L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Sur des erres de jazz

Xavier Daverat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/108>

DOI : 10.4000/lhomme.108

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 201-216

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Xavier Daverat, « Sur des erres de jazz », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/108> ; DOI : 10.4000/lhomme.108

Sur des terres de jazz

Xavier Daverat

RÉGULIÈREMENT, et en particulier depuis les années 70, le jazz est accusé de dépérissement : répétition ou redites, voire effets de *revival* comme tentatives de réactiver un style apparu antérieurement, seraient dus à un épuisement ou une saturation du matériau musical qui fonde cette musique, auxquels correspondrait l'absence de musiciens s'affirmant comme figures tutélaires d'un style neuf. Un courant dominant, nouveau *mainstream*¹ hérité globalement du be-bop et du hard bop, s'imprimerait sur le jazz actuel. Un terme serait opposé à la capacité d'évolution du jazz, cependant qu'une fâcheuse inhibition s'emparerait des jeunes musiciens, plus ou moins inféodés à des modèles anciens. L'accusation de conformisme, le soupçon d'une incapacité au renouvellement, conduisent à stigmatiser un « néo-bop » comme « retour à » des formes anciennes.

Ces lignes veulent s'élever contre cette conception schématique. Non pas en entretenant l'illusion qu'une forme d'expression musicale que l'on affectionne ne saurait disparaître, mais parce que le constat d'épuisement que certains établissent à propos du jazz repose sur un postulat erroné : croire que le jazz évolue par substitutions systématiques de modes d'expression neufs à ceux qui leur ont été antérieurs. Le jazz marche au contraire sur des traces anciennes, et des interprètes parmi les plus pertinents des prédécesseurs comme des contemporains ont toujours porté leur dire aux limites du genre, soit en acceptant de se conformer à des normes ou des traditions, soit en se réappropriant sous bénéfice d'inventaire l'abondance de biens collectés par les générations précédentes. En jazz, comme dans d'autres domaines, « l'environnement culturel imbibé d'histoire sollicite, harcèle le créateur qui finit par croire y lire son salut. La recherche de l'originalité se découvre alors dans la transformation qu'il se donne de son acte avec le même espoir que donne le travail psychanalytique. Reconstituer son anamnèse conduit ainsi à relire, repar-

1. En jazz, la notion de *mainstream* désigne traditionnellement un courant perpétuant la tradition du swing face aux évolutions successives de cette musique.

courir, réinterpréter sans cesse le domaine de la civilisation artistique avec la croyance, l'espoir de se régénérer soi-même en le régénérant »². En suivant l'évolution du jazz, à la trace, on doit accepter l'idée d'une modernité sans ruptures, et admettre qu'en ses brisées récentes il conserve ce potentiel d'altérité qui constitue sa marque indéfectible.

Une modernité sans rupture

Si les traces d'un jazz antérieur sont toujours demeurrées prégnantes, ce n'est pas forcément parce qu'on cherche à les rétablir ou à les célébrer, mais parce que celles-ci ne s'épuisent pas. Certes, des tendances au *remake* ou au ressassement peuvent être mises sur le compte d'interprètes peu inspirés. Mais la constitution d'un bagage, l'engrangement des traditions dans un passé culturel, sont consubstantiels de l'évolution du jazz.

L'absence d'épuisement des formes anciennes

Il faut réviser la vieille conception selon laquelle chaque courant stylistique du jazz est venu se substituer à celui qui l'a précédé, comme si une *relève* (*Aufhebung*), un dépassement des formes antérieures qui deviendraient caduques ou s'éteindraient³, serait le seul vecteur de son évolution. Contrairement à ce que laissent entendre les « histoires du jazz » très didactiques, la *swing era* n'a pas fait disparaître le style New Orleans, le bop n'a pas remplacé le swing, le free jazz n'a pas signé l'arrêt de mort du swing et du bop, tandis que la génération des lofts, au milieu des années 70, n'a pas supplanté le free des années 60. Au contraire de cette vision qui rameute le mythe de la destruction et de la renaissance, les caractéristiques de chaque style demeurent quand en apparaît un autre. Ainsi, pour mêler les générations, l'orchestre de Count Basie enregistrerait la *Kansas City Suite* trois semaines après que John Coltrane eut fixé la version Atlantic de *My Favorite Things*, Duke Ellington donnait au disque une nouvelle version de *Things Ain't What They Used To Be* quelques mois après que Miles Davis eut organisé les séances de *Kind Of Blue*, et, à quelques semaines d'intervalle, les studios accueillaient des musiciens aussi différents que Ben Webster (*See You At The Fair*), Andrew Hill (*Judgement*) et Albert Ayler (*Witches And Devils*)... Ou, pour élargir à des courants stylistiques, on sait bien que les musiciens de la West Coast ont mixé savamment bop et souplesse d'exécution héritée du swing (la dette à Count Basie est immense), donné à leur musique un grain particulier (au travers notamment du jeu des saxophonistes qui devait beaucoup à Lester Young), témoigné d'une affection pour les standards et privilégié un attachement à la

2. C. Deliège, « Création musicale autonome et (non) évidence sociale », in *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988 : 195.

3. Sur la traduction du mot et l'idée de suppression qu'il contient, voir la note du traducteur in G. W. H. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1997 (« Philosophie de l'esprit », vol. I : 19, n. 34. Cf. aussi l'allusion à une « autosuppression » in Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, NRF, 1968 (« Bibliothèque des idées ») : 123.

mélodie, sans qu'ils puissent être tenus pour passéistes, alors même que le free jazz naissait avec les premiers disques d'Ornette Coleman.

Il serait donc erroné de croire que chaque évolution du jazz consigne l'oubli des formes anciennes, qu'il faut appeler de ses vœux l'amnésie⁴ pour se dégager d'une inféodation au passé. Au contraire, le musicien de jazz inscrit toujours sa démarche en lien à la mémoire de cette musique, voire de l'ensemble de la musique noire (la « Great Black Music » selon une expression désormais classique) ; en ce sens, le batteur Marvin « Smitty » Smith, évoquait le projet d'un collectif de musiciens (M'Base) apparu dans les années 80, en parlant : « d'embrasser tout le spectre de la musique américaine, de réaliser une synthèse des styles [...] et de notre histoire, puis de créer quelque chose de nouveau »⁵. Toute l'histoire du jazz confirme en fait cette réalité. Dès le début des années 50 le courant hard bop, particulièrement en sa veine dite funky, pour appuyer une réaffirmation de la négritude, puisait dans des formes (blues, gospel) ou des tournures classiques (accords *churchy*...), privilégiant un jeu de piano percussif (Horace Silver)⁶ ou fruste (Bobby Timmons), affectonnant l'expression de type incantatoire, marquant le temps de manière appuyée et distillant des effets de ponctuation et de relance des solistes ; les combos de hard bop n'affichaient pour autant aucune régression par rapport aux traits plus acérés du bop. Le free jazz lui-même a abondamment accueilli l'ensemble du jazz (polyphonies de type primitif, ritournelles et fanfares, retrouvailles quasi modales, volutes ou tresses sonores extrêmement denses...) dans une mémoire « babélienne »⁷ de cette musique. Peut-être même l'accession de John Coltrane à la modalité, présentée comme étape déterminante de son évolution, puisait-elle plus dans le passé qu'elle n'en appelait à un langage nouveau, comme l'a suggéré Steve Coleman : « une personne non avertie entendra là une musique nouvelle, alors qu'en réalité c'est une musique très ancienne. Si vous changez d'environnement, votre musique change en surface, mais pas en profondeur »⁸.

