L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

À jamais, à présent

Le champ jazzistique en son temps

Alexandre Pierrepont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/109>

DOI : 10.4000/lhomme.109

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 217-230

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Alexandre Pierrepont, « À jamais, à présent », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/109> ; DOI : 10.4000/lhomme.109

À jamais, à présent

Le champ jazzistique en son temps

Alexandre Pierrepont

À Joe Morris, tous les dix ans.

IL EST D'USAGE de signaler la difficulté qu'il y a à vouloir cerner un sujet dont on ne manque pas d'admettre l'existence fluctuante (un peu trop volatile ou un peu trop volubile peut-être, à la limite irremplaçable) ; sur quels attributs de quelle incarnation va-t-on bientôt jeter son dévolu, à l'exclusion de quelques autres sans doute, comment s'y prendra-t-on finalement pour usiner un objet de savoir et justifier son intrusion ? Une fois rappelée, cette inconfortable complexité est souvent revue à la baisse, ramenée à la raison qui se propose de l'opérer, et poliment excusée : on présume que l'explication des faits et gestes et paroles dépend d'une vérité sous-jacente et machinale, que sa prudente exhumation permettra de tirer au clair ce qui, semble-t-il, ne se donne pas à voir à même la présence vécue des choses – et quitte à légèrement la décolorer.

Si je me soucie d'identifier cette procédure scientifique de bon aloi et sa lancinante prétention à révéler toute réalité à elle-même, c'est que le champ jazzistique en a fait les frais plus souvent qu'à son tour – les critères et préceptes de cette connaissance objective ayant été portés au compte du « jazz » sans autre forme de procès, singulièrement ceux qui concernaient *la conscience et la mesure du temps*. Selon les époques et les individus, il a pu s'agir de mettre bon ordre en plantant des arbres généalogiques et en dressant des podiums après chaque étape, assurément *contre la montre*, de rendre intelligible un foisonnement qui ne parlait donc pas pour lui, dessaisi de sa propre cohérence, de baliser une chronologie (causes premières et fins dernières), de la reconduire dans son évolution, éventuellement d'en prophétiser les prochains arrêts. Il n'est que de consulter les registres tenus par les journalistes, quelques écrivains et une poignée de chercheurs pour assister à la production de « l'histoire du jazz » (succession, réglée comme du papier à musique, du New Orleans, du swing, du bop (be et hard), du cool et du West Coast, du third stream, du free jazz, etc. – etc. ?), l'histoire récidivée d'une problématique adéquation :

UNE ESTHÉTIQUE PARADOXALE

- adéquation du « jazz » et de la destinée afro-américaine, balancée entre « peuple du blues »¹ et public noir ;
- adéquation du « jazz » et d'une plus ou moins mystérieuse culture populaire ;
- adéquation du « jazz » et de la société américaine ou occidentale, au prix de bien des réajustements (sur l'air de « Miroir, mon beau miroir... ») ;
- adéquation du « jazz », tranché et retranché, avec lui-même.

