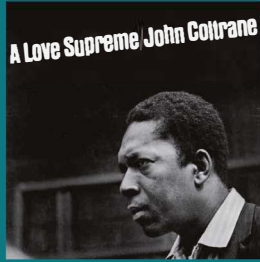


NICOLAS FILY

# JOHN COLTRANE

## THE WISE ONE



LE MOT ET LE RESTE



NICOLAS FILY

JOHN COLTRANE  
THE WISE ONE

LE MOT ET LE RESTE  
2019



# I D'OÙ VIENS-TU JOHN COLTRANE?

Un vrai moine n'a qu'une patrie, son couvent. [...]  
L'exil ne le changera donc pas.

Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat*



# L'ÉDUCATION MUSICALE



## Dear Old Carolina

John William Coltrane est né le 23 septembre 1926 dans la petite ville d'Hamlet en Caroline du Nord. La précision géographique n'a rien d'anecdotique puisque son lieu de naissance déterminera en partie la vie, la personnalité et l'œuvre du musicien; en un mot, son âme. L'État qui vit naître Coltrane est à l'époque un cliché de l'Amérique ségrégationniste, pieuse et rurale, telle que gravée dans l'imaginaire collectif par la littérature ou le cinéma. Géographiquement et historiquement, la Caroline du Nord s'intègre au Sud profond (le *Deep South* en version originale). Cette zone qui englobe grossièrement le quart sud-est des États-Unis, est marquée au fer par son passé esclavagiste. Quand éclate en 1861 la guerre civile entre l'Union des États-Unis menée par Abraham Lincoln et une confédération d'États sécessionnistes, deux modèles sociétaux et économiques s'affrontent: d'une part le Nord, abolitionniste et urbanisé, qui entend poursuivre sa croissance par l'industrialisation naissante et, de l'autre, le Sud dont le développement s'appuie de manière beaucoup plus archaïque sur l'agriculture et l'esclavage. L'histoire a retenu la victoire de Lincoln et l'abolition de la traite des Noirs, définitivement inscrite dans la Constitution en 1865, soit près de deux cent cinquante ans après que les premiers esclaves noirs eurent posé le pied sur le sol américain.

Pour autant, les ex-États confédérés, dont la Caroline du Nord, entendent bien contourner cette nouvelle législation et ne tardent pas à adopter un certain nombre d'arrêtés notoirement racistes, résumés sous le terme de lois Jim Crow. Localement, ces principes légitiment la ségrégation raciale, soit un esclavage moderne

qui ne dit pas son nom. Au cours du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les Noirs deviennent des citoyens de seconde zone. Les suprémacistes blancs, gonflés par un sentiment d'impunité, justifient de nombreuses exactions envers les anciens esclaves affranchis et leur descendance. C'est le règne du premier Ku Klux Klan qui se charge des basses besognes. La Cour Suprême des États-Unis officialise même en 1896 la doctrine *seperate but equal* et autorise les États qui le souhaitent à pratiquer ce qui s'apparenterait aujourd'hui à un apartheid. La justice expéditive et les lynchages aggravent le quotidien des Afro-Américains. Cette « ségrégation d'État » perdurera jusqu'au milieu des années soixante, soit jusqu'au crépuscule de la vie de John Coltrane.

L'autre caractéristique du *Deep South* est l'omniprésence du religieux ; il fait partie de la *Bible Belt*. Héritière d'un protestantisme fondamentaliste et primitif, c'est l'Église baptiste qui prévaut dans cette ceinture rigoriste et impose son autorité aux fidèles. Ce dogme insiste sur les vertus de la morale biblique, de la transmission et de la séparation stricte des pouvoirs étatiques et divins. Du côté des Blancs, l'interprétation toute personnelle de cette doctrine justifie le traitement infligé aux Noirs par une relecture partisane de la Genèse. De leur côté, les Afro-Américains, en réponse à ces discriminations raciales, s'unissent au sein de congrégations méthodistes. Le temple devient le refuge d'une population qui opte pour le repli communautaire plutôt que de s'engager dans une lutte perdue d'avance.

Enfin, à l'époque où naît John Coltrane, affleurent les premiers signes de la Grande Dépression. L'agriculture, fondement du modèle économique de la région, est en pleine mutation. Pour les populations noires, l'extrême pauvreté s'ajoutera bientôt à l'exclusion et au repli. C'est dans ce contexte trouble que John R. Coltrane, tailleur de son état, et Alice G. Blair donnent naissance à leur fils unique John William, en ce mois de septembre 1926. Tous deux sont des musiciens amateurs, John R. jouant occasionnellement du violon et du ukulélé, tandis qu'Alice, assise derrière son piano, habille l'office dominical.



John, âgé de quelques mois, et ses parents quittent Hamlet et s'installent, pour se rapprocher de la famille Blair, à quelques dizaines de kilomètres au nord, à High Point, toujours en Caroline du Nord. Le futur saxophoniste y vivra jusqu'à ses dix-sept ans. Son père et sa mère travaillent et assurent un relatif confort matériel à la famille. La branche Blair est, en outre, très estimée au sein de la communauté afro-américaine de High Point, notamment pour son implication dans la vie paroissiale locale. Coltrane vit alors dans un quartier où se concentre une classe moyenne noire unie, dans un environnement où les effets de la ségrégation restent mesurés.

Hormis John R. qui réside à High Point, la famille paternelle Coltrane est assez distante, dans tous les sens du terme. Elle est en fait à l'image de ce père qui ne se montrera jamais vraiment attentif à l'épanouissement de son fils. C'est donc de son grand-père maternel, le pasteur William Blair, et surtout de sa mère Alice que le jeune Coltrane reçoit son éducation. La majeure partie de son entourage familial est membre de l'African Methodist Episcopal Zion Church et c'est ainsi que Coltrane intègre naturellement la paroisse de son quartier. À sa création au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Église méthodiste noire-américaine a comme particularité de reposer sur un socle non pas seulement théologique mais aussi sociologique, en réponse à l'esclavage. Du temps de la jeunesse de Coltrane, elle régule la vie sociale de ses disciples au-delà de la foi qu'elle diffuse. Elle accorde, en outre, beaucoup d'importance aux représentations artistiques et *a fortiori* à la musique dans la transmission de l'Évangile. Coltrane grandit et mûrit ainsi au milieu des sermons extatiques. Au gré des services religieux de son grand-père, il se nourrit de la musique liturgique et de l'expression exaltée des chants, des danses et des émotions à laquelle son Église laisse libre cours. Ce bagage mystique et la dynamique qu'il crée deviendront plus tard les pierres angulaires de la musique de Coltrane.

John est un jeune garçon relativement ordinaire, sage, bon élève et déjà rigoureux. Il se passionne entre autres pour le baseball, le football et les *comic books*.

Il n'est encore qu'un jeune adolescent lorsqu'une tragique série de décès vient décimer les familles Coltrane et Blair. En quelques mois, il perd une tante, ses deux grands-pères et surtout son père, emporté par un cancer à l'estomac en janvier 1939. Il restera, à divers degrés, marqué par la relation lacunaire qu'il entretint avec ce dernier et encore plus par la perte d'une tutelle masculine. Suite à ces événements, l'entourage familial du jeune homme se résume à l'autorité bienveillante de sa mère qui l'élève aux côtés de sa nièce Mary (celle-là même que Coltrane consacra avec « Cousin Mary » sur *Giant Steps*) et de la mère de cette dernière, Bettie. La perte de leurs aïeux a également pour conséquence l'altération de l'équilibre financier de la famille. Comme pour conjurer ce sort dramatique, c'est à cette époque que John se fonde dans la musique et débute son apprentissage des instruments à anche : clarinette et saxophone alto. C'est à l'oreille qu'il reproduit les mélodies en vogue de l'époque. Lorsqu'il ne répète pas ses gammes dans des orchestres de quartier et à la paroisse, le jeune musicien en herbe fréquente les bancs de la William Penn High School. Cet institut d'enseignement pour les jeunes Afro-Américains fut fondé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à High Point par des *quakers* issus du christianisme, mais dont la théologie ne revendique aucune autorité hiérarchique ou dogmatique. Pour ces hérétiques, la croyance et les opinions sont libres et personnelles. Ils ont en commun ce qu'ils définissent par l'*Inner Light*, une lumière intérieure dont chacun conçoit sa propre interprétation<sup>1</sup>. Coltrane intègre naturellement l'orchestre de la William Penn High School à la rentrée 1940. Il y améliore sa pratique instrumentale et s'initie aux techniques de composition et à la lecture des partitions. Il fait déjà preuve d'une discipline hors du commun, mettant tout son temps libre au service de sa passion. Sa cousine Mary témoigne : « Déjà enfant, il s'asseyait à table et

---

1. La définition de sa propre *Inner Light*, Coltrane la donnera en 1964 avec l'album *A Love Supreme*. Il y éclaire les méandres de sa foi et fait écho à ces principes universalistes quakers.

travaillait sans cesse »<sup>1</sup>. Il aime par-dessus tout jouer des ballades lascives et vaporeuses, enrichissant ainsi son répertoire de thèmes romantiques populaires. Il se taille vite une petite réputation au sein de l'institution et en devient le *lead alto*, le premier saxophoniste. C'est lors de sa dernière année d'études qu'il découvre le style et la musique de sa première idole, Johnny Hodges, saxophoniste dans l'orchestre de Duke Ellington. Il admire aussi l'avant-gardiste Lester Young, talentueux ténor au service de Count Basie et dont l'influence sera décisive sur la nouvelle génération de boppers à venir. Coltrane délaisse alors de plus en plus la clarinette au profit du saxophone alto. Ses résultats scolaires dégringolent en même temps que son intérêt pour la musique s'accroît et qu'il commence à envisager professionnellement sa pratique. L'histoire est en marche et c'est loin de High Point qu'elle va désormais s'écrire, mais l'héritage de Coltrane restera définitivement lié à ce Sud profond qui le vit naître et grandir. La convergence en ce point précis de facteurs historiques, sociologiques et culturels préfigure la nature humble et spirituelle du saxophoniste. Sa carrière musicale sera ainsi jalonnée de références plus ou moins explicites à ce patrimoine génétique.