De plus, les itinéraires individuels contredisent constamment cette vision du jazz en une succession perpétuelle de styles. D'une part, des musiciens de générations différentes se sont toujours côtoyés : Duke Ellington avec Charles Mingus et Max Roach, puis John Coltrane ; Lionel Hampton avec la formation de Stan Getz (*Hamp And Getz*), cependant que l'orchestre du vibraphoniste à la fin des années 70 proposait un arrangement de *Moment's Notice* (Coltrane) avec une section de

4. Pierre Boulez, « Style ou idée ? (éloge de l'amnésie) », in *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois (« Musique/Passé/Présent »), 1981 : 312 sq. Croire au progrès systématiquement en rupture avec le passé, erreur d'appréciation des modes d'évolution du jazz, peut engendrer aussi le dogmatisme. En d'autres champs, Boulez a pu être amené à ne sauver que cinq œuvres de Stravinsky au nom d'un nécessaire renouvellement. Voir Pierre Boulez, « Stravinsky demeure », in *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil (« Tel Quel »), 1966 : 75 sq.

5. Propos recueillis par Xavier Daverat, *Jazz Magazine*, mai 1992, 415 : 47.

6. Fidélité à la lettre autant qu'à l'esprit, Horace Silver écrivit *The Preacher* sur les harmonies du vieux *I've Been Working On The Railroad*.

7. Selon l'expression de Jean-Pierre Moussaron, « L'amour du jazz », in *Jazz et littérature* n° spécial d'*Atlantiques. Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine* (Bordeaux), automne 1997, 3 : 22.

8 Propos recueillis par Bernard Loupias, *Jazz Magazine*, octobre 1996, 463 : 24 (à propos du saxophoniste en 1964).

saxophones qui comptait sur un même rang Arnett Cobb et Earle Warren d'un côté, Paul Moen, Charles McPherson et Pepper Adams de l'autre, pour les classer non en fonction de leurs instruments dans le pupitre mais de leurs écoles et générations... De tout temps, et autant que leur longévité a pu le leur permettre, certains interprètes ont même parcouru l'histoire du jazz : ainsi Coleman Hawkins, soliste emblématique de l'orchestre de Fletcher Henderson et accompagnateur de Bessie Smith dans les années 20 s'est-il retrouvé en concert avec Bud Powell et a-t-il enregistré avec Sonny Rollins, Thelonious Monk et John Coltrane... D'autre part, des musiciens que des entomologistes classeraient dans des catégories radicalement différentes ont souvent uni leurs voix : Johnny Griffin côtoie Chet Baker alors que le verbe fleuri et nerveux du « little giant » relève d'une autre école que celle dont provient la ligne fragile du jeu du trompettiste, un pianiste comme Hampton Hawes est un partenaire de choix des Californiens alors que son jeu *soul-full* a peu de rapports avec le jazz dit West Coast, Paul Gonsalves (l'un des saxophonistes de Duke Ellington) enregistre avec un ensemble constitué pour moitié de musiciens de Miles Davis (Wynton Kelly et Jimmy Cobb) et pour moitié de ceux de Cannonball Adderley (Nat Adderley et Sam Jones)⁹, tandis qu'un pianiste aussi magistralement bop qu'Andy Milne a fait partie de façon déterminante de la formation de Steve Coleman en même temps que les Five Elements puisaient aussi aux sources du rap...

L'homologation du langage jazziste

Tenir pour acquise la permanence de formes anciennes d'expression dans l'ensemble de l'évolution du jazz n'occulte pourtant pas le fait que cette musique se développe aujourd'hui à partir de formes connotées, fondées sur le langage du be-bop et du hard bop. Loin d'une stagnation dangereuse, l'indéniable normalisation des moyens d'expression du jazz doit en réalité être prise comme une sorte d'acquiescement à des règles musicales qui se sont progressivement établies. Que leur fondement repose sur le be-bop et le hard bop n'a rien d'étonnant puisque c'est avec ces styles que sont apparues et se sont systématisées les percées les plus déterminantes tant sur le plan harmonique que rythmique : enrichissements chromatiques des accords, systématisation des renversements ou substitutions, prolifération des accords de passage, généralisation de la polyrythmie, déplacement du fondement des improvisations vers la structure des accords, intervention de cellules harmonico-rythmiques plus verrouillées sur elles-mêmes, accueil des échelles modales, goût pour les harmonies renvoyant au gospel, etc. Sur ces constantes s'inscrivent d'autres caractéristiques héritées de l'ensemble du jazz et même d'autres formes d'expression musicale : distance prise avec le mètre, agrégats sonores (en provenance des textures du free ou des clusters de l'écriture contemporaine), incursions hors de la tonalité, remise en cause de la hiérarchie instrumentale (solistes/accompagnateurs), congédiement de la forme thème/variation, usage des basses électriques en slap, etc.

9. Paul Gonsalves, *Gettin' Together*, Jazzland JLP 936 S.

On avancera ici l'idée que le jazz fonctionne désormais sur un « langage homologué », selon l'expression utilisée par Stravinsky à propos d'*Œdipe Roi*, c'est-à-dire en se basant sur un certain nombre de règles fondamentales et assez clairement établies, tant morphologiques que syntaxiques. Cet établissement normatif n'a d'ailleurs rien de surprenant puisque le jazz évolue très majoritairement dans le cadre du système tonal (ce qui le fait d'ailleurs rejeter comme peu créateur par certains), lui-même instigateur suprême de codes (à commencer, en d'autres champs, par la forme sonate).

