

L'improvisation chez Monk

Yves Buin*

QUI EST THELONIOUS MONK? Un auteur de thèmes et un pianiste de jazz. Né aux environs de 1917, il a entrete nu la confusion sur sa date et son lieu de naissance: Rocky Mount, en Caroline du Sud, ou New York... En fait, il est né à Rocky Mount.

Mary Lou Williams affirme l'avoir entendu, au milieu des années 30, accompagner une chanteuse.

Première apparition à Kansas City, en 1936. Mais c'est en 1941 que l'on commence à parler de Monk, au moment des séances du Minton's Playhouse, où s'élabore le «be-bop».

En 1944, Coleman Hawkins l'invite dans son ensemble qui se produit à l'Onyx Club. Cette année-là, c'est avec lui que Monk enregistre pour la première fois. Ce ne fut pas une rencontre de circonstance. Ils allaient se retrouver à plusieurs reprises. Monk avait beaucoup de respect pour Hawkins. Il lui aurait dit un jour: «Tu as inventé le saxophone.»

* l'écrivain.

(cet article est la transcription d'une conférence faite au séminaire de F. Guattari.

En 1946, on retrouve Monk quelques semaines dans le grand orchestre de Dizzy Gillespie – orchestre fabuleux, qui a porté les arrangements et les compositions du jazz de ces années-là à un certain sommet. Mais, à cause de son instabilité, de son excentricité, Gillespie n'a pas pu le garder longtemps. De cette brève période, on ne conserve qu'un fugitif enregistrement datant de 1946, dans un club, le *Spotlite*.

De 1947 à 1951, Monk se produit avec divers musiciens; il va nous laisser, alors, quelques sessions historiques, les sessions «Blue Note», où se trouvent tous ses thèmes pionniers, qu'il rejouera pratiquement toute sa vie, dont le fameux *Round about Midnight*, enregistré des centaines de fois et qui, récemment, a donné son titre au film de Bertrand Tavernier *Autour de minuit*. Les sessions «Blue Note» sont capitales pour qui veut connaître l'itinéraire de Monk.

En 1951, à la suite d'une banale histoire de marijuana, il est privé de prestations publiques dans l'État de New York. J'insiste bien dans l'État de New York et non ailleurs. Il aurait donc pu continuer à se produire mais il était tellement attaché à New York qu'il n'a pas voulu la quitter. Il est alors réduit à une vie assez misérable, puisqu'il ramassait à cette époque des canettes de bière dans les poubelles pour les revendre. Il a, pourtant, une activité de studio, des studios de fortune le plus souvent. Pour des marques maintenant disparues, il enregistre de 1952 à 1956 un certain nombre de disques fondamentaux où il prolonge sa créativité, sous la forme de trios essentiellement, et de piano solo – pour lequel il avait une prédilection. Ces albums sont maintenant réédités et font partie de l'histoire: *Prestige* et *Riverside*.

En 1957, l'interdiction de prestations publiques est levée. Il réapparaît en public, en particulier dans le fameux club «Five Spot» où il se trouve avec John Coltrane. Là, il va s'épanouir pleinement et publiquement. Malheureusement, nous ne disposons pas d'enregistrement «live» du Five Spot. Nous ne pouvons nous référer qu'à une séance de studio.

Dès lors, et pendant quinze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1972, sa notoriété ne va pas cesser de s'affirmer. Reconnaissance considérable: en 1964, en pleine période de luttes pour les droits civiques, *Time* lui consacrera sa couverture le nommant «Musicien de l'année».

Il a quitté la scène définitivement en 1972, alors que les affaires marchaient bien pour lui. Une retraite très énigmatique: il ne voyait plus personne, ne jouait plus de piano et vivait en reclus.

Il est mort le 17 février 1982.

Quelles sont les sources de sa musique?