Début 1943, la mère de John quitte la modeste localité de High Point pour trouver du travail dans la région de Philadelphie, immense métropole de deux millions d'habitants. John reste encore quelques mois en pension en Caroline, le temps de terminer son cursus secondaire. En juin, diplôme en poche, il la rejoint en Pennsylvanie. Dans le même temps, Mary et sa mère s'installent provisoirement à Newark dans le New Jersey avant de les rejoindre rapidement à Philadelphie. Alice trouve finalement du travail à Atlantic City et revient auprès de son fils le week-end. John, lui, évolue dans son nouvel environnement au milieu d'un cercle d'amis exilés, comme lui, de Caroline.

---

1. Lewis Porter, *John Coltrane: sa vie, sa musique*, traduction de Vincent Cotro, Outre Mesure, 2007. Le livre abonde de témoignages de Mary ou de ses camarades sur son acharnement à jouer partout, tout le temps.

Son départ pour Philadelphie est une aubaine pour Coltrane qui intègre là un cadre bien plus propice à ses nouvelles ambitions. La mégapole, rythmée par le swing et le rhythm and blues, regorge de clubs et de potentiels compagnons de *jam sessions*<sup>1</sup>. En outre, la ville n'est qu'à quelques encablures de New York et se trouve sur l'itinéraire de tournées de nombreux orchestres et jazzmen, à commencer par l'iconique Charlie Parker. C'est à cette époque que Coltrane reçoit de sa mère son premier saxophone alto personnel sur lequel il s'exercera patiemment, mais obstinément, jusqu'à sa majorité. En 1944, John s'inscrit à l'Ornstein School of Music pour y approfondir sa technique. Il suit les cours d'un professeur de renom et grand théoricien, Mike Guerra. Ce dernier raconte : « [Coltrane] était facilement le meilleur élève de ma classe. [...] C'était stupéfiant de voir comment il assimilait tout ce que je lui donnais. Et il en demandait toujours davantage »<sup>2</sup>. Son nouvel environnement le stimule et développe en lui une obsession de la pratique instrumentale. Il s'acharne sur les gammes chromatiques que lui professe Guerra, continue d'imiter les solos de ses mentors et passe le plus clair de son temps à jouer et s'entraîner. Le jeune musicien doit cependant travailler dans une raffinerie de sucre pour subvenir à ses besoins et financer ses études musicales. Au sein de l'école, il rencontre d'autres instrumentistes, comme le saxophoniste Bill Barron qui l'introduit dans le cercle des musiciens locaux, lui faisant découvrir le monde des clubs, des *gigs*<sup>3</sup> et des *jam sessions*.

La seconde guerre mondiale se termine, mais a laissé des traces dans le monde du jazz. La diminution des crédits alloués aux musiciens et les nombreuses incorporations ont eu raison des big bands de l'âge d'or du middle-jazz (autrement dit de l'ère swing). Les modes changent et une grande partie de la jeunesse musicale

---

1. C'est à Philadelphie que naquirent des musiciens de la trempe de Jimmy Heath, Lee Morgan, Ray Bryant, "Philly" Jo Jones, McCoy Tyner...

2. Témoignage tiré de *Chasin' The Trane*, par J.C. Thomas, traduction de Jean-Louis Houdebine, Denoël, 1984.

3. Les *gigs* peuvent être définis comme de ponctuels contrats d'engagement dans des clubs. Ces *gigs* jalonnent la carrière de tout musicien professionnel.

se tourne vers le bebop. Coltrane découvre live les artistes de cette séditeuse mouvance, Dizzy Gillespie ou Charlie Parker en tête.

## Now's the time

En 1945, désormais affilié au syndicat noir des musiciens professionnels<sup>1</sup>, John Coltrane a dix-huit ans quand il apparaît pour la première fois sur scène en tant que musicien de métier<sup>2</sup>. Il est alors engagé, six mois durant, par le *drummer* Jimmy Johnson et son big band pour souffler dans un saxophone alto, aux côtés notamment du ténor Benny Golson<sup>3</sup> et du pianiste Ray Bryant.

En août de la même année, il est mobilisé par l'armée. Après avoir fait ses classes de soldat et enchaîné les entraînements de rigueur, il est envoyé dans la Navy à Oahu, une île de l'archipel d'Hawaïi. Là, il rejoint un orchestre militaire, les Melody Masters et peut à nouveau assouvir sa passion. Il met sa clarinette et son alto au service de marches et de musiques orchestrales, accompagnant diverses manifestations officielles. Durant son engagement, l'appelé Coltrane est aussi à l'initiative de nombreuses *jam sessions* entre rhythm and blues et jazz moderne, où il s'adonne à la relecture de thèmes popularisés par Charlie Parker comme « Koko » ou « Now's The Time ». Il devient un fervent disciple de Bird<sup>4</sup>. À l'époque, le bebop secoue le jazz, avec Parker donc, mais aussi Thelonious Monk et Dizzy Gillespie comme prophètes. Bud Powell, Kenny Clarke, Dexter Gordon, Clifford Brown ou le

---

1. Il existe alors une ségrégation entre les syndicats de musiciens blancs et noirs.

2. Les informations concernant l'agenda de Coltrane et la chronologie de ses collaborations et divers engagements sont tirées de l'ineestimable *John Coltrane: A Discography and Musical Biography* de Yasuhiro Fujioka édité en 1995 par The Scarecrow Press et l'Institute of Jazz Studies de l'Université de Rutgers, New Jersey.

3. Benny Golson se souvient dans le documentaire *Chasing Trane: The John Coltrane Documentary* réalisé par John Scheinfeld en 2016 que Coltrane « ne parlait jamais qu'avec son sax dans la bouche ».

4. *Bird* est devenu, très tôt, le surnom de Charlie Parker. Dérivé de *Yardbird* qui signifie un « bleu », une nouvelle recrue, ce nom, « oiseau », rappelle également le caractère aérien de son jeu de saxophone.

jeune Miles Davis en sont, entre autres, les apôtres. Leur chapelle, le Minton's Playhouse d'Harlem, est le laboratoire de cette effervescence créatrice. Le jazz connaît un bouleversement salutaire, tant d'un point de vue artistique que culturel. Le bop est le cri des Noirs pour le changement social et la traduction musicale de leur soulèvement. Le conflit a fait évoluer les mentalités chez les Afro-Américains, largement contributeurs à l'effort de guerre, que ce soit dans les forces militaires ou dans l'industrie d'armement. La paix rétablie, l'Amérique, toujours aussi discriminante, semble pourtant tout ignorer de leur sacrifice. Un peu partout dans le pays éclatent des émeutes raciales qui font écho au manifeste de Duke Ellington pour le souvenir et l'intégration, « Black, Brown and Beige »<sup>1</sup>. Le bop est le porte-voix de cette génération de musiciens noirs révoltés par l'injustice. L'organisation héritée des premières décennies de l'histoire du jazz, du ragtime au swing, va voler en éclat avec l'avènement de ces agitateurs : le jeu s'intensifie, le tempo est exacerbé, les thèmes s'aèrent et les formations se réduisent. D'un point de vue mélodique, le bop refuse le rassurant, le gracieux ; même lorsqu'ils reprennent des bluettes populaires ou de vieux standards, les boppers en transforment le contenu par d'inventives modulations. Les musiciens bop s'acharnent également à gommer le côté conventionnel des harmonies par l'introduction d'accords de passage, entre les accords principaux, qui offrent plus d'alternative dans l'improvisation. Deux standards parkeriens dérivant du répertoire populaire, « Ornithology » et « Koko », en sont de belles illustrations. Avec le bebop, le jazz dévie de sa vocation première de divertissement et c'est au niveau du rythme que le changement est le plus flagrant ; il devient impropre à la danse avec ses tempos, lents ou rapides, outrageusement marqués. Les pianistes se mettent à user d'accords plaqués tandis que les batteurs accèdent à une place centrale dans l'improvisation. Ce sont ces derniers qui, par leurs invectives, orientent désormais le discours du soliste. Avec

---

1. Cette pièce est écrite en 1943 par Duke Ellington en hommage aux combattants noirs qui prirent part à la guerre d'indépendance des États-Unis à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

ce cocktail détonant, la révolution bop fait de nombreux émules, parmi lesquels le jeune Coltrane, dont le début de carrière et le répertoire seront marqués par cette nouvelle esthétique. En août 1946, les derniers chapitres de la guerre refermés, une vaste campagne de démobilisation est lancée. Les orchestres disparaissent *de facto* et le soldat Coltrane est libéré de ses obligations militaires sans avoir foulé de champ de bataille.

