

Monkology

Patrick Villanueva

« *Talking about music is like dancing about architecture* » (T. Monk)

Ornithology... Anthropology... Epistrophy... Monkology, une science pour rire ?

La musique de Thelonious Sphere Monk (1917-1982) apparaît immédiatement à l'auditeur comme une expérience hors norme et unique ; on pourrait la voir comme un accident de l'histoire de la musique, mais son approche singulière a incontestablement entraîné le jazz et plus généralement les musiques improvisées du 20^e siècle dans des voies inédites. Bill Evans, pianiste dont le raffinement semble l'opposer en tout point à cette approche plutôt rugueuse, a écrit de lui : « *Thelonious Monk is an example of an exceptionally uncorrupted creative talent.* » C'est bien d'authenticité qu'il est question.

Le pianiste, compositeur et chef d'orchestre a certes partagé et enrichi les recherches du jazz des années 1940, au même titre que ses collègues instigateurs du mouvement *bebop*. Il a en outre apporté un caractère véritablement « moderniste » à ce bouillonnement créatif, par ses compositions et dans son traitement instrumental. Par la suite, dans les années 1950-60, ses accompagnateurs et solistes, non des moindres¹, ont largement tiré profit de leur participation à son orchestre, que l'on pourrait voir comme une rampe de lancement à leur propre singularité créative. Cherchaient-ils le succès ? Certainement pas en collaborant avec un musicien aussi marginalisé à son époque. Était-ce par adhésion à une école stylistique ? Pas vraiment, car chacun a développé par la suite un cheminement artistique distinct et singulier, sans référence explicite à leur passage chez Monk ; c'est d'ailleurs probablement la véritable nature de leur apprentissage. Dans le fond, l'idée d'être confronté, ne serait-ce que temporairement, à un univers musical sans compromission, est pour le musicien de jazz un passage obligé, une expérience des limites qui ne se passe d'ailleurs pas toujours dans la sérénité.

On trouve par ailleurs une lignée de musiciens qui se réclament plus directement d'une approche prétendument naïve souvent associée à celle de Thelonious Monk ; des pianistes, dans un premier temps, Randy Weston, Mal Waldron, Abdullah Ibrahim, mais aussi des libertaires qui, à l'instar de

¹ Entre autres, pour les plus célèbres, Sonny Rollins et John Coltrane, les deux saxophonistes les plus en vue à cette époque.

Cecil Taylor et Steve Lacy, ont fait les beaux jours des « musiques improvisées » des années 1960-1970. Il n'est aujourd'hui pas une année qui ne produise son lot d'interprétations ou d'hommages au répertoire, à l'oeuvre, à l'esthétique, à l'approche, au jeu, à la poésie, à l'image... voire à la philosophie (?) « monkienne ». Comble du paradoxe pour rendre hommage à un iconoclaste, il existe un Thelonious Monk Institute of Jazz qui organise un concours et remet chaque année un prix d'excellence.

Le jazz devenant aujourd'hui, par un effet d'éloignement historique, une tradition musicale du 20^e siècle, l'approche de Thelonious Monk se révèle être un domaine de savoir qui perdure au 21^e siècle. Si la « Monkologie » prétend par boutade être une méthode scientifique, c'est incontestablement une recherche de terrain. Étudier Monk, c'est avant tout le jouer.

Jouer comme Monk, jouer Monk ?

Il agace, fascine, interroge, émerveille encore et toujours. Le pianiste qui joue des fausses notes ! Le pianiste qui ne joue pas ! L'image qu'il donne, avec ses multiples chapeaux, sa danse étrange, son comportement déroutant, en fait une personnalité prégnante dès qu'on l'aborde. Thelonious Monk est source de questionnements pour le musicien : faut-il jouer des fausses notes, ne pas jouer, porter des chapeaux ou danser autour du piano pour le comprendre ? Oui et non.

Environ soixante dix de ses compositions sont répertoriées, dont quelques unes sont devenues des mélodies aisément identifiables, à commencer par la ballade *'Round Midnight*. À propos de ce thème, on peut remarquer pour commencer cette investigation « monkologique » que :

1. Le premier enregistrement est réalisé par l'orchestre de Cootie Williams en 1944, dans une version un peu grandiloquente, avec une mélodie et des harmonies sur la partie centrale (attribuées au chef d'orchestre) qui disparaîtront dans les versions ultérieures ;
2. L'introduction et la coda, qui font définitivement partie de la composition, ont été conçues par Dizzy Gillespie, qui revendiquera à ce propos la co-invention de l'accord demi-diminué. La composition est enregistrée pour la première fois par Monk lui-même en 1947, dans une version ténébreuse, presque lugubre, en tout opposée à celle de Cootie Williams ;
3. La version qui fera véritablement connaître cette composition est celle de Miles Davis en 1956, soit une douzaine d'année après la première version enregistrée ; sans Thelonious Monk, avec des harmonies « inexactes » par endroits, un interlude qui double le tempo du morceau, c'est un enregistrement emblématique d'une élégance crépusculaire toute « davisienne » ;

4. Il a été édité tardivement une version « *in progress* » de 1957 qui dure plus de vingt minutes, où Monk semble recomposer sa propre composition, moment volé aux méandres de l'élaboration de sa pensée musicale.