Comme la plupart des musiciens noirs de sa génération, c'est un autodidacte. Il a subi quatre influences:

– la musique d'église noire: à l'âge de 12-13 ans, le dimanche, il accompagnait au piano sa mère, qui était chanteuse dans une église baptiste. Il a sans doute appris ses premiers rudiments de piano à l'église;

– la musique populaire et légère américaine, c'est-à-dire la variété, celle qu'on entend à la radio (les grands thèmes de Broadway, qui lui ont toujours plu et qu'il mettra à son répertoire): il va acquérir, de cette écoute de la radio et de la rue, le sens de la mélodie (signalons que cette musique est essentiellement blanche: Gerschwint, Cole Porter, etc.);

– les pianistes de Harlem des années 20 et 30 (donc contemporains de sa jeunesse): ce furent principalement James P. Johnson et Willie Smith «The Lion». Pianistes solo, ils semblaient un orchestre à eux tout seuls. Ils se caractérisaient par une main gauche extraordinaire, assurant l'harmonie à laquelle la main droite était subordonnée (l'ordre s'est inversé par la suite). Ce style, dit *stride* (main gauche ambulante, marquant les temps forts dans les basses et jouant en accord sur les temps faibles), se retrouve dans le jeu de Monk;

– le blues, musique folklorique noire, à la périphérie du jazz (qui l'a pénétré mais qui ne doit pas être confondue avec lui): comme tout musicien de jazz, Thelonious Monk a évidemment rencontré le blues.

J'en viens à la question de l'improvisation: question centrale, cœur même du jazz, mais qui pourtant ne lui est pas totalement spécifique.

Le jazz n'a pas inventé l'improvisation. On la retrouve dans les musiques non-occidentales, et même dans la musique classique occidentale. On sait, par témoignage, que Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Wagner, et d'autres improvisaient. Mais, dans cette musique occidentale, le primat de l'écrit fait que les traces de l'improvisation n'apparaissent que dans la partition, sous la forme musicale du «thème varié» (comme, par exemple, dans le *Concerto pour piano n° 15* de Mozart, dans l'*Opus 97* de Beethoven, dans *La Jeune Fille et la mort* de Schubert, etc.).

La «variation thématique», nuance du «thème varié», est une autre forme musicale qui transmet un peu du contenu de l'improvisation, mais par écrit (ce qui, en soi, est une contradiction). Tout au moins, elle montre que ces musiciens avaient le *sens* de l'improvisation. On la rencontre dans les *Variations Goldberg*, de Bach, dans les *Variations sur un thème de Diabelli*, de Beethoven.

Le jazz est une musique modale, donc admettant la succession régulière des notes naturelles à partir d'une note donnée et tonale parce qu'elle admet une tonalité de base qui se retrouvera à la fin du morceau ou à la fin du chorus. Ce sont là les caractéristiques bien connues de la musique occidentale. Le jazz est aussi une musique symétrique. Les structures reviennent périodiquement.

Pour le jazz dit moderne, c'est un peu différent, mais, dans le jazz traditionnel, celui qui a formé Thelonious Monk et toute sa génération, le *thème* était prééminent. Il était conjugaison du lieu harmonique (formation/enchaînement des accords) et du lieu mélodique (ensemble de sons qu'une logique inconsciente nous fait trouver cohérent).

À partir de cette notion de thème, le jazz va développer l'improvisation sous la forme appelée «phrase-chorus» ou «variation libre». Elle se présente, atténuée, dans la forme dite «paraphrase», où le soliste flirte avec le thème, soit par insuffisance d'idées, soit parce qu'il l'aime beaucoup. Il procède alors à un simple démarquage ou à un «suivi» du thème, à l'inverse de la phrase-chorus, lieu de création.

Le jazz procède du thème comme d'une simple émanation harmonique. Il reconstruit le champ harmonique et le champ mélodique à partir des structures de base du thème. C'est l'apport du jazz.