Précisons tout de suite que l'homologation engendre facilement le conformisme. En ce qui concerne d'abord l'apprentissage musical, le langage désormais établi du jazz s'est imposé dans l'étude de la musique. Être jazzman aujourd'hui procède d'un bagage musicien qui impose de s'exprimer selon certains canons de l'harmonie et de l'improvisation (soit pour résumer un peu schématiquement, à partir des modèles imposés par le Berklee College of Music de Boston, le chiffrage par degrés ou les exercices de *ear training*). Les lois établies, les cadres déterminés et les pratiques imposées conditionnent dans une très large mesure la création : la « grille » harmonique est épicerie, les enchaînements règnent en maître, la rhétorique du II-V-I¹⁰ impose son diktat¹¹. ... Quiconque évolue hors normes a toutes les chances d'être marginalisé, voire impitoyablement rejeté : ainsi, évoquant les singularités du jeu de Michel Portal, Aldo Romano et Jean-François Jenny-Clark constataient que ce jeu ne pourrait exister aux États-Unis, et déploraient que, « à New York par exemple, il y a des choses qu'il faut avoir assimilées, sinon on ne passe pas le cap du premier bœuf dans un club »¹². Hors du cas particulier de Portal, se trouve également congédiée une forme d'improvisation fonctionnant par paraphrases et variations, que l'on ne peut dès lors plus qu'assimiler au style ancien, sauf démarches individuelles qui brillent par leur singularité. Ce conformisme par l'apprentissage n'est lui-même pas nouveau. Si le XIX^e siècle a été marqué par le développement des écoles de musique, si la création du Conservatoire de Paris fut le couronnement d'un mouvement vers l'enseignement public de la musique, ces institutionnalisations coïncidaient avec une montée en puissance de l'académisme, au point que Debussy pensait que ce que l'on pouvait souhaiter de mieux à la musique française eût été de « supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler les sons »¹³.

D'où vient par voie de conséquence un nouvel épigonisme. L'épigone de naguère, musicien de second plan ou « petit maître », pouvait être un interprète fortement inspiré par son modèle, colporteur vivant des richesses du jazz.

10. L'un des enchaînements habituels du jazz.

11. Effet pervers de ce système, certains interprètes pratiquent le jazz en sachant dominer une « grille » harmonique sans jamais avoir entendu le thème par son créateur ni en connaître les versions de référence. Cette forme d'acculturation musicale renvoie à l'attitude du *privat dozent* imaginé par Dostoïevski (*L'Idiot*) qui, chargé d'intervenir sur la restauration du portail de la cathédrale de Chartres, est questionné à son retour sur les vitraux et justifie le fait de ne pas les avoir vus par les limites de la tâche qui lui incombait, et qui ne concernait que l'extérieur de l'édifice...

12. *Jazz Magazine*, juillet-août 1998, 483 : 24.

13. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard (« L'imaginaire »), 1987 : 65.

Certains amateurs, à leur modeste niveau, participaient de cette contribution¹⁴. L'épigone d'aujourd'hui est nécessairement rompu à une certaine technicité du jazz, il est victime de la comparaison immédiate qu'autorise le disque et soumis à la comparution devant le tribunal que constitue la mémoire (ou la discothèque) de l'amateur, et repéré comme chaînon d'une standardisation. Mais, pour un certain nombre d'auditeurs qui dénoncent imitateurs et disciples trop zélés, une vaste majorité du public s'attache aux musiciens qui renvoient à des modèles anciens en flattant la mémoire, rassurent par la présence de formes établies, réactivent la nostalgie.

Il en découle la nécessité d'accepter l'effort d'un discernement et d'une évaluation esthétique. Certes, on a toujours surévalué certains interprètes (prendre Pharoah Sanders pour l'*alter ego* de Coltrane) tout comme, à l'inverse, on a médité abusivement sur d'autres (tenir Sonny Stitt pour un clone de Charlie Parker). On a aussi défendu des musiciens médiocres pour des raisons extra-musicales : l'excommunication du jazz dit moderne a fait mettre sur un piédestal des jazzmen limités mais garants de la tradition, inviter des interprètes vieillissants (vision terrible de Lionel Hampton hagard, incapable de jouer, arc-bouté sur son vibraphone, dans des images télévisées de Nice), assigner à l'artiste un rôle dont on ne veut pas le voir dévier (et dont on sait qu'il a confiné à des formes nouvelles d'oncle-tomisme) ; la défense de principe du free jazz pour des motifs idéologiques a pu faire traiter indifféremment certains instrumentistes laborieux et les plus grands créateurs. Mais, l'homologation du langage jazziste oblige à plus d'attention : l'appréhension de la pérennité du jazz aujourd'hui comme forme musicale créatrice nécessite quasiment son approche exégétique. À défaut, on peut toujours aimer le jazz mais comme rite, pour ses manifestations les plus extérieures (le vague sentiment d'une musique pleine d'entrain), pour ses représentations caricaturales (l'orchestre de style Nouvelle-Orléans chargé d'animer un « apéro jazz » *off-festival*), voire pour ses à-côtés (Wynton Marsalis jouant au basket avec les enfants, dominant l'actualité de Marcillac et déclenchant la réaction que l'on connaît de Francis Marmande). Le besoin d'évaluation esthétique est d'autant plus grand que l'organisation médiatique s'empare des plus jeunes interprètes, régulièrement présentés comme de nouveaux prodiges, ce par quoi le jazz n'échappe évidemment pas à la croyance béate que tout est présentable de manière indifférenciée dans un vaste maelström culturel¹⁵.

14. Nous avons tous connu cette figure des temps anciens, amateur éclairé, collectionneur invétéré de disques mais piètre instrumentiste, quoique plein de bonne volonté.

15. Il suffit à cet égard de relever quelques slogans des sociétés de production discographique, en se limitant ici aux *majors*. Propos dithyrambiques : « dix titres intemporels sublimés par la sensibilité et la liberté de Joshua Redman » (à propos du disque *Timeless Tales*). Mots définitifs : « singulier, minimaliste, essentiel » (Leon Parker pour *Awakening*) ; flatterie abusive : « la musique d'Akosh S. vous transportera d'Orient en Occident, du Nord au Sud et balayera tout le spectre de vos émotions sonores » ; légendaire construit de toute pièce : « le retour du fils prodige » (Joshua Redman en lien à Dewey Redman, en annonce de deux concerts au Théâtre des Bouffes du Nord en novembre 1998). Dans une autre veine, on appréciera en quels termes Wynton Marsalis (pour *The Midnight Blues* – Standard Time, vol. 5) est présenté : « d'inoubliables thèmes magnifiés par un grand orchestre à cordes et la trompette aérienne du maestro » ; .../...