De retour à la vie civile, Coltrane regagne Philadelphie. Grâce au financement de l'armée qui lui alloue, en tant que vétéran, une prise en charge de ses études, il s'inscrit aux Studios Granoff. Au sein du conservatoire, il s'exerce sérieusement à lire et à écrire la musique. Là encore, ses professeurs témoignent de son immense engagement : il travaille d'arrache-pied de l'ouverture à la fermeture de l'école<sup>1</sup>. Le soir, il travaille son doigté en silence, intériorisant la musique pour mieux l'improviser plus tard<sup>2</sup>. Durant son apprentissage aux Studios Granoff, Coltrane explorera également les principes harmoniques de la musique européenne, en cherchant déjà à les adapter à la pratique improvisée du saxophone. Il embrassera alors Ravel, Bartók, Stravinsky, Debussy, Chostakovitch, Schönberg et bien d'autres compositeurs classiques. Dans le même temps, de nouvelles influences jazziques viennent s'ajouter à Charlie Parker et Lester Young pour le jeune homme. Coltrane s'inspire alors de Coleman Hawkins dont les arpèges s'ajustent parfaitement avec les enchaînements harmoniques du bop. Il emprunte aussi aux saxophonistes ténors de sa

---

1. Isadore Granoff, directeur de l'école se souvient de Coltrane dans une interview accordée à Scott Provizer pour le magazine *Kord* : « Vraiment un des meilleurs élèves que j'ai connus. Il travaillait sept ou huit heures par jour à son instrument, et deux heures par jour à la composition ». Beaucoup de citations, extraits d'interviews, chroniques d'époque... sont tirés du recueil anglophone *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews* édité par Chris DeVito et Chicago Review Press en 2010.

Sauf mention contraire, à l'appui de la bibliographie, l'ensemble des traductions des citations sont de l'auteur.

2. L'anecdote est racontée par Lewis Porter dans *John Coltrane: sa vie, sa musique, op. cit.*

génération comme Dexter Gordon, Illinois Jacquet ou Wardell Gray<sup>1</sup>. C'est le méconnu et parkerrien Sonny Stitt qui semble toutefois retenir le plus son attention à cette époque. Coltrane dira plus tard que le son produit par Stitt était celui après lequel il courait : « J'ai entendu Sonny et me suis dit, "Zut ! Tout est là ! C'est ça !" »<sup>2</sup>. Toutes ces influences seront particulièrement manifestes à l'écoute des enregistrements auxquels il participera avec Dizzy Gillespie au début des années cinquante.

Ambitieux et avide d'expérience, Coltrane est engagé dans la formation de Joe Webb qui l'emmène en tournée à travers le pays. Avec lui, il accompagne parfois la chanteuse de blues Big Maybelle. Il profite aussi de ces voyages pour se lier d'amitié avec un de ses partenaires, Calvin Massey, qui composera plus tard « Bakai » sur le premier album en leader de Coltrane, « The Damned Don't Cry » sur *Africa/Brass* ou « Nakatini Serenade » sur *The Believer*. Au terme de sa collaboration avec Webb, il intègre en tant que *lead alto*, en février 1947, le big band du trompettiste King Kolax. Avec lui, il s'exerce au rhythm and blues, populaire après-guerre et donc propice aux engagements pour un musicien en quête de travail et d'expérience. Coltrane constate l'énergie communicative de ce nouveau genre musical<sup>3</sup>, en apprécie même la fantaisie et l'extravagance, mais le rhythm and blues le désespère par sa pauvreté musicale et la technique rudimentaire qu'il requiert. Heureusement, au-delà de la musique dansante, l'orchestre s'adonne également au jazz moderne, plus en

---

1. Tout au long de sa vie, Coltrane restera toujours attentif à la musique de ses contemporains et continuera de s'en nourrir. Pour preuve de sa curiosité et de sa connaissance encyclopédique du jazz, Coltrane se prêtera au jeu du *blindfold test* de Leonard Feather dans le numéro de *DownBeat* de février 1959 et montrera une oreille assez exceptionnelle au moment de reconnaître des solos de Ben Webster, Art Farmer, Horace Silver, Hank Mobley ou Johnny Griffin...

2. Cité par Eric Nisenson dans *Ascension: John Coltrane and his Quest* édité en 1995 par Da Capo Press.

3. Lucien Malson parle du rhythm and blues en termes de « jazz populaire » et « d'une tradition de l'excitation rythmique transmise de génération en génération sur le sol américain » dans *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine* édité en 1976 par l'Union Générale d'Édition, collection 10/18.



accord avec les goûts de Coltrane. Cette collaboration lui donne une fois de plus l'occasion de voyager à travers le pays. Un soir, au cours d'une halte à Los Angeles au domicile du bassiste Red Callender, Coltrane jamme au côté de Charlie Parker et d'Erroll Garner. Il est subjugué par Bird et veut s'identifier à lui. La légende raconte, stupéfiante photo à l'appui, qu'un soir de représentation, Coltrane en pseudo-transe, le regard hypnotisé par un solo de Parker, aurait laissé sa cigarette se consumer jusqu'à lui brûler les doigts. Il dira plus tard : « Charlie Parker a réalisé tout ce que j'aurais aimé faire et bien plus encore »<sup>1</sup>. Miles Davis confirme dans son autobiographie<sup>2</sup> : « Bird jouait souvent par bouffées brèves et sèches. Après lui, Coltrane a joué pareil ».

À partir de mai 1947, quand se termine la tournée avec King Kolax, Coltrane part à la chasse aux *gigs* autour de Philadelphie. C'est à ce moment qu'il croise la route du saxophoniste Jimmy Heath qui deviendra un partenaire incontournable de ses premières années de carrière, un ami cher mais aussi un compagnon de « défonce ». Influencé par Dizzy Gillespie et le jazz moderne, le *band* à géométrie variable de Jimmy Heath verra souvent Coltrane assurer les parties d'alto jusqu'à la fin de l'année 1948. Charlie Parker jouera même sporadiquement au milieu de l'orchestre. Sous la direction du pionnier du bop Howard McGhee qui engage parfois le groupe de Heath, Coltrane partage épisodiquement la scène avec les meilleures vocalistes de l'époque : Sarah Vaughan, Dinah Washington et même Billie Holiday un soir à Kansas City. Coltrane foule des scènes prestigieuses comme l'Apollo à Harlem, mais le plus souvent, son quotidien se conjugue au rythme des *jam sessions* improvisées ou de rapides engagements dans les clubs de Philadelphie. Il court après les cachets car il doit désormais assumer une sombre partie de son quotidien.

---

1. Cité par Xavier Daverat dans *Tombeau de John Coltrane* publié par les éditions Parenthèses en 2012.

2. *Miles, the autobiography* par Miles Davis et Quincy Troupe dont la première édition est publiée en 1989 par Simon & Schuster.

Si sur un plan strictement professionnel et musical, la vie de Coltrane semble emprunter la bonne trajectoire, le ciel s'assombrit néanmoins quand il découvre les paradis artificiels. Depuis son plus jeune âge, Coltrane est déjà un insatiable accro... aux sucreries. Il en dévore de telles quantités qu'il aura, par manque de soin, de graves problèmes dentaires tout au long de sa vie. À l'adolescence, il découvre les « joies » de l'ivresse et le goût immodéré des spiritueux. Ce sont parfois même ses terribles rages de dents qui le pousseront à se soûler afin de soulager ses douleurs. L'alcool devient son meilleur allié pour surpasser sa nature réservée et introvertie. Il fume alors également ses premières cigarettes. En 1948, quand il sombre dans l'héroïne, Coltrane est donc déjà un gros buveur et sa santé en gardera d'irréversibles séquelles. C'est avec son ami Jimmy Heath qu'il pénètre et tombe rapidement dans les affres poisseuses de la drogue. L'héroïne, en plus de l'alcool, est à cette période très présente dans le milieu du jazz. Dexter Gordon le dit sans détour : « La dope faisait tout bonnement partie de la vie sociale des jeunes musiciens de l'époque »<sup>1</sup>. Elle devient presque un lien communautaire : la nouvelle génération de musiciens, subjuguée par Charlie Parker, s'identifie à lui jusque dans sa toxicomanie, convaincue naïvement que les prouesses de Bird pourraient être le fait de la « dope ». Pour Coltrane, la drogue semble, en outre, être un moyen de supporter le rythme épuisant qu'il s'impose. En réalité, elle sapera surtout sa santé, sa créativité et sa crédibilité auprès d'employeurs potentiels ou réels. Il décrochera en 1957 de l'alcool et de l'héroïne, mais gardera une pénible impression d'avoir perdu son temps avec la drogue, n'accordant aucun crédit romanesque à cette période où il ne fut rien de plus qu'un junkie. La seule chance de Coltrane, au contraire de nombre de ses collègues musiciens passés par la détention, est qu'il ne se fera jamais épingler en flagrant délit de consommation. Ceci s'explique par sa lucidité ; Coltrane se sait accro et arrive malgré tout à garder une certaine forme de dignité dans sa déchéance. Il réussit à rester lui-même et son caractère affable ne s'en trouve pas bouleversé.

---

1. Cité par Eric Nisenson, *Ascension: John Coltrane and his Quest*, *op. cit.*

C'est au tour du saxophoniste alto Eddie "Cleanhead" Vinson d'engager Coltrane qui, par la force des choses, se voit attribuer pour la première fois un saxophone ténor. En même temps qu'il prend goût à ce nouvel instrument, il réussit à combiner les jeux de Lester Young, aérien, subtil et mélodique et de Coleman Hawkins, à l'harmonie plus tranchée. Il apprécie en outre la liberté qu'autorise le ténor, tant l'inventivité de Charlie Parker pèse sur son instrument originel, l'alto. Coltrane dit: « Quand j'accompagnai Eddie Vinson au ténor, un spectre musical plus large s'ouvrit à moi. À l'alto, Bird fut mon entière influence, mais au ténor je découvris que personne ne dominait son sujet comme Charlie à l'alto. »<sup>1</sup>. Vinson est un musicien talentueux et populaire qui représente donc l'assurance de ressources appréciables. Souvent accompagné du pianiste Red Garland que Coltrane croisera maintes fois dans les années cinquante, leur répertoire demeure sous influences parkeriennes. Les tournées envoient Coltrane jusque dans le sud des États-Unis où l'orchestre est souvent obligé de s'adapter aux goûts locaux en jouant classiquement le blues. Les musiciens qui composent l'ensemble sont pourtant jeunes et tous convertis au bebop, ce qui rend assez unique leurs performances entre folklore et modernité. Quelques futurs standards composés par Vinson comme « Four » ou « Tune Up » naissent à cette période. Coltrane s'applique à progresser au contact de son leader dont il respecte l'excellente technique.