Comment l'improvisation va-t-elle partir de ce lieu de conjugaison harmonie/mélodie? Comment, à partir d'éléments préexistants, mener à des éléments nouveaux?

L'improvisation s'étaye sur quelques éléments que je donne en vrac, sans les détailler. (Je renvoie à André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*.)

Il y a l'*appoggiature* (adjonction d'une note étrangère qui précède l'une des notes de l'accord), la note de passage qui relie un accord à un autre, la disjonction de l'accord, ou sa décomposition, l'adjonction éventuelle d'un accord secondaire à l'accord principal, la broderie, qui est une note ornementale sur la note principale, et enfin l'anticipation d'une note à venir qu'on joue avant qu'elle advienne, qui est une caractéristique du swing.

Le but de l'improvisation est de concourir à l'enrichissement du champ harmonique, et par conséquent du champ mélodique, à partir des éléments de base du thème. La musique classique ne l'a pas fait, parce qu'elle n'a pas exploré cette voie-là. L'improvisation ne se conçoit pas non plus sans le rapport mélodie/rythme, parce qu'il y a un rythme dans toute musique. Le rapport mélodie/rythme se situe à quatre niveaux. Tout d'abord, l'accentuation virtuelle: une note jouée n'est jamais rejouée de la même façon. Il y avait donc en elle une virtualité. Nous avons, ensuite, les notes de valeurs inégales (d'intensité ou de durée inégales), qui entraînent des changements de rythme automatiques, mécaniques par définition. Puis il y a l'utilisation du silence; enfin l'alternance des séquences longues et brèves. Ainsi se définit le canevas rythmique de l'improvisation.

Tous ces éléments, mélodie/harmonie et mélodie/rythme, sont nécessaires à l'élaboration de la phrase-chorus, qui est l'apport incontestable du jazz à la musique occidentale. Avant le jazz, cela n'existait pas.

Reste que le traitement du rythme, dans le jazz, ne peut pas se concevoir sans une notion qui n'est pas rationnelle et qu'on appelle le *swing*. Ce «quelque chose», dont la caractéristique est d'être indéfinissable, tourne autour de la notion de tension et de détente. En musique occidentale, la détente suit toujours la tension. Dans le jazz, un élément rythmique commun lie tension et détente, résolutif en lui-même. C'est pratiquement formulable: il

faut l'entendre. Retenons qu'il y a un élément rythmique commun, avec une dualité résolutive où paraissent les attaques de la note, les intensités...

Nous sommes dans l'ordre du sensible. On peut répertorier les conditions nécessaires à l'apparition du swing, mais ce n'est pas parce que ces conditions sont réunies qu'il va forcément apparaître. Beaucoup de musiciens classiques, de formation musicale incontestable, pourraient jouer du jazz, et pourtant ils ne «swinguent» pas. La différence est d'oreille et ne se verbalise pas.

Les éléments concourant à l'apparition du swing sont de deux ordres. D'un côté, on trouve des éléments purement subjectifs, comme la *relaxation* (le «relax» du musicien) ou la *pulsation vitale* du fluide rythmique. Dans ce sens, le swing est un *acte* qui ne peut être reconnu que par celui qui le reçoit. Nous sommes dans le subjectif. D'un autre côté, plus objectif, il y a ce qu'en termes codés on peut appeler l'*infrastructure* et la *superstructure*. La métrique de base doit être acceptée, qu'elle soit à deux temps ou à quatre temps. L'infrastructure est la production d'un mètre régulier à deux ou quatre temps avec tempo variable. La superstructure est la construction de la phrase mélodique sur le rythme sous-jacent de l'infrastructure avec utilisation de la syncope (note anticipée sur le temps faible par exemple).

