dans l'écoute : les oreilles musicologiques, sociologiques, musiciennes ou amateurs « scrutent » chacune leur objet avec des présupposés, des objectifs et des méthodes différents, produisant par là même des effets sensibles radicalement opposés (ou non !).

C'est en rassemblant des contributions spécialisées et complémentaires, théoriques ou issues de cas concrets, que nous souhaiterions pour ce numéro mieux circonscrire la notion d'écoute.

Les contributions sont à envoyer par email avant le 1^{er} juin 2011 aux adresses suivantes :
editions@seteun.net et jedediah-sklower@hotmail.com

plus d'informations sur www.seteun.net