Ce besoin quasi impératif d'arriver à un accord ensuite controversé, forcément controversé, sur le principe unificateur qui manifesterait « l'essence du jazz » – en l'absence duquel ce ne serait plus le champ jazzistique mais notre jugement qui risquerait de se dissoudre, nos idées de se brouiller – s'est placé de longue date sous la sauvegarde des compartiments du jeu et leur définition statutaire : la nature des *blue notes* et la rémanence du blues, le rôle du swing, la structure des thèmes et des morceaux, la bascule entre composition et improvisation (composition spontanée et improvisation dirigée). Dans l'ordre d'une représentation assurée d'elle-même, le « jazz » est susceptible d'être certifié conforme à un réel sonore, une fonction récréative, pourquoi pas contestataire, une esthétique et un humanisme, ou d'être disqualifié lorsqu'il dépasse les mesures précédentes pour se perdre ou, selon les avis, se renouveler. Ces renouvellements finissent toutefois par être homologués – sauf peut-être depuis les années 60 et le free jazz – puisqu'il suffit de faire pivoter la précieuse icône pour retrouver ses plis du front et son obscure patine, pour que le « jazz » coïncide derechef avec ses invariants, qu'il revienne au même, au connu. De ce côté d'un guéridon givré, le « jazz » n'est doté d'aucune altérité intrinsèque, il se développe par accès, sous la pression d'événements et de vogues qui le dépassent, dans un trafic d'influence séculaire. Il entretient un rapport de consommation avec les altérités qui lui font défaut et dont il doit constamment motiver l'introduction : polyrythmies cubaines, musiques modales d'Orient, climats et gammes non tempérées des musiques « ethniques », formes concertantes et atonalité de la musique européenne contemporaine. Plus généralement encore : trouvailles et tournures de cette pop music dont le « jazz » serait l'un des volets (les negro spirituals et les gospel songs, le blues, le ragtime, le rhythm and blues, la soul, le funk, le rap, voire l'afrobeat, le reggae et le rock, se repliant sur un improbable panneau central) ou de ces folklores auxquels il présenterait une glace sans tain (par exemple, la musique baroque, le flamenco, les musiques tsigane et klezmer, la samba et la salsa).

L'ensemble des accomplissements et des virtualités que recouvre le champ jazzistique est par conséquent restreint aux contorsions de plusieurs tendances prisonnières les unes des autres et projetées en transcendance : l'élément africain et l'élément européen, la conservation et l'innovation, la masse des *composantes* répertoriées et la toile des *substances* traversées, etc. On sait que ce modèle d'identité contradictoire constitue pour beaucoup le moteur même de l'histoire. De « l'histoire du jazz » ?

1. Cf. LeRoi Jones, *Blues People : The Negro Experience in White America and the Music that Developed from It*, New York, Apollo Editions, 1963.

On aura également noté les guillemets qui ceignent et gâtent l'emploi du mot « jazz » depuis le début de ce texte, et que l'expression « champ jazzistique » (empruntée à Michel-Claude Jalard)² ne cesse de toiser. J'estime en effet que l'unité de conception postulée par la pensée discursive ordinaire, et dont s'autorisent combien de lectures critiques, se fonde presque toujours sur une plate concordance entre le mot et la chose, sur laquelle les scellés auraient été mis une fois pour toutes. L'affaire est entendue : le « jazz » est ce qu'il est, ce qu'il est c'est du « jazz », sous bénéfice d'inventaire. Ce franc-parler cimente une équivalence qui consacre en retour son authenticité, son historicité. Veut-on rafraîchir la mémoire des légistes sur la réticence montrée *de tout temps* par les musiciens, quand il s'agissait de baptiser leur art de vivre ? Voilà ces derniers moqués pour leur pudibonderie, rembarrés pour leur duplicité. Et de fait, si l'appellation « jazz » ne s'impose qu'à l'usure chez les « jazzmen », il est notoire que les rapporteurs (producteurs, programmeurs, critiques) et les observateurs (une partie, et une partie seulement, du public) s'en contentent volontiers et l'évaluent. Très apparemment, cet artifice ou tout autre qui se voudrait catégorique, exclusif, n'a qu'une valeur d'échange, une efficacité économique : il ne supporte rien, il est supporté ; il ne donne aucun sens, il fait le vide. « En Occident, le groupe (ou l'individu) s'autorise de ce qu'il exclut (c'est la création d'un lieu propre) et trouve son assurance dans l'aveu qu'il tire d'un dominé (ainsi se constitue le savoir de/sur l'autre, ou science humaine) »³, se risquait à intervenir Michel de Certeau. Passe encore que nos bonshommes de neige et de science n'aient pas eu le cœur à s'exprimer dans l'étourdissante langue de l'autre, mais que dire de leur aplomb quand ils se refusent ne serait-ce qu'à considérer l'éventualité d'un pouvoir d'énonciation spécifique et ce qui, dans la vie de ce langage et le système de relations qu'il inaugure, est déjà la traduction d'une conception du monde.