Instruits de cette homologation (et mis en garde contre ses effets pervers), on doit vite prendre conscience que le jazz, même en sa normalisation actuelle, s'est enrichi d'une lente sédimentation à partir des courants qui l'ont parcouru depuis les années 40. Ceux qui stigmatisent aujourd'hui un néo-bop doivent convenir que les musiciens des années 80 et 90 ne phrasent, ne sonnent ni ne développent comme ceux des années 50 ou 60 : Wallace Roney, Roy Hargrove ou Dave Douglas, de même que Joe Lovano, Brandford Marsalis ou Tim Berne sont clairement identifiables comme trompettistes et saxophonistes de leur génération. De pareils constats pouvaient d'ailleurs être dressés par le passé : à l'évidence, des altistes comme Jackie McLean et Cannonball Adderley d'un côté, ou Herb Geller et Art Pepper de l'autre, étaient déjà très différents des premiers boppers même si leur fond de jeu témoignait sans cesse d'une inspiration parkérienne ; les musiciens des lofts, comme Sam Rivers, David Murray, Arthur Blythe, Hammiet Bluiett, Julius Hemphill, James Newton ou Anthony Davis, ne pouvaient pas être confondus avec leurs aînés à l'origine du free jazz. Le matériau constitutif du jazz devient ainsi plus hétérogène et plus riche à mesure que les années passent, par lente sédimentation¹⁶, et c'en est fini du postulat selon lequel chaque mouvement peut être pris comme totalité, refermée sur ses lignages et ses clans¹⁷.

Il en découle l'impossibilité foncière de toute entreprise de *revival* d'atteindre son but si elle se nourrit d'une sorte d'idéal mimétique. Le « retour à » une forme d'expression du passé est vouée à l'échec puisque, outre que les conditions (économiques, sociales, politiques...) qui l'on vu naître ont disparu, les interprètes des plus jeunes générations ne joueront jamais exactement comme leurs aînés : déjà, les musiciens du *New Orleans Revival* étaient fort différents de ceux des origines du jazz de La Nouvelle-Orléans et leur musique, dès la fin des années 30, intégrait des caractéristiques musicales de la période au cours de laquelle le mouvement a pris naissance¹⁸ ; un trompettiste souvent cité comme gardien de la tradition, Wallace Davenport, possède un jeu dont la souplesse doit beaucoup à l'esthétique des grands orchestres dont il fut un pilier. Au mieux, ce retour vers la tradition se complait dans le simulacre en coulant dans un moule (le plus souvent celui d'une définition restrictive du jazz) une musique que l'on fait entrer au musée.

Jacques Réda, par exemple, a tenté de dessiner les contours d'un jazz rêvé dans un schéma fortement axé sur la réminiscence. Prenant comme exemple la bande sonore du film de Robert Altman, *Kansas City*, interprétée par des musiciens

la double allusion au classique (orchestre à cordes et maestro) surenchérissement pour imprimer l'image d'un créateur au sens d'une « grande » musique.

16. L'expression « néo-bop », pour désigner le courant dominant actuel, est du coup réductrice et inappropriée : si un néo-bop a existé, c'est plutôt dans des formations comme celles de Clifford Brown et Max Roach à partir de 1954 qu'il faut le rechercher.

17. Il est frappant à cet égard de se souvenir que la défense inconditionnelle de certaines catégories de musiciens s'exprimait aussi en termes de luttes de clans, notamment par la croyance à l'action concertée d'une « maffia » moderniste contre les musiciens du jazz classique. Voir Hugues Panassié, *Monsieur Jazz*, Paris, Stock, 1975 : 352 ; Michel Perrin, *Le Jazz a cent ans*, Paris, France-Empire, 1984 : 174.

18. Entre autres caractéristiques : rôle nouveau du piano, assouplissement de la rythmique par infiltration du jeu swing, enrichissement harmonique, déplacement de l'accentuation par rapport aux temps, arrangements, succession des solistes en s'écartant de la polyphonie, etc.

d'aujourd'hui (de Geri Allen à James Carter), il perçoit « dans la musique en partie rétrospective de ce film [...] ce que le jazz aurait pu être – de nos jours – si tant de raseurs à court de lames et de mousse, et du reste peu fournis en poils, n'avaient jugé bon de rivaliser avec ceux – rares – qui les ont parfois génialement coupés en quatre »¹⁹. Autrement dit : que les jeunes générations modélisent à partir de la musique d'hier un discours neuf en jouant celle-ci avec des caractéristiques modernistes ! Mais, le vœu de Réda selon lequel il voudrait découvrir « le jazz de demain renaissant d'un nouveau mariage d'amour en ses hier et son aujourd'hui »²⁰ introduit une proposition viciée en son principe : il s'agit d'un mariage dans lequel l'un des membres du couple prend l'ascendant sur l'autre (le jazz de Kansas City devient musique *princeps* en s'imposant à la fois comme répertoire et comme style face aux velléités d'une interprétation réellement moderne) et l'objet de la bande sonore du film était d'ailleurs bien d'opérer une *restitution* dans le contexte de la fiction cinématographique en excluant une *recréation* véritable. Réda se présente ici en apôtre de la « restauration » qu'Adorno opposait au « progrès ».

On notera au passage que les chroniqueurs d'une mort annoncée du jazz sont toujours demeurés fort éloignés de son actualité, glissant en fait de l'ignorance au préjugé : lorsque Michel-Claude Jalard reprend la plume pour écrire son célèbre essai, aucun musicien du moment n'est évoqué²¹ ; quand Jacques Réda clame péremptoirement que « le jazz a une histoire qui a commencé et pris fin »²² et raille ceux qui pensent le contraire en trouvant émouvante l'« obstination à prétendre que quelque chose peut se survivre et se poursuivre »²³, on peut au fond trouver aussi émouvante l'assurance de celui qui, dans ses chroniques de disques sous différents hétéronymes transparents (dans *Jazz Magazine*), dédaigne totalement les musiciens les plus pertinents de ces deux dernières décennies. Guette toujours le danger du repli derrière la discothèque-musée...

Un potentiel d'altérité

On doit convenir qu'il est toujours possible de se forger une identité musicienne en tant que jazzman, et l'on voudrait ici, sélectionnant parmi une multitude d'exemples possibles, repérer quelques démarches créatrices, non seulement fondées sur le langage homologué du jazz, mais encore inscrivant de façon prégnante sa tradition dans des propos pertinents, à l'exclusion de toute démarche régressive tournée de façon fétichiste vers le passé.

19. *Jazz Magazine*, juin 1996, 460 : 64.

20. *Ibid.*

21. Michel-Claude Jalard, « Le jazz est-il encore possible ? », in *Le Jazz est-il encore possible ?*, Roquevaire, Parenthèses (« Epistrophy »), 1986 : 155. Le plus contemporain des musiciens cités par Jalard est Chick Corea, ce qui, à l'époque où est écrit ce texte, n'est ni typique de l'évolution du jazz, ni à la pointe de la création...