Ces termes sont très généraux, je l'accorde. Ils ne rendent pas très bien compte du swing. De même pour ce qu'on appelle l'*homogénéisation de la pulsation*. Quand on écoute un grand batteur de jazz, on sait ce qu'il fait, on comprend ce qu'il fait, mais je ne pense pas que ce soit en termes objectifs... Une runeur court: les musiciens de l'IRCAM ont voulu étudier la notion de swing. Ils ont mis tous les termes dans l'ordinateur, et l'ordinateur a répondu que la réponse ne leur sera donnée qu'en l'an 2000...

J'en arrive à la situation de Thelonious Monk.

Quand il démarre dans les années 40, il trouve dans le jazz la phrase-chorus, le traitement du rythme, etc. Comment va-t-il innover à partir de là? D'abord, Monk sera confronté au problème capital du thématisme, dont j'ai dit qu'il était prééminent dans

le jazz (bien que, si nous le comparons à la musique classique, avec son système tonal, qui est une merveille de la création de l'esprit, le jazz n'ait produit, du point de vue de l'écriture, que des choses pauvres... On peut adorer, aimer passionnément – et elles le méritent – les mélodies de trente-deux mesures du jazz, mais, *stricto sensu*, quand on regarde l'écriture musicale, c'est maigre). Un jazzman ne peut pas faire autrement que de se confronter au thème. Et c'est ce que Monk fera, inlassablement, de manière quasi obsessionnelle. Il en composera soixante-dix, sur lesquels il reviendra sans cesse. Certains seront joués et rejoués de par le monde. Lui-même, il n'en jouera en priorité qu'une quinzaine, toujours les mêmes, en en donnant de multiples versions. C'était l'essentiel de son répertoire, auquel il avait intégré quelques mélodies américaines. (Il ne jouait certains de ses thèmes que rarement ou ne les enregistrerait qu'une fois. En concert, il n'en interprétait qu'un nombre restreint.)

A mon avis, ces retours obsessionnels sont la source d'une *quête de l'essence*. Monk voulait savoir ce qu'il y avait dans la «mécanique». Il allait chercher des intervalles sous-jacents, des harmonies qu'il voulait exploiter autrement. Il disséquait le thème dans une démarche répétitive de grande intensité. Cette insistance est une quête de l'essence, parce que, en travaillant le thème, il traite son insuffisance. Il sait qu'harmoniquement le thème est pauvre, mais que, par la *grâce* de son improvisation, de son élaboration, il va en faire autre chose. Cette manière de travailler le met dans une relation d'extériorité. Élément capital, car la plupart des jazzmen sont fascinés par le thème au point qu'ils en deviennent fusionnels – et cette fusion ne donne pas toujours de grandes réalisations... Monk, lui, le traite en extériorité. Il établit un rapport de distanciation qu'il est important de reconnaître car, à propos de sa démarche, on a pu parler d'*athématisme* (très à la mode, dans les années 1950–1960, en musique occidentale contemporaine).

Certains musiciens, comme Michel Fano, ont été plus qu'attentifs au travail de Thelonious Monk et pensaient que Monk allait vers eux, dans des zones qu'ils exploiraient eux-mêmes. Or, c'était un peu fallacieux parce que Monk n'avait aucune notion de la musique sérielle, ni de l'atonalité... Mais, dans son traitement, il arrivait un moment où le thème disparaissait et, justement, on se

trouvait dans l'athématisme. D'ailleurs, certains de ses morceaux peuvent être qualifiés du terme d'«After Jazz». Ils étaient, pour ainsi dire, dans des *no man's land*, mais brefs, de quelques mesures. J'en finirai avec cette notion d'athématisme en disant que, même s'il a été dans l'athématisme à certains moments, il l'était avant tout dans le cadre du *continuum* du jazz et n'a jamais tenté l'aventure atonale.