À l'été 1949, après que le groupe de Vinson eut implosé, Coltrane pose à nouveau ses valises à Philadelphie. Là, il est embauché par Dizzy Gillespie qui recrute alors dans une métropole qu'il connaît bien, pour y avoir vécu au cours des années trente. Cette intégration constitue un premier aboutissement et une grande fierté pour Coltrane d'être adopté par un musicien de la trempe de Gillespie, nationalement reconnu pour sa contribution au jazz moderne.

---

1. *Ascension: John Coltrane and his Quest, ibid.*

## La vie avec Dizzy

John Birks “Dizzy” Gillespie offre donc à Coltrane un pupitre dans son *band*. En octobre, le groupe est d’abord engagé au Earle Theatre de Philadelphie. Aux côtés de Coltrane, on retrouve de nombreux compagnons de *jam*: Jimmy Heath, John Acea ou Specs Wright, tous du cru. Rapidement, Coltrane s’envole pour New York où le groupe s’enrichit de nouvelles têtes. Dizzy, contrairement à Charlie Parker et aux canons du bop, reste attaché au big band. Sa formation élargie offre une musique affranchie et frénétique, à l’image des jeunes musiciens qui la compose au fil des concerts. Coltrane s’initie dans l’ombre de l’exubérant Gillespie aux cadences afro-cubaines qui exaltent le rythme et donne une teinte inédite aux standards du bebop qu’apprécie le trompettiste, comme « Birks’ Works », « I Can’t Get Started » ou « Night In Tunisia ». En interprétant régulièrement « Cubano Be, Cubano Bop », il découvre aussi la théorie de son compositeur George Russell. La conviction de ce dernier est que le jazz doit être appréhendé, non plus, sur une simple base des harmonies, mais à partir d’un petit nombre d’accords et sur les différents modes d’une même tonalité. En procédant de la sorte, l’interprétation offre une plus large latitude au soliste et préfigure l’improvisation, au sens moderne du terme, et le jazz modal que Coltrane pratiquera intensément au cours de sa carrière. Chef d’orchestre aventureux, Gillespie modernise ses arrangements et plébiscite des compositions en mode mineur aux accords originaux, comme le « ‘Round Midnight » de Thelonious Monk. Quand Coltrane écrira ses propres compositions, il gardera, pour nombre d’entre elles, cette inclination pour le mode mineur. Il profite de ce passage pour enrichir son *curriculum* de nouvelles rencontres musicales avec le ténor Paul Goncalves, le vibraphoniste Milt Jackson (avec qui il enregistrera plus tard *Bags & Trane*), le bassiste Percy Heath (le frère de Jimmy qui est également présent), le guitariste Kenny Burrell (avec qui il enregistrera également un album, *Kenny Burrell & John Coltrane*), le tubiste J.J. Johnson, le pianiste John Lewis

(qui formera, en 1952, le Modern Jazz Quartet) ou le batteur Art Blakey. Avec Gillespie, Coltrane squatte régulièrement l’affiche du mythique Birdland. La presse spécialisée est au rendez-vous pour relater les exploits de Dizzy et sa bande. Somme toute relative, Coltrane goûte enfin à la notoriété dans l’ombre de son leader. Une frustration naît cependant chez lui dans cette formation élargie car il est cantonné au poste d’alto qui n’autorise que peu de latitude quant à la prise de solos.



Le grand orchestre de Gillespie sera finalement dissous à la fin du printemps 1950 pour raisons financières. Cette faillite oblige le chef d’orchestre à réduire son groupe, dans lequel il gardera notamment Jackson, les frères Heath et bien sûr Coltrane qui, à sa plus grande joie, se voit confier les parties de ténor. Ils tourneront le restant de l’année

dans cette nouvelle formule. Grâce à Dizzy, Coltrane grave sur microsillon ses premiers solos de saxophone ténor. On peut notamment les découvrir immortalisés sur certains 78-tours du label de Gillespie Dee Gee Records, sortis au début des *fifties*. Deux morceaux avec Coltrane figurent par exemple sur *Dizzy Gillespie* sortis en 1952 « Tin Tin Daeo » et « Birks’ Works ». Ce sont les premiers enregistrements accessibles au grand public où l’on peut entendre Coltrane. Le saxophoniste témoigne alors d’un vibrato assez agile et avance sur des échelles inhabituelles. Il développe également dans son interprétation un timbre singulièrement aigu. On peut également se faire une idée du jeu de Coltrane sur la compilation non-officielle *Trane’s First Ride* qui reprend des enregistrements radios au Birdland, au début de l’année 1951. Une autre compilation *The Last Giant* parue chez Rhino Records exhume deux pièces du sextet de Dizzy avec « Good Groove » et « We Love To Boogie » où Coltrane s’offre un solo bien maîtrisé. Disponible et excellent pédagogue, Gillespie demeure la première grande rencontre musicale pour un Coltrane encore influençable. À son contact, le saxophoniste gagne en habileté et s’affranchit

désormais des carcans qu'imposait l'alto grâce à sa nouvelle prédilection pour le ténor. Il perfectionne sa technique en utilisant des trilles dont l'originalité réside dans la succession rapide de deux notes séparées d'un ton ou d'un demi-ton, leur offrant ainsi écho et profondeur. Mais Coltrane n'a pas encore de personnalité musicale propre, son talent n'est pas instinctif. Il ressent encore le besoin de nourrir son jeu d'autres expériences.

S'il se démarque, en revanche, c'est surtout par sa conduite parfois inadaptée à la scène et au rythme des tournées. Sa consommation immodérée d'alcool et d'héroïne n'est pas du goût de Gillespie, qui menace de l'écarter à plusieurs reprises. Coltrane, au prix d'obséquieuses supplications, ira au bout de leur agenda. Jimmy Heath, plus frondeur, est quant à lui débarqué pour ces mêmes raisons.

## Le purgatoire

Arrivé au terme de ses engagements avec Dizzy Gillespie<sup>1</sup>, Coltrane retourne à Philadelphie en avril 1951 pour une période qui s'avèrera bien plus besogneuse artistiquement. Toujours partagé entre les saxophones ténor et alto selon les orchestres, il officie sous les ordres de noms moins illustres comme Gay Crosse, Christine Kittrell, Charles Ruckles, Bull Moose Jackson ou Daisy Mae et voyage suivant ses employeurs entre Philadelphie et New York. Pendant quatre ans, il va « cachetonner » auprès de ces musiciens, moins pour leurs qualités artistiques que pour la source de revenus qu'ils représentent pour lui. Il accepte tout ce qui se présente et va parfois jusqu'à endosser un rôle contre-nature, celui d'un *entertainer* capable d'aller jusqu'à danser sur un bar, dans le simple but de divertir son public.

Sans doute moins concerné par ces collaborations, Coltrane entreprend une vie spirituelle plus riche. Il s'initie aux vertus du yoga

---

1. Alors que les raisons de la rupture restent encore confuses, le documentaire *Chasing Trane* (*op. cit.*) et le témoignage de Jimmy Heath laissent entendre que ce serait bien les problèmes récurrents de Coltrane avec la drogue qui auraient fini, au bout du compte, par avoir raison de l'indulgence de Gillespie.

et s'ouvre à l'islam par l'intermédiaire de ses compagnons de « bœuf » comme le bassiste Steve Davis. Il s'adonne également à de longues parties d'échecs dont il affectionne la logique arithmétique. Le biographe Eric Nisenson, dans son analyse, constate alors que Coltrane entrevoit la dualité qui existe entre son lent délabrement physique et l'élévation de sa spiritualité. Coltrane ne parvient toujours pas à triompher de ses addictions, ce qui le plonge dans un profond abattement. Pourtant, se dessine en lui ce qui deviendra le socle de sa création : sa maîtrise quasi scientifique de la théorie musicale, son développement spirituel et sa prodigieuse technique instrumentale. Nisenson insiste sur ce dernier fait mais conclut que Coltrane est encore trop tirailé pour agréger les différentes pièces du puzzle.

En cette période vacante, Coltrane achète une maison à Philadelphie où il installe sa mère, Mary et Bettie. Cette dernière ne goûtera au confort de ce nouveau foyer que peu de temps puisqu'elle s'éteint le 2 juin 1952, laissant Mary orpheline.

Coltrane obtient toutefois quelques engagements enrichissants au cours de ces années de vaches maigres. Au milieu de l'année 1952, il joue au côté du saxophone alto Earl Bostic, leader d'un des meilleurs groupes du moment dédiés au rhythm and blues. Quoique grand technicien et travailleur appliqué, ce dernier officie cependant dans un style que l'on sait impropre à la virtuosité. Loin du jazz moderne, ses représentations se teintent d'un swing efficace et populaire mais manquent cruellement d'inspiration. Coltrane s'en contente, toujours à courir après le sou. Il se console avec la présence de son ami Specs Wright, habituel camarade de jams. Il bénéficie aussi des enseignements de son leader qui l'initie à l'art de la respiration circulaire. Cette technique de respiration consiste à inspirer par le nez pendant l'expiration, ce qui limite par là même les temps d'arrêt au cours d'un solo.