22. Jacques Réda, « Propos sur l'actualité définitive du jazz », in *Jazz et littérature*, n° spécial d'*Europe*, août-septembre 1997, 820-821 : 24.

23. *Ibid.* : 27.

Contrairement à une idée répandue, *le musicien de jazz ne doit pas forcément instaurer un nouveau langage*. On se souvient de ce que disait à ce propos André Malson : « L'évolution est le lot d'une musique en société mouvante : c'est un fait, en elle, et c'est une valeur. Le jazz s'est transformé et il faut qu'il se transforme sous peine de perdre tout rapport avec l'existence concrète des meilleurs hommes qui peuvent l'accomplir, sous peine de devenir exsangue. Le musicien éprouve, du reste, cet appel de l'avenir. Il s'agit pour lui de faire une œuvre, autre que celle d'hier ; il s'agit pour tous ceux de sa génération d'instaurer un langage, autre que celui des aînés »²⁴. Or, le souci de faire œuvre nouvelle n'est pas forcément liée à la volonté d'instaurer un langage nouveau. Une stabilité syntaxique bien tangible est demeurée depuis Bach permettant pourtant une évolution stylistique jusqu'à Wagner ou Strauss ; l'intervention sur le langage a attendu Schoenberg et Berg pour être radicale, et Debussy ou Stravinsky pour s'exercer en des caractéristiques plus ponctuelles. En jazz, la syntaxe n'a finalement que peu évolué, cependant que l'enrichissement harmonique du be-bop lui-même est peut-être moins une remise en cause que la manifestation dans la sphère du jazz de cette « avidité de dissonance » dont parlait Adorno. L'obsession de guetter le créateur qui instaurerait un nouveau langage relève plutôt d'une petite mythologie, dont les origines puisent à un complexe subtil : nostalgie du temps des fondateurs (« maîtres » ou « géants »), réminiscence d'une époque plus analytique cherchant l'homme derrière l'œuvre (voire faisant de chaque grand créateur un « cas »), ethnocentrisme jazzistique qui fantasme en révolutions chaque mutation stylistique.

En revanche, *le jazzman doit produire de la différence*. Fût-ce dans le cadre d'un langage homologué, il contribue au maintien de la force d'altérité de cette musique avec ses codes (blues, blue note, swing, scansion, inflexions, appoggiatures, syncope, surexposition des effets, vibrato, attaques, growls, souillures de la note, etc.) et ses rites dans des formes hétérogènes qui impriment leur marque en terme de variation culturelle. Peut-être peut-on y voir l'ultime trace de cette valorisation des singularités qui caractérise les communautés africaines, dont on sait que les sociétés s'accomplissent sur la différenciation (de la distribution précise des fonctions sociales aux modèles polyarchiques) et non le rapprochement ou les similitudes (que mettaient en évidence les penseurs du contrat social). Hors d'une ambition langagière démesurée, le jazzman oppose sa singularité, forge son identité dans le champ même du jazz, s'affirme au milieu de voix musicales plurielles ; d'où la nécessité foncière de ces rencontres – et parfois de ces joutes²⁵ – entre interprètes (le temps d'un disque, d'une tournée, d'un concert, d'un *set*, d'une *jam*...) qui, loin de constituer de simples « changements de personnel », font croiser l'autre.

24. Lucien Malson, *Des musiques de jazz*, Roquevaire, Parenthèses (« Epistrophe »), 1983 : 63.

25. Le *bucket contest* (ou *cutting contest*) dans lequel s'affrontaient musiciens et orchestres, ou le *chase*, course-poursuite dans laquelle rivalisaient deux saxophonistes (pour le plus célèbre, Dexter Gordon et Wardell Gray).

Certes, les motifs d'altérité du jazz dégénèrent chez certains en simples codes d'exécution musicale. Je prends pour introduire ce risque le premier enregistrement en leader d'un saxophoniste de vingt-deux ans (en 1994 au moment de l'édition du disque visé) au cursus classique, Theodross Avery²⁶ : naissance en Californie, guitare à dix ans, saxophone à treize, jams avec quelques grands noms de passage (Byrd, Blakey, Hubbard, les Marsalis...), apprentissage avec Joe Henderson, Berklee College, débuts discographiques avec Carl Allen. Se situant dans une filiation Sonny Rollins / Dexter Gordon, l'artiste a assimilé tous les modes d'expression du jazz et ne se prive d'aucune source d'inspiration, jusqu'aux tournures free (chuintement de l'attaque, mélismes divers, souillures à l'aigu, étranglements dans *Urban Survival*). Ailleurs, il sacrifie (au soprano) à la modalité et aux pièces coltraniennes (*An Ancient Civilization*), paye sa dette au hard bop dans une esthétique proche de celle des Jazz Messengers (mise en place trompette-saxophone, jeu de batterie sur *Edda*, composition de Wayne Shorter), puise à une source *funky* et oppose une séquence *bluesy* profondément exacerbée à une mélodie plus fluette de ballade, trouvant dans l'oscillation entre art du *shouter* et dosage du souffle la substance de *One To Love*. Ajoutons pour brouiller les cartes que des caractères personnels s'imposent : l'inscription rythmique est originale, de même que la manière d'emballer une intervention soliste à la syntaxe classique par des phrases denses, tressées sur trois à quatre mesures. Or, la répétition et l'absence manifeste de toute originalité dès son second enregistrement laissent penser que le musicien a accompli l'effort quasi définitif de mettre dans un premier disque l'ensemble d'un savoir et d'un savoir-faire, au point de créer l'illusion.

Pour opposer un contre-exemple, l'assimilation de styles divers s'organise souvent en vastes plexus. Ainsi, une écoute attentive de Greg Osby et Gary Thomas (d'autant plus révélatrice que les deux saxophonistes sont demeurés proches au cours de leurs carrières)²⁷ livre nombre de surprises par rapport à ce qu'on osera nommer les « probabilités » dans la conduite des improvisations, établies en référence aux fortes déterminations des règles harmoniques et des pratiques du jazz aujourd'hui. D'où surgit la spécificité du mode d'expression de ces musiciens, qui contredit toute accusation d'univocité. Chez Osby, on relève des bifurcations brutales, des inserts à couper le souffle, des points de suture peu évidents entre les séquences, des passages d'une phrase bien assise sur le temps à des embrouillaminis d'une densité inattendue²⁸. Chez Thomas, on note le goût pour les cassures, les phrases aux arêtes vives, les intervalles originaux, certaines manières de se déconnecter du sens tonal d'une pièce et l'étonnante maîtrise dynamique dont il fait preuve dans tous les registres du ténor. Soit à l'évidence l'expression de fortes personnalités au travers du jeu typiquement bop d'alto du premier et la tradition rollinsienne du second. Sans se contenter d'afficher des singularités de

26. *In Other Words* (GRP GRD 9788).