Cependant, pour Monk, traiter les thèmes en extériorité est en fait paradoxal. Ses propres thèmes sont fascinants de par la manière dont il les a construits. Il en a fait des champs thématiques irradiants, des sortes de corps rayonnants, capteurs, dont il arrive lui-même difficilement à s'extraire. Quelquefois, justement, il reste dans la paraphrase, il n'arrive pas à la phrase-chorus, il revient au thème, il tourne autour... Chez lui, la puissance attractive du thème est toujours présente. Là est donc le paradoxe: une tendance à l'athématisme, et en même temps un rapport extrêmement fort qui l'arrime au thème. Certaines mélodies blanches, comme par exemple la ballade *I should care* (une ballade populaire de Broadway des années 30), lui ont servi de support à de nombreuses reprises, et, chaque fois, il en a tiré quelque chose d'autre.

Au sein de la répétition obsessionnelle que j'ai déjà signalée, Monk a eu ainsi des parcours de paraphrase, parcours de proximité avec le thème, mais aussi des parcours aventureux: les phrases-chorus. Il y a, dans son œuvre, de multiples exemples de cette parité du «proximal» et de l'«aventure». Avec les rééditions de ses concerts et de tous les inédits on dispose d'environ soixante disques longue durée, donc d'un solide matériau pour juger.

La manière dont il a traité le «thème varié» a fait apparaître une notion nouvelle, qu'on pourrait appeler le «thème évolutif». Nous avons eu la chance, en 1986, d'avoir l'édition d'un inédit réalisé lors d'une séance qu'il avait faite en avril 1957, juste avant son retour public, à partir de son fameux morceau *Round about Midnight*. Il en a fait, à mon sens la version la plus parfaite: celle qui a été publiée à ce moment-là, dans un album qui s'appelait *Theolimus Himself*. Il avait été pratiquement au maximum de ce qu'il pouvait rendre de ce thème. Mais, aujourd'hui, nous avons les vingt-deux minutes, baptisées *In Process*, qui précèdent l'enregis-

trement de cette version définitive. Dans ces vingt-deux minutes, on entend Monk travailler le thème: c'est de la vraie alchimie! Il le fait évoluer en un travail merveilleux, en particulier par l'utilisation de ce qu'il appelait la «wrong mistake», la fausse erreur, c'est-à-dire l'*erreur positive* (il lui arrivait de jouer en dissonance; pour un puriste, il jouait faux, mais quand on suit son jeu dans la continuité, il n'y a pas faute mais un horizon qui s'ouvre). Par la «fausse erreur» il introduit quelque chose que j'appelle *la relation d'incertitude*. Comme il le disait lui-même: «Je ne sais jamais d'avance ce que je vais jouer.» Il admettait une sorte de virginité permanente liée à la répétition obsessionnelle. Toujours les paradoxes!

C'est aussi par le biais de cette relation d'incertitude que des classiques se sont intéressés à lui. Par exemple, le pianiste Georges Pludermacher a noté que Thelonious Monk, avec sa relation d'incertitude, avait retrouvé ce que les compositeurs classiques cherchaient, et nommaient la «variation introuvable» ou la «variation imprévisible» dans les moments de technicité faible (qu'on trouve chez Beethoven et Schubert), en ces moments où apparemment la maîtrise disparaît, s'efface. C'est un effacement maîtrisé, une absence de maîtrise si je puis dire. A ce moment-là, comme lorsqu'un savoir cède, il y a des ouvertures possibles, inédites. Monk les a cultivées.

La notion de «thème évolutif», sous-entend aussi une notion qui pourrait s'appeler «variations séquentielles», c'est-à-dire partir d'une cellule originelle, d'une unité séquentielle (le thème) et proposer des variations. Cela vient en redondance de ce que j'ai dit plus haut, mais ouvre une perspective nouvelle: la manière dont il associe le couple symétrie/asymétrie.