Au début de l'année 1954, c'est auprès de Johnny Hodges que Coltrane trouve refuge. Le modèle de sa jeunesse vient de quitter l'orchestre de Duke Ellington, dont il était l'historique

saxophoniste, pour s'émanciper en leader. Hodges assurant les parties d'alto, Coltrane poursuit sa progression au ténor. Pour ses premiers engagements en grand orchestre sous les ordres de Hodges, Coltrane accompagne notamment le chanteur Billy Ekstine. Par la suite, l'ossature du groupe se resserre pour donner naissance à un septet qui, de radiodiffusions en enregistrements studio, laissera quelques traces discographiques<sup>1</sup>. Il retiendra du vécu auprès de Hodges son exploration du répertoire ellingtonien et de la tradition du swing de ses aînés. Ce fut donc une parenthèse salubre et appréciable, quoique paradoxale, pour le jeune musicien converti au bebop. Seulement, le chef d'orchestre se lasse lui aussi des excès éthyliques et narcotiques de son ténor. Après une demi-année de collaboration et malgré son attachement à l'homme et au musicien, Hodges écarte Coltrane de son groupe. Ce dernier se retrouve alors à nouveau confronté à sa morne réalité philadelphienne, rongé par sa dépendance et ses angoisses.

Le tableau aurait pu se noircir davantage s'il n'avait pas rencontré celle qui deviendrait bientôt sa femme, Juanita Grubbs. Également originaire de Caroline du Nord, Juanita est mieux connue sous son nom musulman devenu standard du jazz : « Naima » (popularisé par *Giant Steps*). John la rencontre pour la première fois en juin 1954 par l'intermédiaire de Steve Davis, au domicile duquel se tiennent régulièrement des *jam sessions*. D'un an sa cadette, elle est belle, instruite, spirituelle et s'efforce de soutenir John dans sa carrière et dans ses tentatives de sevrage. Ils se marieront le 3 octobre 1955 à Baltimore lors d'une première tournée avec Miles Davis. Sa femme et la fille de celle-ci, Syeeda, issue d'une précédente union, s'installent dans la maison de Coltrane auprès d'Alice et de Mary.

---

1. Voir la compilation *Johnny Hodges At A Dance, In A Studio, On Radio* avec notamment le morceau « Don't Blame Me ». Voir aussi un solo de Coltrane sur « Thru For The Night » sur *The Last Giant*. Toutes ces interprétations sont définitivement compilées dans le très riche coffret *The Legendary Masters Unissued Or Rare 1951-65*.



Au contact de Naima, Coltrane accroît sa connaissance de l'islam. À l'époque, de nombreux musiciens de l'avant-garde bop se convertissent à cette religion, à l'image d'Art Blakey, Yusef Lateef<sup>1</sup>, Kenny Clarke, Ahmad Jamal, Sahib Shihab, Jaki Byard et, plus tard, Rashied Ali ou McCoy Tyner, converti à l'Ahmadisme<sup>2</sup>. Certains vont jusqu'à changer de nom comme pour conjurer la succession patronymique héritée de l'esclavage. Une nouvelle génération de musiciens radicalisés et contestataires naît en même temps que l'islam gagne du terrain sur le christianisme. C'est le début d'une prise de conscience de leur condition de Noir au sein d'une société encore marquée par l'injustice raciale. Le message des *black muslims* (de Nation of Islam), porté par des personnalités comme Elijah Muhammad ou plus tard Malcolm X, commence à se répandre au sein de la population afro-américaine. L'insurrection est en marche, y compris dans le monde du jazz. La musique évolue ainsi dans un sens plus hermétique, en opposition au jazz mainstream largement mis au goût des Blancs et réapproprié par eux. C'est aussi cela qui fait du bop non pas un strict bouillonnement musical, mais un authentique mouvement artistique, intellectuel, culturel et même politique. Sans passer le cap de la conversion, Coltrane se sent une attirance pour la religion musulmane. Son rapport au caractère revendicatif et identitaire de l'islam étant plus ambigu, ce sont surtout ses vertus spirituelles qu'il s'approprie : la sagesse, la méditation et la sérénité comme moyen d'exalter l'âme du croyant. Il est également sensible à la notion de destin dont Dieu pourrait infléchir le cours. C'est sans

---

1. Lateef entretient une forte relation avec Coltrane dès leur première rencontre et l'avait déjà initié à l'islam quand ils s'étaient croisés (au sens propre du terme) dans l'orchestre de Dizzy Gillespie. Le flûtiste se souvient dans *John Coltrane : 80 musiciens de jazz témoignent*, recueil d'hommages réunis par Franck Médioni et paru chez Actes Sud en 2007 : « Coltrane et moi parlions surtout de spiritualité et de musique. Comme pour Coltrane, mon engagement dans la musique, plutôt que politique, est avant tout esthétique et spirituel. Naima, sa première femme, était musulmane. Alors, je crois qu'il pratiquait l'islam. ».

2. Ce courant musulman réformiste se distingue de l'islam traditionnel par la négation de Mahomet en tant que dernier prophète, puisque son fondateur Mirza Ghulam Ahmad se présente lui-même comme une réapparition du Messie. L'Ahmadisme accorde en outre une place privilégiée à Jésus.

doute la doctrine du Dieu unique et de ses prophètes prônée par l'islam qui empêchera l'universaliste religieux qu'est Coltrane de s'immerger exclusivement dans la religion de sa femme. Les influences de Naima et de l'islam joueront en tout cas un grand rôle dans son éveil spirituel.

Plus prosaïquement, en ce début d'année 1955, Coltrane partage l'affiche avec le moderniste Ted Curson. Il côtoie ensuite, quelques mois durant, la claviériste Shirley Scott au sein des Bill Carney's Hi Tones. Il peut également s'enorgueillir d'avoir, en septembre, accompagné la future grande star de l'orgue Hammond, Jimmy Smith, pour un engagement de deux semaines au Spider Kelly's de Philadelphie. Juste avant cette pige avec l'organiste, Coltrane effectue un essai avec Miles Davis à New York qui s'avérera, dans un premier temps, infructueux. Les méthodes, l'exigence et l'indifférence du trompettiste aux états d'âme de ses musiciens découragent un Coltrane encore trop tendre. Miles ne considère pas Coltrane, encore pétri de doutes, comme totalement professionnel. Le saxophoniste le harcèle sans cesse de questions sur son placement et sur sa manière d'aborder l'accompagnement qu'exige de lui le trompettiste. Miles dit à ce propos de manière triviale: « La raison pour laquelle nous ne nous sommes pas bien entendus dans un premier temps est que Trane aimait poser ces putains de questions [...]. Merde [...], j'ai toujours attendu de mes accompagnateurs qu'ils trouvent leur propre place dans la musique. Donc mon silence et mes regards diaboliques ont dû le refroidir »<sup>1</sup>.

À ce moment précis, Coltrane se cherche encore, son style n'est pas défini et rien ne laisse encore augurer la suite. D'autres saxophonistes plus jeunes que lui se sont déjà révélés, à l'image de Sonny Rollins, Gerry Mulligan, Hank Mobley, Stan Getz ou Jackie McLean. Certains ont même déjà enregistré comme leader, les autres n'attendront pas longtemps. Coltrane, lui, a perdu beau-

---

1. Miles: *The Autobiography*, op. cit.

coup de temps à force de vouloir se nourrir de l'expérience des autres, quand bien même celle-ci fut stimulante. N'étant pas doté de talents instinctifs exceptionnels, contrairement aux légendes qui circulent sur les artistes de sa trempe, c'est à force de travail, *via* un long processus d'apprentissage, que Coltrane prospère. De plus, empêtré dans ses problèmes de drogue, il se présente, à bientôt trente ans, comme un *rookie* à la discographie quasi nulle, à une époque où se démocratise le microsillon. Il n'a plus d'engagement fixe et n'a encore rien d'un leader potentiel. Son niveau technique et théorique est incontestable, mais en ce milieu d'année 1955, Coltrane reste de toute évidence un musicien commun. Né comme lui en 1926, c'est le providentiel Miles Davis qui va inverser cette tendance, en poussant Coltrane à se transcender. Il va, en quelques mois, transfigurer le saxophoniste et le hisser sur la pente fertile du succès. C'est la première étape de sa mue, la première marche vers la postérité.



# WORKIN' WITH THE MILES DAVIS QUINTET



## Welcome

Les témoignages divergent sur la première rencontre musicale entre Miles Davis et John Coltrane. À en croire le spécialiste Yasuhiro Fujioka<sup>1</sup>, c'est en 1952, à l'Audubon Ballroom à Manhattan, que Davis à la trompette et Coltrane au saxophone ténor (en remplacement de Jackie McLean) furent réunis pour la première fois, entourés du pianiste Bud Powell, du bassiste Percy Heath, d'un deuxième ténor, Sonny Rollins, et du batteur Art Blakey. Coltrane situe pour sa part leur première rencontre musicale lors d'une *jam session* organisée avec les mêmes Rollins, Blakey et Powell, toujours à l'Audubon Ballroom, mais cette fois en 1949<sup>2</sup>. Les biographes et journalistes avisés s'accordent toutefois à dire que Coltrane n'est pas des plus précis en ce qui concerne les dates. Selon Ian Carr<sup>3</sup>, Davis et Coltrane ont joué ensemble pour la première fois dès 1948, au domicile d'Oscar Pettiford. Enfin, Miles lui-même, dans son autobiographie, situe sa découverte de Coltrane autour de 1950, quand ce dernier jouait avec Gillespie et se produisait dans un club à Harlem. Il se souvient aussi d'un engagement à l'Audubon qu'il peine à dater. Davis garde surtout en mémoire le souvenir embrumé d'une grande quantité d'héroïne consommée par Coltrane, Rollins, Blakey et lui-même, ce soir-là. Ceci expliquant peut-être son manque de précision calendaire.