27. Tous deux ont participé au mouvement M-Base, soit en étant membre du collectif (Osby) soit de façon plus détachée mais avec une présence constante (Thomas). Les deux musiciens ont été souvent réunis, en s'invitant chacun sur les disques de l'autre ou en étant pressentis conjointement par un autre leader (Steve Coleman, Cassandra Wilson, Michele Rosewoman, Jack DeJohnette...).

28. Par exemple dans *Banned In New York* (Blue Note 7243 4 96860 2 1), enregistré en concert.

jeux, en enregistrant ensemble²⁹, les deux musiciens agrègent cette connaissance commune de tous les langages du jazz³⁰ et édifient des réseaux vitaux à partir desquels se développe un riche travail d'improvisations croisées. Une telle diversité des modes d'expression donne l'exemple d'une pluralité musicienne.

Repenser la tradition

Loin d'une conformité au passé, d'un « retour à » qui ne serait qu'un pitoyable « recours à » des formes révolues, au moins trois manières de poursuivre la tradition s'inscrivent dans le jazz d'aujourd'hui.

• *L'endurance*. L'âge venant, la patience et l'obstination aidant, des musiciens soumettent leur musique au temps qui passe sans rien céder des caractères de celle-ci. Les membres de l'Art Ensemble of Chicago, par exemple, ont exprimé cette idée d'endurance à l'occasion de divers entretiens. Soit d'abord, sur le cadre à partir duquel évolue aujourd'hui le jazz, ce raccourci opéré par Roscoe Mitchell : « Nous avons connu une période passionnante de déchiffrage, d'apprentissage depuis le début du siècle. Bien au contraire, c'est maintenant que notre musique peut s'exprimer ; le temps de l'étude est terminé »³¹. Cette manière de confirmer l'homologation du langage jazziste est prolongée par l'assurance d'un possible de cette musique, que Mitchell énonce dans une autre interview : « C'est tout sauf un répertoire ou une série de techniques, c'est un esprit, c'est la façon instinctive dont nous faisons les choses, notre capacité à improviser, notre façon de créer des situations susceptibles de nous ouvrir sur l'inconnu »³². Puis, viennent les contraintes, selon les propos de Famoudou Don Moye, qui peuvent être entendus à la fois comme inscription dans les codes établis et nécessité venant en substitut à la vitalité de la jeunesse : « Nous nous disciplinons plus naturellement [...] parce que nous avons maintenant besoin de cette discipline pour atteindre les mêmes résultats »³³.

Cette endurance est mise en pratique par l'Art Ensemble lui-même qui, jusqu'en un récent opus³⁴, déconstruit, surexpose, pastiche, digère, mixe diverses traditions du jazz, en même temps que se prolonge cette manière spécifique d'être ensemble qui caractérise la formation : infiltrations de brèves séquences, répons, accidents de phrasé, accueil de l'aléa... De son côté, le plus singulier peut-être des musiciens de l'Ensemble, Joseph Jarman, enregistrant avec la pianiste Marilyn Crispell³⁵, se libère des structures d'accords trop inféodantes tant

29. *Pariah's Pariah* (Winter & Winter 910 033-2).

30. Et au-delà, avec notamment le choix constant d'une rythmique toujours taillée au cordeau qui constitue l'héritage à la fois d'une tradition de polyrythmie, d'assises plus funk et d'importations du rap. On peut à cet égard rappeler que G. Osby, qui a enregistré avec des interprètes de rap, se refuse à opérer un cloisonnement entre les contextes électriques du hip hop et les formations acoustiques de be-bop (propos recueillis par Romain Grosman, *Jazz Magazine*, décembre 1996, 465 : 8).

31. Propos recueillis par Sylvain Siclier, *Le Monde*, 26 octobre 1998 : 23.

32. Propos cités in Stéphane Ollivier, « L'œuvre au noir », *Les Inrockuptibles*, 13-19 janvier 1999, 181 : 49.

33. Propos recueillis par Franck Médioni & Alexandre Pierrepont, *Jazz Magazine*, janvier 1999, 488 : 18.

34. Art Ensemble of Chicago, *Coming Home Jamaica* (Atlantic 3984-24792-2).

35. Marilyn Crispell & Joseph Jarman, *Connecting Spirits* (Music & Arts 964).

cette dernière détermine ses propres points d'ancrages dans un usage consistant de la main gauche et cherche toujours à conquérir des espaces de liberté³⁶.

Une persévérance du même ordre préside au rendez-vous du trio constitué par Dewey Redman, Cecil Taylor et Elvin Jones³⁷ : l'ancien batteur de Coltrane (depuis quelques mois septuagénaire au moment de l'enregistrement) et deux musiciens venus du free persistent en leurs démarches, sans que l'âge ou la mode n'émousse leurs capacités créatrices. À la fois impressionnante par ses déchaînements, intrigante par la segmentation originale des phrases parfois déchirées en lambeaux, fascinante par le jeu des interactions entre musiciens, cette musique éblouit, ensorcelle parce que des personnalités demiurges confrontent trois voies possibles pour gravir un même sommet : l'une (Redman) est grillée aux rayons d'un saxophone rêche mais jamais ingrat, décidé mais sans agressivité ; l'autre (Jones) est escarpée, abrupte, parcourue de soubresauts telluriques (auxquels participent même les friselis de cymbales) ; la troisième enfin (Taylor), sombre et inquiète, porte à un point d'incandescence insoupçonné les structures du bop (et les cahots nés du jeu de Thelonious Monk).