Car, si la plupart des musiciens connus, méconnus et inconnus en tant que « jazzmen » ne donnent pas de nom à leur musique, ils n'en récusent aucun tout à fait – pourvu que ces noms d'oiseaux soient à eux seuls des phénomènes migratoires, épithètes fuyants plutôt que fixatifs pâteux, pourvu que l'indexation de leurs modes de jeu, de leurs modes de sentir et de penser, ne commence pas avec leur désignation. Ces réserves ne sont donc pas accessoires, elles refusent de poser le préalable d'un dieu solitaire comme un nom, elles refusent de s'avachir dans une littéralité ou un absolu. Ne déclarer aucune solidarité entre le mot et la chose, c'est s'introduire en fraude dans la jungle des signifiés et la forêt des symboles. Ne pas se donner de nom, c'est se les donner tous au fur et à mesure et répondre au vœu d'Alfred Jarry : « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots »⁴ ; c'est ne se référer qu'à ce qui se forme et se déforme en permanence, sous le règne aventureux de l'analogie ; s'en remettre à l'acte récapitulatif d'inventer qui par contrecoup gagne le langage, ce qui se profère et ce qui s'occulte ; c'est ne pas fer-

2. Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible ?*, Roquevaire, Parenthèses (« Epistrophy »), 1986.

3. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires ») 1975 : 11.

4. Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial* suivi de *César-Antéchrist*, Paris, Gallimard (« Poésie »), 1977 : 23-24.

mer cet acte sur ses réalisations successives ou alternées, le laisser libre de ses déterminations et des solutions qu'il lui appartient de ne pas retenir. Un même complexe d'attitudes embrasse l'usage toujours singulier d'une parole toujours englobante, qui va en s'exposant et épouse d'assez près l'expérience intérieure, immémoriale et immédiate, et le traitement, la personnalisation ininterrompue de la matière et de l'énergie sonores aux moyens désormais illustres d'une vocalisation échevelée des instruments et d'une liberté rythmique comme un pollen de pulsations. Les propriétés de ce *champ de forces* seraient alors de mettre ses protagonistes en position d'employer tous les mots et tous les sons, afin qu'ils les recombinent indéfiniment selon la logique associative et situationniste d'un dire et d'un faire qui excèdent de toutes parts les classifications des traités de rhétorique ou d'harmonie. La musique qui se parle est comme la langue qui se joue. Il y a une cabale jazzistique au même titre qu'il y a une cabale phonétique⁵.

Vis-à-vis de la musique comme vis-à-vis du langage, le mérite des générations apparues avec le free jazz⁶ est d'avoir rendu le champ jazzistique à sa variabilité, à sa liberté d'être.

Vis-à-vis de la musique, le propre des « free jazzmen » a été non pas tant de paniquer et d'abdiquer leur passé que de l'ouvrir à sa spécificité en instaurant, parfois de force, « la relativité des paramètres » – pour reprendre l'expression cette fois-ci avancée par Denis Levaillant dans son essai *L'Improvisation musicale*⁷. Aucun axiome, aucune régularité ne circonscrit plus la fiction du « jazz ». Désormais et pour de bon, le musicien

- transperce les manières conventionnelles de jouer de tout type d'instruments, du tuba à la cornemuse et du clavecin à l'échantillonneur ;
- il fait appel à l'acoustique, à l'électrique et à l'électronique ;
- il confie la mélodie, l'harmonie et le rythme à chacun et à tous (ou s'en affranchit), conjugue et strie les tempi, les carrures, les motifs ;
- il utilise un ou plusieurs matériels thématiques, tour à tour ou simultanément (ou n'en utilise pas) ;
- il élabore de nouvelles espèces d'improvisations solitaire et collective ;
- il swingue, et de trente-six mille manières (ou ne swingue pas)...