1. Yasuhiro Fujioka, *John Coltrane: A Discography and Musical Biography*, op. cit.

2. Interview de Coltrane par Auguste Blume en 1958, cité dans *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews*, op. cit.

3. Ian Carr, *Miles Davis*, traduction de Catherine Collins, Parenthèses, 1991.

L'essentiel est de savoir que Coltrane intègre, en 1955, le premier quintet historique de Miles Davis et qu'ils vont ensemble écrire une des plus belles pages de l'histoire du jazz moderne. Le trompettiste n'est pas encore la star qu'il deviendra, mais peut déjà se vanter de compter parmi les jeunes musiciens les plus prometteurs de sa génération. Miles a accompagné Charlie Parker et s'avère être un digne héritier du maître du bop. Mais son principal fait d'armes est d'avoir initié, avec l'arrangeur Gil Evans, et enregistré, entre 1949 et 1950, le bien nommé *Birth Of The Cool* qui définit les bases d'un nouveau genre : le cool jazz. Le vocable « cool » doit être pris ici au sens propre du terme car il entend tempérer la véhémence du bebop et sa recherche de la performance. Il faut y voir une musique plus douce, apaisée et sereine. Soutenue par une rythmique pondérée (la batterie en particulier se fait moins frénétique et renoue avec son rôle de métronome), l'harmonie retrouve une place centrale dans l'arrangement des compositions. Ce style connaîtra le succès tout au long des années cinquante, notamment en Californie avec son prolongement, le West Coast jazz, que s'approprient de nombreux jazzmen blancs, à l'image de Chet Baker, Art Pepper ou Gerry Mulligan. Si Davis a largement contribué à l'émergence du cool jazz, il n'ira pas plus loin dans cet exercice feutré, agacé sans doute d'être assimilé à ces musiciens blancs qui dépossèdent de leur musique leurs homologues noirs. Comme Coltrane au même moment, la première moitié des *fifties* n'aura pas été une sinécure pour Miles qui subit sa propre traversée du désert. En cause, ses addictions à la cocaïne et surtout à l'héroïne qui, en plus de miner son génie, l'emmèneront parfois jusque derrière les barreaux. En 1954, Miles, libéré de ses accoutumances, reprend sa marche et aspire à tonifier son art, au-delà de la sophistication du cool. Il signe quelques beaux opus, comme *Miles Davis With Sonny Rollins*, avant de signifier officiellement sa résurrection sur la scène du Newport Jazz Festival, où il retourne littéralement le public et la critique. Il réitère avec *The Musings Of Miles*, assisté du pianiste Red Garland, du batteur "Philly" Jo Jones et du bassiste Oscar Pettiford.

Pendant ce temps et en réaction au jazz qui vend son âme au soleil californien, le style hard bop émerge sur la côte est. Sous l'influence de musiciens noirs comme Horace Silver, Art Blakey (et les autres membres des Jazz Messengers), Max Roach ou Clifford Brown, le jazz s'émancipe. C'est « l'exaltation de l'âme noire »<sup>1</sup>. Le hard bop est une version plus arrangée et funky du bop, dans laquelle les musiques noires sont l'influence prégnante : blues, gospels et même rhythm and blues. Le courant hard, anti-logie sémantique évidente du cool, vise ainsi à redynamiser le jazz, en amalgamant ses acquis avec les fondements du bop. De ce dernier, il adoucit le tempo exacerbé et tempère la recherche technique. Du cool, il conserve la délicatesse des arrangements. Les producteurs des labels Blue Note et Prestige ne s'y trompent pas et investissent rapidement dans ce renouveau. En uniformisant une charte visuelle et typographique commune aux disques estampillés hard, ils réussissent à transformer un style musical en véritable courant. Souvent en un seul ton, les photos à l'esthétique clair-obscur, qui ornent les pochettes, illuminent le visage et l'allure de ces musiciens élégants et charismatiques. Ce travail graphique de *cover design*<sup>2</sup>, en plus d'enrichir la musique qu'il renferme, réaffirme la fierté d'être noir. Les fameuses *liner notes* (ces notes de pochette rédigées au verso par des journalistes ou musicologues) participent également à la légende du hard bop. Non pas qu'elles soient inédites, mais elles deviennent alors systématiques dans les productions des deux labels. L'auditeur peut s'y référer pour mieux capter l'essence de la musique, pénétrer dans les coulisses des enregistrements et remonter le cours de l'Histoire. En même temps qu'émerge le hard bop, le saxophone ténor ainsi que les rythmiciens, batteurs et bassistes, prennent une place de plus en plus prépondérante dans l'interprétation des thèmes.

Miles s'engouffre naturellement dans cette brèche. En 1954, il enregistre pour Prestige la matière de ce qui deviendra trois ans

---

1. Franck Bergerot, *Miles Davis : introduction à l'écoute du jazz moderne*, Seuil, 1996.

2. Voir le travail du graphiste Reid Miles pour Blue Note.

plus tard son inoubliable *Walkin'*. Enregistré en sextet, le disque demeure la meilleure preuve de son inventivité et préfigure l'éclosion du hard bop autant que celle du « son Miles », identifiable dès les premières notes. Le succès lui sourit à nouveau mais il lui faut se stabiliser et trouver un groupe à sa hauteur.

Miles cherche à réunir des musiciens de la mouvance dure. Il veut un quintet : c'est la garantie d'avoir à ses côtés un second souffleur comme à l'époque où lui-même accompagnait Bird. Le batteur sera naturellement "Philly" Joe Jones, avec lequel Miles a souvent travaillé et qui maîtrise l'exercice hard, pour l'avoir déjà pratiqué avec Elmo Hope ou Clifford Brown. C'est le jeune, mais déjà surprenant, Paul Chambers qui complétera la rythmique, recommandé par Jackie McLean et dont Miles garde un souvenir flatteur lors de son passage à Détroit, d'où le bassiste est originaire. Davis, grand admirateur du style et du lyrisme du pianiste Ahmad Jamal, voit en Red Garland une lumière et un touché assez similaires et lui confie les touches noires et blanches. Pour le poste de saxophoniste, Miles pense tout d'abord naturellement à celui dont tout le monde parle, et avec qui il a déjà enregistré et joué en quintet pendant l'été 1955 : le meilleur ténor de la période post-bop, Sonny Rollins. Ce dernier se dérobe pourtant, au grand dam du trompettiste, car en pleine période de désintoxication. Miles pense également à Julian Cannonball Adderley, mais celui-ci est trop occupé par son poste d'enseignant en Floride. Miles tente même d'enrôler John Gilmore, le talentueux lieutenant de Sun Ra et son Arkestra, mais les auditions ne seront pas concluantes. C'est alors que Jo Jones, dont le surnom "Philly" évoque sa ville d'origine, souffle à Miles le nom d'un autre musicien de Philadelphie : John Coltrane. Miles Davis se souvient de l'Audubon et, curieux, le convoque pour un essai. Le premier, on l'a vu, s'est avéré vain mais devant l'absence de candidat solide et l'insistance de Jones, Miles se résout à rappeler Coltrane, alors engagé auprès de Jimmy Smith. La seconde audition le convainc aussitôt. Davis écrit à ce propos dans son autobiographie, toujours sur un ton châtié : « Après que nous ayons commencé à jouer ensemble un moment,



j'ai su que ce gars était un foutu *motherfucker* qui possédait la voix parfaite au ténor dont j'avais besoin pour compenser la mienne ». Avec ces mots choisis, il atteste que deux tempéraments diamétralement opposés peuvent, par l'alchimie d'une rencontre musicale, devenir complémentaires.

Miles organise en septembre 1955 une petite tournée entre Baltimore, Détroit, Chicago, St. Louis et New York. Le succès est au rendez-vous pour le quintet, mais Coltrane va devoir s'habituer, dans l'ombre de son génial leader, à être la cible des critiques et, ce pour quelques années encore. La presse spécialisée et une partie du public restent encore dubitatives devant le choix et les performances de ce saxophoniste quasiment inconnu. Le journaliste Nat Hentoff ira même jusqu'à évoquer « un manque global de personnalité » dans une critique pour *DownBeat* en mai 1956. Un autre critique, Edgar Jackson, pour le *Melody Maker* en 1958, dira de Coltrane qu'il « embrouille le sens de son discours (celui de Miles) à vouloir trop en dire ». Il faudra attendre la publication de la mythique quadrilogie Prestige pour voir surgir quelques éloges du saxophoniste. Malgré ces réserves, le géant Columbia signe avec le groupe pour une séance studio, le 27 octobre 1955. « Two Bass Hit », « Ah-Leu-Cha », « Billy Boy » (sans Coltrane), « Little Melonae » et « Budo » sont mis en boîte lors de cette première séance mais ne seront exploités que plus tard<sup>1</sup> à cause du contrat qui lie encore Davis au label Prestige. Le résultat de cette session Columbia varie nettement de ce que Miles enregistre, pourtant à la même époque, chez Prestige. À l'opposé des séances bricolées du label de Bob Weinstock, le travail de production était bien plus rigoureux chez l'opulent Columbia où les producteurs-maison n'hésitaient pas à enregistrer quantité de bandes jusqu'à obtenir le son qu'ils ambitionnaient, quitte à coller certaines parties sur d'autres moins réussies. Enregistré quelques semaines plus tard, le morceau « 'Round Midnight », par exemple, est formidablement

---

1. « Ah-Leu-Cha » sur *'Round about Midnight* en 1957, « Little Melonae » et « Budo » sur *Miles & Coltrane* en 1988.

construit et arrangé quand, à contretemps de la rythmique, Coltrane répond au frisson que provoque la sourdine de Miles par son magnifique solo.