Le jazz est une musique symétrique, et Thelonious Monk introduit des éléments asymétriques en disposant autrement les figures et les accentuations au sein du *continuum*. La symétrie, il la conserve dans l'utilisation classique de ses rythmiques. Il fait toujours jouer les batteurs et les bassistes en tempo très régulier, très carré, et lui, au travers de ce *continuum*, introduit l'asymétrie en disposant autrement les éléments. A partir de là nous avons une coexistence de deux espaces-temps (parfois de plusieurs espaces-temps), un espace-temps manifeste, celui de la métrique classique du jazz, et un espace-temps latent (ou des espaces-temps latents),

avec lesquels il va jouer sans arrêt. Nous lui devons le travail et le traitement de ces éléments-là.

Certes, on peut dire que, dans la tradition de l'histoire du piano, il y a toujours eu quelqu'un (par exemple Duke Ellington) qui utilisait des figures asymétriques. Mais c'est Thelonious Monk qui les a développées en système. C'est pour cela qu'on le reconnaît à la première écoute.

Cette notion de redistribution du temps et de l'espace en appelle une autre, celle de la *discontinuité*. Tout musicien, du classique ou du jazz, évolue dans un dilemme continuité/discontinuité. D'une certaine manière, il y a un temps intérieur au musicien, qui est continu, plein, subjectif. Imaginons ce qu'est un improvisateur et comment se déroule en lui le processus: ça se passe fraction de seconde par fraction de seconde. Il y a de l'anticipation, quelque chose s'organise avant de devenir conscient. L'improvisation est ce mécanisme extraordinaire d'actualisation instantanée du virtuel. Elle est en même temps facteur psychique d'épuisement, de par son intensité. Ainsi, le musicien a tendance à vivre un flux continu. C'est la plénitude du musicien, de son temps intérieur; alors que le temps musical est discontinu par définition.

Le musicien oscille donc toujours entre le temps continu et le temps discontinu. Thelonious Monk a choisi le discontinu alors que Coltrane et Bud Powell avaient, eux, l'obsession du plein et ne supportaient pas le non continu. Quand on écoute attentivement John Coltrane, on n'entend qu'un déferlement sonore. Au Five Spot, Monk le laissait jouer vingt à vingt-cinq minutes durant. Dans ce véritable déferlement sonore, les silences de Coltrane étaient dus à ses seules limites physiques: lorsqu'il ne pouvait plus respirer! La découpe des séquences venait parce qu'il était à bout de souffle! Mais il n'était pas en rupture avec sa continuité intérieure, il tentait de ne pas la rompre, alors que Thelonious Monk, à l'opposé, introduit la discontinuité. Il a l'obsession du vide, c'est-à-dire du silence. Monk est un organisateur de silence exceptionnel. Il joue avec le silence. Il sait que la musique est le plus beau cadeau qu'on puisse faire au silence.

Quelle va être la stratégie de Monk?

Sa stratégie d'improvisateur va se dérouler sur deux plans, deux temps qui sont absolument liés l'un à l'autre, indissociables: le temps de l'accompagnement et le temps du solo.

Un mot sur ce qu'est un accompagnateur. Dans le jazz, classique ou moderne, le pianiste joue un rôle capital. La rythmique est constituée en général de trois éléments: la basse, la batterie et le piano. Thelonious Monk, comme tous les autres pianistes de jazz, assurerait donc le piano d'accompagnement. Normalement, il y a subordination de l'accompagnement au discours soliste. Le pianiste, très particulièrement, doit jouer le rôle de liaison, associant les accords pour soutenir le discours du soliste. La dialectique du jazz impose, pour que le soliste ne se perde pas, ne dérive pas trop, que le pianiste rappelle les accords de base quand l'improvisation tend vers des phrases limites. Quand le pianiste prend son solo, il revient à son tour soliste. Monk refusa ce rôle de subordination de l'accompagnateur et, de ce fait, déconcertait à tel point que des musiciens ne voulaient pas jouer avec lui. Il les égarait... Miles Davis adorait Monk comme compositeur, mais ils ne pouvaient pas jouer ensemble. Ainsi, une fameuse séance de décembre 1954, historiquement importante, fut humainement une catastrophe. Thelonious et Miles faillirent en venir aux mains.