J'en passe. De sorte que le free jazz, en rappelant que le champ jazzistique est présent dans chacune de ses particularités mais qu'il n'est simplifiable en aucune, que ses outils premiers se rangent mieux dans la boîte à double fond des correspondances que dans un catalogue révisable d'éléments, ne s'est pas installé dans la rupture : il a voulu rompre définitivement avec elle, avec son incessante dia-

5. Sur les lieux du colloque, l'affiche d'une exposition n'arborait-elle pas cette phrase de Leopold Sédar Senghor : « En Afrique noire, c'est la musique qui accomplit la parole et la transforme en verbe ».

6. Encore une appellation (elle-même déclinable en « new thing », « avant jazz » ou « out jazz »), mais celle-ci vouée à les englober toutes, puis à s'évaporer. Aux États-Unis, l'expression « creative music », volontairement *animatrice*, qui insiste sur la démarche, le cheminement, qui n'évite jamais de les signifier, tend aujourd'hui à se détacher du « free jazz », lequel a rempli sa mission et, à la rigueur, n'a pas vocation à se perpétuer en tant que tel, en tant que genre.

7. Levaillant, Denis, *L'Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu* [1981], Arles, Actes Sud, 1996.

lectique de contradictions et d'adéquations. Le *Something Else !* lancé en 1958 sur la pochette d'un disque d'Ornette Coleman ne prend pas ses distances avec le passé et le passif dont le saxophoniste a hérité. Il réinvestit le champ jazzistique en son entier comme un autrement, une altérité. *Something Else !*, autre chose, c'est en réalité le « jazz » depuis sa nuit des temps. Cet album et les suivants n'ont fait qu'incidemment une révolution, et ce n'est pas diminuer leur rayonnement que de soutenir qu'il n'y a, en un certain sens dont on ne doit pas sous-estimer l'étrangeté, pas plus d'avant et d'après ces quelques enregistrements, que d'avant et après Louis Armstrong, d'avant et après Charlie Parker. Je reviendrai sur ce « certain sens », mais il importait d'indiquer dès à présent que l'espace à travers lequel Armstrong, Parker ou Coleman déploient leurs génies respectifs n'est pas uniquement celui d'une astreignante trajectoire événementielle, d'une course poursuite. Chacun d'eux se place de lui-même dans son antériorité et dans sa postérité. A-t-on suffisamment ressassé qu'une tension était constitutive du « jazz », que ce dernier était condamné à évoluer, à se fuir et à se rattraper, à se surpasser? Or, y a-t-il vraiment identité entre cette crispation et le champ jazzistique, ou doit-il seulement s'en défendre? Il serait bien sûr absurde de décréter que le champ jazzistique jouit des moyens de s'affranchir à lui seul des conditions historiques et politiques de son apparition. Mais à ne se le représenter que *tenaillé* (cravaté au juste par quelle pesante fatalité?), on prend le risque de ne plus le rapporter qu'aux empiétements et rebuffades de son ombre, portrait craché ou âme damnée, et de transformer peu à peu une tentative d'élucidation en souricière.

Vis-à-vis du langage⁸, le free jazz soutient donc que le musicien free est a priori un musicien funk, un musicien bop et un musicien hot. Aucun terme ne découpe ou ne borne plus de styles antagonistes. Un ensemble de potentialités ouvertes et de choix complémentaires, sans préjudice des résolutions momentanément écartées, exprime une étendue et une épaisseur, l'espace-temps du champ jazzistique. Ces facultés, toujours à la discrétion des musiciens réunis, loin d'invalider celles qui n'ont pas été sollicitées cette fois-là et qui sont leurs corollaires obligés, les charrient fréquemment dans leur cours, les emportent avec elles : le cas échéant, une trame harmonique, un riff, une mesure à quatre temps peuvent très bien être recouvertes *grâce* à l'improvisation et venir en grossir la crue.