Davis étant toujours lié au label Prestige, le groupe enregistre pour la marque l'album *Miles* sous le nom de New Miles Davis Quintet. La session a lieu le 16 novembre 1955, au studio de Rudy Van Gelder à Hackensack dans le New Jersey. C'est le premier témoignage paru de la collaboration entre les deux musiciens. Dès l'intro-

ductif « Just Squeeze Me », on sent poindre le futur style de Coltrane quand il succède à la beauté du solo de Miles. Le son est chaud mais déjà poussé par une certaine forme de fulgurance et subtilement porté vers l'aigu. Coltrane n'est toutefois pas encore sûr de lui et laisse entrevoir, çà et là, quelques hésitations dans son souffle. Ce n'est que le début de sa mue et l'auditeur de constater l'écart qui sépare encore un Miles Davis sans faille, d'un John Coltrane faussement exubérant et parfois maladroit. Miles est très exigeant mais distancé dans son leadership ; il attend simplement de chaque musicien qu'il trouve lui-même sa place dans le collectif. La clé de la réussite du quintet réside d'ailleurs dans cette confiance que leur accorde le leader. Il les pousse à donner le meilleur d'eux-mêmes. Le charme opère et fait de ce *Miles* un touchant disque de ballades. Il témoigne des débuts discographiques de Coltrane, à la croisée des styles et des époques, entre bop, cool et hard. La critique ne s'y trompe pas et apprécie l'essai, même si la participation de Coltrane laisse à nouveau sceptique nombre d'observateurs avisés du jazz. Dans sa critique pour le magazine *DownBeat*, le journaliste Nat Hentoff regrette les influences trop marquées de Rollins, Gordon et Stitt. Miles n'est pas de cet avis et a pleinement conscience du potentiel de son saxophoniste. La foi inébranlable de Davis en son partenaire contribuera, à n'en pas douter, à faire de Coltrane un musicien assumé.

Au-delà d'une réunion d'instrumentistes pointus, le quintet a la réputation d'être un groupe de « camés ». Seul Miles est *clean* depuis 1954, alors que les autres sont continuellement *stone* ou en état d'ébriété avancée. Surtout Jones et Coltrane. Il n'est pas rare, sur scène ou en studio, de voir l'un et l'autre en pleine inertie. Cela crée quelques tensions entre eux et leur leader. Davis en vient parfois aux mains pour réactiver sa troupe, souvent hors de contrôle. Coltrane est alors dans une forme consciente de quasi-autodestruction. New York, où il habite désormais, ne l'aide pas à décrocher car la drogue s'achète à chaque coin de rue. Dans sa biographie, Miles explique qu'il est exaspéré de voir ses musiciens dans des costumes crasseux et piquer ainsi du nez pendant leur travail. Il mentionne les retards, voire les absences. Les membres sollicitent, mendient presque, des avances pour se payer leur dope. Miles est excédé mais mord encore sur sa chique, conscient de l'efficacité de son combo et de l'écho favorable qu'en fait la presse.

En effet, Davis gagne en réputation et devient vite une « star » par son charisme, son arrogance, sa frime et les filles qui l'entourent. À l'image du style dont il favorisa l'éclosion, le désinvolte Miles Davis est l'icône du cool, au sens usuel cette fois. Il se permet même de tourner le dos au public, comme un chef d'orchestre. L'affaire tourne bien. Le public toujours plus nombreux peut jouir d'une musique à l'exceptionnelle qualité, la meilleure que Miles ait produite jusqu'alors.

### La quadrilogie Prestige



Miles Davis doit encore quatre albums au label Prestige. Toujours dragué par Columbia, il s'empresse d'organiser l'enregistrement d'un matériau suffisant pour honorer son contrat. 1956 est ainsi marqué par deux sessions marathon, produites par Bob Weinstock, les 11 mai et 26 octobre, toujours à Hackensack chez Rudy Van Gelder. Elles donneront naissance à la quadrilogie *Cookin'...*, *Steamin'...*, *Workin'...* et *Relaxin' With The Miles Davis Quintet* dont les sorties s'étaleront entre 1957 et 1961. Miles a, des enregistrements studio, une conception bien différente de celle qu'adoptera Coltrane. Le premier affectionne les séances courtes, en *one shot*. Le second préférera réitérer jusqu'à atteindre la perfection du son qu'il s'est fixée pour objectif. Les deux séances conviennent parfaitement à Davis puisqu'il s'agit de vingt-six prises spontanées, sans *second takes*, dans des conditions live. L'essentiel des morceaux qui composent ce carré est construit de la même manière avec un long solo de Miles avant l'intervention de Coltrane. Une vaste latitude est ensuite laissée à la rythmique, avant le retour en fin de morceau du leader. Ainsi découpés, les morceaux offrent évidemment une place de choix au trompettiste qui ne se prive pas de donner sa pleine mesure. C'est lui qui imprime le ton, donne le *la*. Ces quatre disques sont à coup sûr le meilleur témoignage de la magie qui entourait alors les cinq musiciens, que ce soit sur scène<sup>1</sup> ou en studio. Chaque soliste s'émancipe du fait de la liberté et de la confiance que lui accorde le leader. Batteur, saxophoniste, pianiste et bassiste progressent isolément et le résultat va bien au-delà de cette somme d'individualités. Le combo est touché par la grâce et va marquer le jazz de son sceau. Miles Davis montre ici qu'il est devenu un crack de l'improvisation ; son placement et sa capacité à créer une atmosphère sont extraordinaires. Par son entremise, douceur et finesse règnent sur l'ambiance générale. Coltrane apporte, quant à lui, une rugosité bienvenue, perturbe le côté lisse de l'ensemble et lui confère modernité et originalité. C'est

---

1. Ira Gitler raconte dans les *liner notes* de *Cookin'* que, lorsqu'il assista à une représentation du quintet au Cafe Bohemia en 1956, l'ensemble lui apparut tellement limpide qu'il lui fit l'effet d'une « décongestion nasale ».

ce qui rend cette partition si marquante. Le répertoire de la série est, pour moitié, composé de thèmes hérités du bebop (Parker, Dizzy, Monk et Miles lui-même) et, pour l'autre, d'adaptations d'airs traditionnels du music-hall.

Le premier disque à rejoindre les bacs est *Cookin'*, dès 1957. Enregistrées intégralement le 26 octobre 1956, les cinq pistes qui le composent ont été captées en fin de séance. Dans ses notes de pochette, le journaliste Ira Gitler constate que le musicien s'est enfin libéré du poids qui pesait sur ses épaules : « Coltrane a rompu les chaînes de ses doutes et souffle librement dans son saxophone ». Constat qu'il faut toutefois relativiser car même s'il réussit à dépasser quelques-unes de ses appréhensions, Coltrane n'est pas encore totalement relâché. L'album s'ouvre sur une ballade au tempo lent que Miles prendra souvent plaisir à jouer, l'inusable standard « My Funny Valentine », issu d'une comédie musicale signée Rogers & Hart, *Babes In Arms*. Le thème étant magistralement soutenu par la seule trompette de Miles, toute intervention d'un autre souffleur eût été vaine ; Coltrane reste donc muet. Pour l'entendre, il faut passer à la seconde piste, l'impétueux et enjoué « Blues By Five » composé par Miles. Aux premiers instants de son solo, Coltrane paraît troublé : son souffle semble hésitant et son placement confus. Il laisse même planer quelques silences, mais finit par s'adapter progressivement, au fil des notes. Sur « Airgine », sa prestation est bien plus probante quand il s'adapte le rôle de dynamiteur. Manifestement plus inspiré par le tempo ultrarapide qu'autorise la composition de Sonny Rollins, Coltrane répond à une entêtante introduction pianistique par une première salve explosive. Sa patte apposée, le saxophoniste revient, plus mordant encore, en milieu de morceau, avec un chorus dense, où il ne semble même plus prendre le temps de respirer. Sur « Tune Up », les souffles de Miles et Coltrane se superposent parfois mais se répondent le plus souvent, à coups d'audacieux enchaînements d'accords. Là, Miles montre toute son autorité alors que Coltrane se contente d'enchaîner de courtes phrases, oscillant

entre les registres. La conclusion arrive après un break de Jones qui laisse les deux souffleurs conclure ensemble sur un magnifique fondu où résonnent les cymbales. « When The Lights Are Low »<sup>1</sup> parachève *Cookin'* comme il avait démarré, avec une ballade à l'ambiance légère. Le tempo faiblissant, Coltrane semble à nouveau contrarié dans son placement à côté de Miles. Il veut attaquer fort et le décalage est criant quand il s'engage dans les premières notes de son solo. On sent presque poindre la fausse note, mais il se remet dans le sens de la marche en réduisant la tension et en profitant de l'adaptabilité de la rythmique qui a accéléré par rapport au précédent chorus de Miles. Les deux souffleurs concluent ensemble et l'on entend la voix éraillée du leader clamer un « *Ok! Alright! Ok!* », visiblement satisfait.

La critique sera unanime pour saluer cet opus devenu un classique à l'image de ses trois jumeaux. Le constat est clair concernant la prestation de Coltrane : maladroit dans les tempos lents, il parvient néanmoins à inverser la tendance dès que le rythme s'accélère. Par ses cahots et l'urgence qu'il instaure, Coltrane marque ce légendaire album. Il trace sa propre voie et bouscule le relatif confort né de l'interprétation de Miles et de la rythmique qui lui est dévouée.



Début 1958, sort *Relaxin'* alors que le groupe est provisoirement séparé. Comme son titre l'indique, l'album illustre l'esprit de décontraction qui règne entre les murs du studio de Rudy Van Gelder. La première face est entièrement dévolue aux ballades. La voix éminente et rauque de Miles et d'inattendus claquements de doigts lancent

1. Le morceau est crédité ainsi sur le label original. Il rend à Benny Carter l'honneur de sa genèse alors qu'il est curieusement et erronément titré « Just Squeeze Me » sur la pochette. Ce dernier morceau apparaît en réalité sur *Miles* du New Miles Davis Quintet. L'erreur sera corrigée sur quelques rééditions récentes.