Monk n'accepte donc pas le rôle d'accompagnateur traditionnel. Il utilise les figures asymétriques et projette des harmonies, des ensembles sonores dans le discours soliste. Effectivement, cela met en difficulté un soliste fragile. Pour un soliste solide, cet accompagnement est très incitateur et déploie complètement le discours vers des espaces inédits. De grands solistes ont tenu le pari, comme Sonny Rollins ou John Coltrane...

Le rôle d'accompagnateur de Monk est d'emblée un rôle créateur. Ce n'est pas un rôle de réassurance. S'y profilent déjà les premiers éléments du solo, et, quand on écoute attentivement, on découvre la continuité totale entre l'accompagnement et ce que sera le solo.

On a dit de Thelonious Monk qu'il était le plus grand improvisateur du jazz. De l'avis de musicologues, sa stratégie de solo s'établit sur quatre niveaux:

– le traitement des intervalles: il va envisager leur liaison

avec la redéfinition des espaces-temps. Il va jouer avec la durée des intervalles, il va les étendre ou les contracter, les transformer, etc.;

– le travail sur les intensités: il ne va pas jouer les notes comme il le faudrait. Il varie les hauteurs et les intensités, il diversifie au maximum. Son travail est extraordinaire, inédit;

– le travail sur la densité du tissu musical: par moments, il arrive à la fusion harmonique/mélodique. Il instaure pour ainsi dire un compact sonore, une masse sonore indifférenciée, en mouvement, faite d'agrégats, de grappes, d'isolats qui sont en liaison directe avec l'accompagnement;

– enfin le travail sur les registres et les amplitudes (aigu/grave) dans un découpage abrupt du clavier en zones.

C'est l'essentiel de la manière dont il construit ses solos à partir de ces quatre éléments. Pour arriver à quoi? Ce sera ma conclusion.

La musique occidentale s'est trouvée devant une contradiction insurmontable: celle du couple improvisation/écriture. Il y a eu primat de l'écriture. Comme je le disais tout à l'heure de façon un peu lyrique, à propos du système tonal, je crois que la musique occidentale, en particulier celle du XVIII^e et du XIX^e siècle, est allée – surtout avec Wagner – le plus loin possible dans le travail sur le système tonal. Il n'y a pas eu mieux. Le primat de l'écriture en a été confirmé. L'improvisation était secondaire, voire inexistante, sinon parmi les musiciens que j'ai cités tout à l'heure. Elle ne donnait pas prétexte à l'écriture, parce qu'il n'était pas possible de passer d'un des registres à l'autre.

Le jazz est allé dans la direction opposée, et son développement prodigieux a mené à un déséquilibre entre la richesse de l'improvisation et la pauvreté de l'écrit. Le rôle historique de Thelonious Monk a été de rééquilibrer composition et improvisation. Il a, d'une certaine manière, pour moi et pour beaucoup de ceux qui ont réfléchi à la question, résolu la contradiction. Monk est un compositeur en action, spontané. Chaque improvisation, chez lui, est une composition. La composition spontanée est en fait très élaborée, et cela au travers d'une technique pianistique dont on a pu

dire qu'elle était limitée (la technique pianistique de Monk a suscité bien des discussions). D'autres, au contraire, ont soutenu qu'il avait une technique pianistique sans faille, mais qu'elle était très concentrée, très distillée. En ce qui me concerne, je suis partisan de la seconde thèse, mais il était avant tout un compositeur qui avait trouvé une médiation dans le piano. Des musicologues comme André Hodeir, que j'ai déjà cité, ont pu montrer comment Monk procédait. Il y avait chez lui une merveilleuse intuition de la justesse: il retrouvait des pans entiers du savoir musical européen qu'il ignorait formellement, par une mise en place générale des harmonies et des rythmes. C'est pour cela qu'il est inimitable.

Thelonious Monk représente la figure emblématique de la modernité noire.