Comment m'échapperait-il que ces quelques réflexions ne puissent empêcher l'écart de se creuser entre la vie multidimensionnelle du champ jazzistique, telle

8. S'insérerait ici un extrait du disque en solo du saxophoniste alto et soprano, flûtiste et écrivain Oliver Lake, *Matador of 1st & 1st* (Passin' Thru Records 40709, PO Box 197, Montclair, NJ 07042, 1996). Dans le texte qu'il récite/proclame sur *Separation*, Oliver Lake extirpe l'idée même d'une taxinomie. Une chose serait encore d'écouter cet orchestre imaginaire, le quintette du saxophoniste alto et flûtiste Henry Threadgill, du trompettiste Wadada Leo Smith, du pianiste Cecil Taylor, du contrebassiste William Parker et du batteur William Hooker – de l'écouter et de le traduire puisque ces cinq hommes ont publié leur poésie, puisqu'ils affirment la puiser à la source fastueuse d'où ils tirent également leur musique. William Parker, derrière son double Huey Jackson, ne distingue tout simplement pas le poète de l'être humain. Un poète justement, Steve Dalachinsky a fait paraître, en l'an 2000, une anthologie de textes écrits par trente-six musiciens sous le titre *Intervalss: The Poems and Words of Musicians*, New York, Beehive Press-Sisyphus Press (distr. Steve Dalachinsky, 192 Spring Street, New York, NY 10012).

que je l'évoque et l'actualité du « jazz », telle que des maisons de disques planétaires la placardent sur les murs et les écrans et même les ondes, nimbée de sa cotonneuse caution médiatique. Depuis la fin des années 60, la disjonction est allée en s'aggravant entre les propagateurs assermentés du « jazz » en son resserrement et son intégrité, et la nombreuse descendance du free jazz en sa dispersion et son intégralité.

Je n'entreprendrai pas maintenant de recenser les noms des artistes à avoir *fait la une* des revues spécialisées ces vingt dernières années, ou de celles et ceux qui ont été enrôlés avec quelque persévérance dans les principaux clubs et festivals de l'Ancien et du Nouveau Monde. Ni de comparer cette liste avec celle des communautés de musiciens en activité ici ou là durant le même laps de temps. Il n'est pas non plus dans mon intention d'accréditer la figure du paria que nous servent par extraordinaire les médias – dans la mesure où cette figure et son caractère exceptionnel ne regardent précisément que le *renforcement* des « moyens de diffusion, de distribution ou de transmission ». Qu'il me suffise de remarquer que l'histoire d'un commerce artistique se fait par définition à partir de là, à partir d'une première sélection opérée au jour le jour par ses présentateurs habituels, et qu'en l'absence d'une véritable sociologie de la production ou d'une participation commune à « la vie du jazz », nos connaissances et nos préférences ne sont pas l'indice de nos seules subjectivités. Elles reflètent les accès qui nous ont été donnés, l'ordonnancement d'un temps objectif sanctionnant ce qui survient. Ainsi n'est-il guère téméraire de prêter à la plupart des personnes réunies autour de ce numéro l'intelligence et la passion des musiques de Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Thelonious Sphere Monk, voire Andrew Hill⁹. Quelles chances avons-nous courues depuis trente ans de nous familiariser avec les œuvres de Jodie Christian, Anthony Davis ou Cooper-Moore, alors même que nous ne pouvions nous soustraire à la publicité faite autour de Keith Jarrett ou, dernièrement, de Brad Mehldau ?

Toutefois, plutôt que de déplorer l'imposture et les calibrages d'une économie tournée vers la consommation de masse, ses unanimités factices et ses polémiques indifférentes (somme toute la contrepartie triviale, payante, de la modélisation du « jazz »), je voudrais relever et saluer la capacité de musiciens écartelés à se concerter et à susciter leur propre univers de référence – moins dans l'isolement et l'hostilité envers cette *rationalisation* de la production jazzistique, que par l'autodétermination la plus large et la plus généreuse.