C'est l'endurance, encore, qui permet à Joachim Kühn d'enrichir sa démarche à double titre. Par accumulation : manières de nourrir son jeu des expériences précédentes pour aboutir à un réel complexe. Ainsi, le pianiste transpose au trio (avec Jean-François Jenny-Clark et Daniel Humair)³⁸ ce que l'expérience du piano seul (*Piano, Charisma*) lui a permis d'établir, notamment ces contrastes entre les petites phrases assez violemment frappées et le rubato expressif, mêlés dans des brouillages harmoniques ; de même, il reprend à son compte les traits acérés que des saxophonistes tels Michael Brecker et Bob Mintzer avaient pu développer à ses côtés (*Nightline in New York*). Par remodelage : art combinatoire mis au service de lignes serpentine dans la conduite des improvisations. C'est en strates que se concentrent tournures et techniques dans un flot impétueux, gros d'une densité post-romantique. Pour Kühn, c'en est semble-t-il fini de l'ancien clivage que relevait naguère le musicien : « je distingue ce que je fais en solo – que je n'appellerais pas vraiment jazz, à cause de l'influence classique – et ce que je fais en trio. Le répertoire est différent, la musique aussi »³⁹. Dans la persistance du trio Kühn, Humair, Jenny-Clark qui unit les musiciens depuis plus de dix ans, la mémoire du jazz et une part romantique volontiers *cantabile* se réunissent en autant de précipités, de noyaux compacts : fébrilité de *Missing A Page*, entrevue du jeu énervé de piano aux friselis de cymbales, partis multiples tirés des intervalles nobles et du conduit lancinant de *The Tonica On Top*, force expressive de *More Tuna* à laquelle concourent tant les appuis un peu soul du piano que les scansions de la contrebasse et de la batterie, variations enrubannées du contre-

36. Chez Crispell, comme le montrent de précédents enregistrements, cette conquête de la liberté peut être couronnée de succès (en compagnie de Tim Berne) ou payer le prix d'une reddition (les difficultés de la pianiste à communiquer avec les schémas finalement assez stricts de Peter Brötzmann). Cette prise de risques contribue à prouver combien le jazz demeure vif dans la démarche de certains interprètes.

37. Dewey Redman, Cecil Taylor & Elvin Jones, *Momentum Space* (Verve 559 944-2).

38. Joachim Kühn, Daniel Humair & Jean-François Jenny-Clark, *Triple Entente* (Mercury 558 690-2).

39. *Jazz Magazine*, février 1986, 387 : 20.

bassiste et du pianiste sur *Sunny Sunday*, manières de faire monter la tension dans un jeu permanent de distanciations et retrouvailles sur *La Galinette*, etc... Au contraire, quand Kühn joue avec Ornette Coleman⁴⁰ les musiciens insistent sur les contrastes dont ils n'abdiquent pas : l'aspect charnel du toucher du pianiste et la sonorité un peu rêche de l'altiste, la fluidité consubstantielle du jeu de Kühn et les aspérités de l'improvisation colemanienne, le côté primitif de certaines phrases d'alto du Texan (prolongé par un jeu de trompette et de violon peu orthodoxes) et la mélodie enracinée profondément dans le bagage post-romantique de l'Allemand. Toute la richesse est alors faite de jointures, d'amalgames, de stratifications, de maillages entre les vastes élans bouclés ou vrillés du pianiste et les phrases toujours volatiles, admirablement tressées du saxophoniste.

L'endurance du musicien n'est pas qu'aptitude à résister mais aussi capacité d'entreprendre. C'est bien sur leurs propres traces que reviennent Kühn, Redman, Jones, Taylor ou les musiciens de l'Art Ensemble, réinventant encore leur musique sans rien céder de leurs territoires, profitant pleinement du temps qui leur est donné ; comme le rappelait Malachi Favors : « L'épreuve du temps est indispensable aux improvisateurs, ainsi qu'au public »⁴¹.

- *Le ressourcement*. À maintes reprises, des musiciens ont trouvé dans la tradition du jazz matière à (re)vivifier leur art, ont puisé dans ce qui fait fondement et fondation en ravivant toute la force intrinsèque de cette musique. C'est Charles Mingus s'attachant au blues et à ses racines (*Blues And Roots*) ou délaissant le temps d'un disque la contrebasse pour le piano en se rapprochant du blues proféré (*Oh Yeah*) ; c'est Oliver Nelson s'interrogeant sur la « vérité abstraite » du blues (*The Blues And The Abstract Truth*) ; c'est Archie Shepp et Horace Parlan inscrivant à leur répertoire des blues de Bessie Smith et Leroy Carr, ou quelques vieux spirituals ; c'est Hampton Hawes revenant toujours plus au blues à mesure qu'une session d'enregistrement se prolonge jusqu'au bout de la nuit (*All Night Session*)⁴²... Plus près de nous, la chanteuse Cassandra Wilson a fourni sans doute le plus bel exemple d'une démarche en forme d'anamnèse, fondée à la fois sur le Sud dont elle est originaire et l'ensemble des traditions musicales l'ayant influencée : Billie Holiday, Hank Williams, Joni Mitchell, Neil Young, U 2, et naturellement le blues (celui de Son House ou de Robert Johnson, figures emblématiques du « Delta blues »), interprété avec le cornet d'Olu Dara en lointain écho du répons à la *classic blues singer*, comme jadis celui de Louis Armstrong à Bessie Smith⁴³...

40. Ornette Coleman & Joachim Kühn, *Colors* (Harmolodic / Verve 537789-2).

41. *Jazz Magazine*, janvier 1999, 488, *op. cit.*

42. En d'autres champs musicaux, pareils ressourcements peuvent être relevés. Ainsi, pour prendre quelques exemples contrastés, dans un déplacement du rock à la country music : David Bowie se glissant dans un quatuor de rock, Tin Machine, pour renouer avec l'énergie foncière de cette musique ; Neil Young enregistrant avec les musiciens de Pearl Jam dans le souci profond d'être bousculé par des *youngsters* ; Bruce Springsteen redevenant périodiquement un folk singer ; Steve Earle côtoyant un quatuor acoustique de countrymen ou l'orchestre bluegrass de Del McCoury pour ancrer sa musique dans la tradition, hors de toute mode *unplugged*...

43. Xavier Daverat, « Œdipe South », in *Jazz et littérature*, n° spécial d'*Europe*, août-septembre 1997, 820-821 : 104.

C'est aussi, de façon régulière, par la relecture du répertoire des anciens que s'opère ce ressourcement. Une relecture qui, loin des hommages de circonstance ou des spéculations sur les noms des aînés, peut devenir une véritable traduction, si la tâche du traducteur « consiste à trouver, dans la langue où est traduit l'original, cette visée intentionnelle qui éveille en elle l'écho de cet original »⁴⁴. Ainsi, à l'écart d'une simple réminiscence coltranienne, le saxophoniste Dave Liebman a suggéré deux voies possibles à partir de John Coltrane⁴⁵ : l'une se répand en lyrisme de circonvolution (enroulements inégaux des développements) et de circulation (mouvements de la pensée en même temps qu'acheminement vivant du souffle) ; l'autre tisse une trame moirée autour de la voix soliste, par les enveloppements de claviers électriques ou le tramé du hautbois de Caris Visentin. On comprend vite que ce genre de démarches, très intimes à ceux qui les entreprennent, constituent en réalité de véritables autoportraits. Le triple enregistrement réalisé il y a quelques années par le pianiste Randy Weston⁴⁶ prenait ainsi le répertoire de Duke Ellington et Thelonious Monk, puis ses propres compositions, dans des caractéristiques immuables – mise en évidence des harmonies avec un goût pour certaines distorsions, détermination d'un tempo idéal, insistance de la frappe puissante, résurgences africaines, affections pour les soubassements bluesy... – pour sceller le lien Ellington-Monk-Weston ; ou, plus encore que de postuler simplement une communauté d'esprit, enregistrant les trois volets dans une continuité, pour reparcourir l'œuvre des maîtres, régler son allure sur celle des prédécesseurs, et extraire la quintessence de son propre jeu.