« If I Were A Bell ». Allégorie du titre de cette première piste, Red Garland traduit ensuite, en quelques notes légères, ce qui s'apparente à un son de cloche. À l'image de cet échauffement pour le moins original, les disques Prestige confirment, une fois de plus, leurs imprévisibles facéties. Le morceau suivant « You're My Everything » n'est pas en reste et s'ouvre sur un faux départ. Miles glisse quelques mots à Red Garland et lance le morceau par un « *Alright Rudy?* ». Les deux ballades se mettent ensuite plus classiquement en place dans un *mood* chaleureux quoiqu'un peu fainéant. Coltrane n'a que peu d'occasions de briller et se contente d'un minimum assuré. Bien plus en verve dans le swinguant « I Could Write A Book », Coltrane fait ce qu'on attend désormais de lui : durant la minute trente qui lui échoit, il s'époumone et tonifie la prestation collective. « Oleo », composée par Sonny Rollins, est hyperincisive. Sa construction s'avère tout à fait originale car Chambers, Jones et Garland bousculent leur méthode traditionnelle d'accompagnement. Chacun soutient l'un ou l'autre des souffleurs au gré des solos. Il règne comme un désordre rythmique mais paradoxalement cohérent. Rares sont les temps où ces trois-là jouent ensemble. Chambers semble plutôt acquis à son leader et représente parfois l'unique tissu dont dispose Miles, tandis que Garland se montre plus disposé à épauler Coltrane dans ses élans. Jones, quant à lui, s'engouffre dans chacune des brèches qui s'ouvrent à lui à coups de frappes convulsives. Les solos courts et tumultueux de Coltrane et Davis s'enchaînent naturellement ; ainsi séquencé, le morceau se consume à une vitesse folle. « It Could Happen To You » a un côté « exemplaire »<sup>1</sup>. Le mot convient parfaitement au solo de Coltrane, irréprochable dès son entrée déterminée et tout au long de son cheminement. À l'instar de ses partenaires, la prestation du saxophoniste est limpide et coule sur le « subtil groove »<sup>2</sup> qui anime la ballade. À l'issue de son dernier solo, on entend Miles demander

---

1. Le terme est employé dans les notes de pochette par Ira Gitler pour décrire les solos de Coltrane et Garland.

2. Ira Gitler, *Ibid.*

à Weinstock: « *How was it Bob?* ». Sa réponse est indiscernable mais on imagine son contentement.

Le disque s'achève avec « *Woody'n You* ». Cette composition incarne l'esprit de son auteur Dizzy Gillespie: sous de faux airs débonnaires, elle constitue un sommet d'exigence technique. L'harmonie se nourrit de multiples et intrépides changements d'accords que Coltrane et Davis interprètent brillamment. À la fin du morceau, on entend à nouveau la voix des protagonistes: Miles et Bob Weinstock discourent sommairement sur ce qui vient d'être joué alors que Coltrane, dont la priorité semble toute autre, s'inquiète surtout du « *beer opener* » (décapsuleur)...

*Relaxin'*, à défaut d'être le plus abouti des quatre albums, revêt un caractère pittoresque. Ces dialogues invraisemblables, le côté branlant de la production et l'étonnante quiétude qui s'en dégage allouent à l'ensemble un charme authentique et vitalisant. L'auditeur est comme immergé dans l'intimité de ces jazzmen d'exception et assiste littéralement au processus de création.

En 1959, sort un troisième volet des odyssées du quintet: *Workin'*. C'est avec « *It Never Entered My Mind* » que s'ouvre l'album. Le thème de Rodgers & Hart, tiré du show *Higher And Higher*, débute avec le magnifique touché de Red Garland, rapidement rejoint par Miles qui érige cette introduction à un rare niveau de pureté<sup>1</sup>. Devant sa désarmante beauté, nul besoin de venir perturber cette ballade au timbre nostalgique et c'est donc judicieusement que Coltrane reste silencieux. Le disque se poursuit avec « *Four* », une composition d'une vieille connaissance de Coltrane, Eddie Vinson, que Miles, pas très fair-play, s'attribue pourtant. Ce thème typiquement bop est bien plus rythmé, ne serait-ce que pour son entrée en matière musclée. Il témoigne encore une fois de la construction habituelle des morceaux avec Miles en initiateur. Quand il attaque sa partie, Coltrane semble à nouveau quelque peu désorienté. Son solo est assez commun malgré quelques tran-

---

1. Ian Carr dans *Miles Davis (op. cit.)* soutient que « la sonorité [...] de la ballade "It Never Entered My Mind", obtenue avec une sourdine est la meilleure de sa carrière à cette date ».



chantes aspérités. « In Your Own Sweetway », une composition de Dave Brubeck, est le tout premier morceau qui fut enregistré lors des sessions. Son thème renoue avec la tradition du cool, chère à son géniteur, mais est bousculé par la violente attaque de Coltrane qui recouvre la voix de Miles avec force conviction. C'est ce genre d'intervention, où Coltrane donne toute sa mesure, qui justifie sans doute possible sa présence au sein du groupe. Il étend son solo, déployant son audace jusqu'à éclipser le dernier chorus de Miles. Après un petit entracte, le quintet enchaîne avec un thème écrit par Coltrane, connu sous le nom de « John Paul Jones » au menu du *Jazz Delegation From The East* de Paul Chambers (voir par après). Cette composition est rebaptisée ici « Trane's Blues ». Elle s'ouvre sur un mot que Miles semble aller chercher au plus profond de ses cordes vocales usées: « Blues ». Lui et Coltrane s'engagent ensemble dans une même thématique, légère et réjouissante. Quand Coltrane amorce son solo, il bénéficie du placement *ad hoc* de la rythmique et s'accorde idéalement avec Red Garland, toujours irréprochable garant du *mood*. Ce dernier est d'ailleurs récompensé avec « Ahmad Blues » qui fait la part belle au piano. Ce petit plaisir rythmique et mélodique est évidemment une référence au pianiste Ahmad Jamal. Les frappes toniques de Jones annoncent ensuite le tempo enlevé de « Half Nelson » ; il imprime le rythme et mène magistralement ce morceau caractéristique du hard bop. L'extravagance de Jones invite Coltrane, dont le ton est résolu, à enchaîner rapidement les notes aiguës. Il est rejoint par Miles en fin de morceau pour amorcer une joute musicale : les deux souffleurs répliquent au batteur pour ce qui s'apparente à un pur moment de connivence où les musiciens semblent prendre autant de plaisir qu'ils en donnent. C'est enfin « Theme II », plein de révérence, qui conclut *Workin'*, en hommage à Charlie Parker dont on reconnaît la trame de « The Hymn ».

Scott Yanow dans l'ouvrage de référence *All Music Guide to Jazz* dira que tout au long de *Workin'*, « La musique est essentielle quelle que soit sa forme ». Un tel éloge autorise peut-être à considérer l'album comme le meilleur de la quadrilogie. C'est en tout cas la partition la plus aboutie de Coltrane.

À l'inverse, *Steamin'*, ultime chapitre de la série Prestige, rappelle à quel point Coltrane est encore, à l'époque de l'enregistrement, un musicien rempli de doutes et dont le réel potentiel reste à l'état d'embryon. En 1961, quand le disque est édité, Coltrane a atteint un autre niveau de notoriété et d'inspiration (*Giant Steps* est déjà entré dans la légende, tandis que *Olé* ou *Africa/Brass* sortent cette année-là), et récolte les fruits de ce qu'il a si patiemment semé. L'auditeur d'alors peut ainsi mesurer le chemin parcouru par le saxophoniste quand arrive entre ses mains *Steamin'*. À sa décharge, Coltrane est absent de deux morceaux, les ballades « *Something I Dreamed Last Night* » et « *When I Fall In Love* », comme pour signifier qu'il n'est pas encore assez mûr pour tenir la comparaison avec son leader, si à l'aise dans ces exercices langoureux. Ensuite, il faut bien l'admettre, Coltrane n'est tout simplement pas éblouissant. Le constat est clair sur deux pistes notamment : « *Surrey With The Fringe On Top* », standard issu de la comédie musicale *Oklahoma* de Rodgers & Hammerstein, et « *Diane* ». Miles est si habile sur ces tempos *mediums* qu'il sème régulièrement son partenaire. Ses invraisemblables changements d'accords malmènent Coltrane qui apparaît souvent approximatif et désorienté. Cela semble limpide à l'écoute de « *Diane* », où son solo est entaché de quelques larsens malvenus. Si le jeu de Coltrane est fastidieux dans les exercices *slow* et *medium*, il est, comme souvent, bien plus souverain dès que le tempo s'amplifie. C'est le cas sur « *Salt Peanuts* ». Composée par Gillespie et Kenny Clarke, la piste est un exercice de style bop, à l'excentricité communicative. L'interprétation qu'en donne le quintet est un habile hommage à ceux qui les ont influencés. Les cinq musiciens se lancent dans un sprint. Parmi eux, Coltrane égrène des notes rapides, au diapason du rythme intense qu'impose cette frénésie. Impossible de ne pas évoquer non plus, dans la deuxième partie du morceau, ce remarquable solo de Jones qui convoque élégamment... Kenny Clarke.

Le moment de grâce de ce disque est « *Well You Needn't* ». Le morceau s'ouvre, si on s'y penche bien, sur un fondu d'entrée assez grossier. Une négligence de montage assez symptomatique