C'est déjà en dire beaucoup sur la singularité de l'art de Thelonious Monk, qui est en tout d'abord un art du temps situé sur plusieurs échelles simultanées ; l'importance qui est habituellement donnée par les analyses à son harmonie, sa conduite mélodique, sa technique instrumentale, son comportement sur et hors scène, jusqu'à ses relations avec les femmes, ne fournit pourtant pas de clés suffisantes à cet art fait de simultanément et de décalage, de continuité et de rupture. Il s'agit d'une logique globale, que l'on perçoit directement dans chaque interprétation comme dans le déroulement chaotique de sa carrière.

Le système musical échafaudé méticuleusement par le compositeur, fait de motifs mélodiques, rythmiques et harmoniques somme toute assez faciles à appréhender par un néophyte et logiques pour un musicien exercé, développe son potentiel de complexité quand il est mis en jeu dans une dimension temporelle où le son et le silence prennent leur place respective. Jouer Monk, c'est reconsidérer intégralement l'espace musical dans lequel se passe la musique (orchestre, instrument), ainsi qu'il le fait lui-même : passer d'une pompe *stride*² des plus rustiques (option fréquente en solo) à une déstructuration apparente ou effective de la carrure habituelle de huit mesures (*Crepuscle with Nellie* parmi d'autres), ou encore fractaliser de façon radicale les éléments mélodiques et harmoniques d'une mélodie à succès (*Just a Gigolo, Darn that Dream*, etc.), ne sont que des éléments factuels d'une démarche globale. Posons les bases d'un idéal type³ « monkologique » :

- La prédominance de l'accord de dominante qui devient un centre de gravité instable, créant ainsi une impression de tonalité relative (*Epistrophy* par exemple) ;
- La simultanément « dialogique »⁴ d'une mélodie éminemment tonale avec une marche harmonique apparemment contradictoire induit l'apparition d'altérations imprévues (*Tea for Two, Off Minor* entre autres) ;
- L'unicité de la tonalité du blues (toujours en Si bémol) donne une vision kaléidoscopique des diverses thématiques (*Blue Monk, Straight No Chaser, Bolivar Blues, Misterioso*, etc.) ;

2 Type classique d'accompagnement de la main gauche, utilisé par James P. Johnson, un des maîtres du genre, qui était son voisin à New York dans sa jeunesse.

3 Au sens du sociologue Max Weber.

4 Terminologie empruntée à Mikhaïl Bakhtine, théoricien de la littérature.

- La récurrence d'empreintes typiquement pianistiques, qui relie directement le geste au son (gamme par ton, *runs*⁵, seconde majeure, neuvième mineure), au-delà de considérations harmoniques analysables ;
- Un accompagnement fait de ruptures sonores, rythmiques et harmoniques, jusqu'au silence absolu, qui suscite la remise en question permanente de ce qui est joué par le soliste et la section rythmique ;
- Et bien sûr la danse, moment de présence-absence semblant matérialiser l'espace « sacré » dans lequel « *l'individu fait [...] l'expérience de la vie créative.* » (D.W. Winnicott)⁶

Cette approche pluridimensionnelle rend bien sûr l'analyse complexe, et même parfois mystérieuse, de par l'interpénétration des éléments musicaux, physiques et psychiques. Cela amène du coup certains admirateurs à faire de Thelonious Monk un prophète ! Le caractère foncièrement prosaïque de sa musique, immédiatement perceptible, semble plutôt révéler la découverte d'une intériorité sonore, qu'il semble d'ailleurs contempler dans les résonances parfois interminables des fins de morceaux. De façon très organique, Monk entend des fréquences qu'on ne perçoit pas si on n'y prête pas attention⁷. À l'échelle humaine, le silence n'est pas l'absence de son, mais l'absence de perception du son : « *The loudest sound in the universe is silence.* » (T. Monk)

Prophète ou moine fou ?