- *L'approfondissement*. Mûrir la leçon d'un musicien de génie ou s'engager dans une voie spécifique ouverte par certains prédécesseurs demeure une manière traditionnelle d'évolution créatrice, si l'on sait esquiver les dangers d'une inféodation au modèle.

Steve Lacy, par exemple, en même temps qu'il s'est consacré à l'univers du saxophone soprano, est l'un des rares musiciens à poursuivre son itinéraire en lien à l'art de Thelonious Monk (avec Cecil Taylor, dont la rencontre fut fondamentale dans la carrière de Lacy). L'omniprésence de Monk, auquel il revient encore et toujours⁴⁷ ne tient jamais de la célébration d'une figure du passé. Elle est au contraire le point de départ d'un long travail sur la matière sonore, sans cesse déconstruite, et sur la consistance des lignes improvisées, dans lesquelles se creusent de nombreuses failles. Le repliement un peu narcissique de Lacy garantit son absolu détachement des contingences qui pervertissent trop souvent le quotidien du jazz, et lui permet de s'aventurer toujours plus profondément dans un espace encore vierge, qu'il parcourt en nomade, soit seul, soit avec sa tribu (Irène Aebi, Steve Potts, Jean-Jacques Avenel...), soit en croisant quelques éphémères compagnons de route (Gil Evans, Eric Watson...).

44. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Mythe et violence*, trad. M. de Gandillac, Paris, Lettres Nouvelles-Denoël, 1971 : 269.

45. *Homage To John Coltrane* (Owl 046).

46. *Portraits* (Verve 841 315-2).

47. *Monk's Dream* (Verve 543 090-2).

David S. Ware, de son côté, est presque le seul saxophoniste (avec, à sa manière, Charles Gayle) prolongeant l'art d'Albert Ayler. Il malmène sa sonorité, rauque, écorchée, rageuse, proche du cri (il n'est rien de dire qu'il possède un son « timbré »). Les déferlements de son jeu n'ont quasiment aucun équivalent et il s'aventure jusqu'à râler en même temps qu'il jette le « corps impie » du musicien dans la lutte avec l'instrument. Mais Ware est aussi un grand organisateur. Tantôt, congédiant le marquage du temps (l'un des acquis du free jazz) et accueillant l'interprétation dite « vamp » généralisée en forme d'incantations hors tempo (typique d'une certaine évolution du hard bop), il définit presque une esthétique du legato (à laquelle le pianiste Matthew Shipp apporte une contribution déterminante). Tantôt, recadrant ces tentations dans les codes dominants du jazz, loin d'une *tabula rasa*, il met les thèmes en lambeaux, imprime des turbulences (démarriages improbables sur lesquels déferlent les frappes de Susie Ibarra), développe un jeu en spirales ou oppose un rubato démentiel⁴⁸.

Il s'agit, pour chacun des saxophonistes, d'imposer une discipline de travail à partir de deux musiciens déterminants. Pour autant, leur objet n'est pas Monk ou Ayler mais bien Lacy et Ware. C'est ce que disait déjà Lacy il y a plus de trente ans et que Ware pourrait reprendre à son propre compte : « Aujourd'hui, il n'y a que moi. Je veux dire que pour moi, le seul musicien qui compte, qui m'intéresse, c'est moi »⁴⁹. La leçon de Monk ou Ayler, la présence latente du prédécesseur, est ici le médium d'un accomplissement totalement individuel.

De ce repérage de traces, à la fois sillon inébranlable de sa mémoire toujours revivifiée et sillages d'ainés sans cesse reconvoqués, le jazz émerge, largement *éprouvé*. Il n'a pas à se nourrir du souvenir d'une époque idyllique ou de la référence à quelque âge d'or, pas plus qu'il n'aspire à retrouver un parfum de jadis, ces airs de jazz dont parleraient volontiers vulgarisateurs et nostalgiques. À l'extrême limite de ses errances, il ne cesse d'advenir.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : jazz, évolution/jazz, *evolution* – jazz, tradition/jazz, *tradition* – langage musical/*musical language*.

48. *Go See The World* (Columbia CK 69138-2).

49. Propos recueillis par Philippe Carles, *Jazz Magazine*, août 1965, n° 121.

Xavier Daverat, *Sur des erres de jazz*. — Une opinion commune considère que le jazz vivrait une période de dépérissement ou de ressassement. Cette conception est d'abord basée sur une erreur qui consiste à croire que le jazz évolue uniquement au travers de relèves entre les générations, de substitutions complètes de nouveaux styles à des formes d'expression qui se démoderaient aussitôt, d'instaurations systématiques de nouveaux langages opposés à ceux qui les ont précédés. Au contraire, les caractéristiques de chaque style s'imbriquent quand les différentes générations de musiciens se côtoient, perdurent dans la mémoire et le jeu des plus jeunes interprètes. Certes, le jazz se fonde aujourd'hui sur un ensemble de codes établis qui reposent essentiellement sur des règles musicales, tant morphologiques que syntaxiques, déterminées à partir du be-bop et du hard bop, et donc déjà anciennes. Mais le jazzman peut toujours forger son identité musicienne dans ce contexte, et même repenser la tradition de cette musique (par assimilation, stratification, conciliation, ressourcement, relecture...), sans nostalgie ni inféodation à des modèles du passé.

Xavier Daverat, *On the Wanderings of Jazz*. — A common opinion holds that jazz is in a period of decline or repetition – an idea based on the erroneous belief that this music only evolves when one generation replaces another, as new styles oust forms of expression that immediately become unfashionable and as new idioms opposed to the preceding are systematically adopted. On the contrary, the characteristics of each style overlap when different generations of musicians meet and as their music lingers on in the memory and performance of younger musicians. True, jazz is, nowadays, a set of established codes mainly based on morphological and syntactical rules that, laid down since be-bop and hard bop, are relatively old. But jazzmen can still work out an identity as musicians in this context, and even reconsider this music's tradition (through assimilation, stratification, conciliation, reinterpretation) with neither nostalgia nor an overbearing allegiance to past models.