« *They say : oh, that's Thelonious Monk, he's crazy.* » (T. Monk dans le film *Straight No Chaser*, après avoir exécuté une de ses petites danses improvisées)

Dans une satire aujourd'hui bien connue des amateurs grâce à sa diffusion sur internet, un pianiste éminent, Larry Goldings, incarne un musicien autrichien fictif, Hans Groiner, censé représenter un esprit rationnel de façon certes un peu caricaturale. Celui-ci proclame ne pas aimer la musique de Thelonious Monk et fait entendre comment en corriger les erreurs. Cela donne bien évidemment une musique qui n'a plus rien à voir avec les distorsions habituelles. Par le renversement du processus attribué à Monk de déstructurer la musique « normale », il en montre finalement le caractère organique ; le concept fondé sur des normes esthétiques (juste, faux, beau, laid)

⁵ Figure rapide sur l'étendue du clavier, facilitée par un doigté pianistique commode.

⁶ Dans *Jeu et réalité*. On devrait pouvoir justifier cette incarnation de la psyché sur scène par la présence maternante constante des femmes de sa vie : Barbara, sa mère, Nelly sa femme et Pannonica de Kœnigswarter son égérie et sa bienfaitrice. Le psychanalyste Donald Winnicott, dont un des sujets principaux est le lien de l'enfant et de la mère, évoque à propos de l'origine de la créativité un « *l'espace potentiel entre le bébé et sa mère, entre l'enfant et la famille, entre l'individu et la société ou le monde* », qui « *dépend de l'expérience qui conduit à la confiance* ».

⁷ Cet article a été écrit pour préparer un débat sur « Thelonious Monk : artiste, autiste, pianiste » (Festival Haizebegi Bayonne 2016), lors duquel la psychiatre Cécile Lafitte a confirmé l'acuité sensorielle particulièrement exacerbée des personnes atteintes d'autisme.

appliquées à son univers sonore dénature fondamentalement une démarche qui semble plutôt être éminemment physique : fréquences, résonances, rythme, temps, silence. Quelle est la nature du normal ? Quelle est la norme du naturel ? Ce qui pourrait passer pour une abstraction métaphysique serait en fait une immersion dans le monde physique du son. La remise en question des principes acoustiques provient non pas d'une conception préalable de la musique, mais d'une réalité sonore en relation directe avec la l'exploration physique du son, et de son effet sur l'imaginaire : « *Penser, c'est créer d'une manière précise et délibérée des liens entre ce qui est fait et ses conséquences* » (John Dewey)⁸.

La folie souvent commentée de Thelonious Monk fait penser à celle du Prince du Danemark⁹, sans la tragédie sombre, mais avec la même ironie grinçante : un jeu qui devient réalité, une réalité qui n'est qu'un jeu, une liberté qui s'exprime dans le déni du mensonge et le questionnement de l'acquis, et qui stimule l'apparition des enjeux profonds. C'est certainement cette perception aigüe du réel¹⁰ et de ses complexités qui est la plus troublante pour le musicien comme pour l'auditeur. Mais c'est dans le même temps une logique intransigeante qui permet à qui s'y immerge de repousser les limites de la raison et du concevable¹¹ : « *All musicians are subconsciously mathematicians.* » (T. Monk)

La leçon de Monk

Exprimer l'essentiel immédiatement est une exigence rare chez beaucoup de musiciens occidentaux formés dans un contexte académique, pour qui la maîtrise de la technicité passe souvent avant tout : tout explorer pour parvenir à une forme de transcendance esthétique. La musique de Thelonious Monk, comme chez certains créateurs dont l'art se révèle dans un temps long, n'est en réalité ni traditionnelle, ni académique, ni populaire, ni savante ; elle englobe tout cela et exige une maîtrise de chaque instant. La compréhension passe ici par la perception des règles implicites qui ne sont exprimées que sous une forme musicale. Pour connaître Monk, il est nécessaire et suffisant de le pratiquer, par l'écoute, par le jeu, dans l'expérience individuelle et collective, tout en sachant que le véritable sens de cette recherche est la découverte de soi. John Coltrane, qui s'est trouvé directement confronté à la musique et à l'homme pendant six mois en 1957, est peut-être celui qui en a le mieux compris la puissance heuristique, à son plus grand profit et sans y perdre son identité, bien au

8 Dans *Démocratie et éducation*.

9 *Hamlet* de William Shakespeare.

10 Confirmée également par les recherches sur l'autisme.

11 Serait-ce incongru de mettre en perspective l'univers sonore d'Olivier Messiaen (1908-1992) avec celui de Thelonious Monk, pour leur importance donnée aux couleurs du spectre sonore et à la simultanéité de multiples dimensions temporelles ?

contraire. Elle lui a certainement permis d'accéder à une nécessité musicale fondamentale, qui, ne devenant réalité que par l'expérience du jeu, est une nécessité absolument relative. Tout est à recommencer à chaque fois.

« I don't know what makes people talk. Maybe it's whisky... » (T. Monk)