LeRoi Jones écrivait : « En 1930, toutes les villes où la population noire comptait plus de 60 000 âmes – en dehors du « plein sud » et à l'exception de Philadelphie – avaient produit un orchestre important : Duke Ellington à Washington, Chick Webb à Baltimore, Jimmie Lunceford à Memphis, The Missourians à Saint-Louis, Luis Russell et Armstrong à Chicago, Henderson, Charlie Johnson et une demi-

9. Le pianiste Andrew Hill passait le 26 juin 1999, à l'amphithéâtre du musée de la Cité de la musique, lors du colloque qui a été l'un des points de départ de ce numéro.

douzaine d'autres à New York »¹⁰. Cette constellation ne s'est pas éteinte depuis soixante-dix années, faisant la réputation de certaines villes ou régions comme Kansas City, la Côte Ouest des États-Unis, le Texas, avant parfois de les délaisser et d'en illuminer d'autres. Si elle ne dépend plus uniquement des zones de peuplement noires, ou blanches, la topographie du champ jazzistique reste à apprécier : depuis les années 50, Chicago, Los Angeles et San Francisco n'ont pas désempilé ; Philadelphie ne fait plus exception et Detroit ou Cleveland ont été les théâtres de bien des jam-sessions ; l'État de Washington au nord-ouest et la région de Boston au nord-est ont été gagnés par ce que l'on redoutait (ou révérait) jadis comme une fièvre. Quant à New York (mais ne devrait-on pas distinguer Harlem, le Lower East Side ou Brooklyn ?), elle n'a jamais dérogé à sa réputation babélienne. Un tel repérage pourrait être étendu aux quelques villes et environs européens qui donnent une image plus ramifiée que diffuse du champ jazzistique. Cela pour faire litière de la prétendue universalité du « jazz » : cette musique reçoit à chaque fois sa lumière de l'étincellement d'un sol et d'un ciel, d'un angle de rue sablonneux et de berges arrondies d'où jaillit une planète, des liens noués par les hommes dans des parages d'adieux et de cratères, et son universalité est celle-là : de communications et de transmissions entre ces endroits et ces envers irréductibles et inséparables, entre des émergences et des implantations qui toutes réinventent localement la musique et le monde. Le champ jazzistique n'est nulle part identique à lui-même, mais il est entièrement où qu'il advienne.

À chacun de ces microclimats correspondent des manières de faire distinctes¹¹, une sonorité originale, différentes façons de vivre, d'habiter et de circuler dans le champ jazzistique, de se porter à la rencontre d'autres traditions *à l'intérieur et à l'extérieur* de ce champ. Ce réseau de singularités collectives est encore rebattu par des filiations individuelles, dans le sillage de personnalités qui ont pu professer dans des conservatoires, des départements d'universités ou en dehors de tout contrôle institutionnel. Je songe aux vies en sociétés buissonnières encouragées par Sun Ra ou Horace Tapscott, aux champs magnétiques créés autour de Lennie Tristano, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Ran Blake, Milford Graves ou Anthony Braxton, aux longs cercles fondés par Don Cherry, Muhal Richard Abrams, Bill Dixon ou Steve Coleman, auxquels se rattachent directement tant d'improvisateurs. D'autres lignées, et quasiment dans chaque ville, renvoient à des personnalités que l'on aurait tort de croire cantonnées : combien d'instrumentistes, saxophonistes ou pas, ont reçu l'enseignement de souffleurs tels que John Carter et Buddy Colette à Los Angeles, Alvin Batiste et Kidd Jordan à La Nouvelle-Orléans, Bunky Green en Floride, Fred Anderson et Von Freeman à Chicago, Ken McIntyre et Joe Maneri à Boston, Andrew White à Washington ? Parallèlement à cet apprentissage pratique et moral, de nombreux musiciens se sont impliqués dans des « actions sociales » sans subordonner leur propre sphère d'action aux

10. LeRoi Jones, *op.cit.*, 1963 : 159.

11. L'exigence exubérante des rythmiques néo-orléanaises, la rudesse des saxophonistes texans, le collectivisme et la polyvalence des musiciens free de Chicago face aux extases mystiques de ceux de New York, etc.

troubles délices de l'engagement, sans rien sacrifier du sens de leur quête, au contraire, en le redoublant : ils ont donné des concerts, animé des ateliers, soulevé des discussions dans les prisons, les hôpitaux, les écoles et les quartiers. En conséquence de quoi, certains ont acquis des compétences de musicothérapeute ou d'ethnomusicologue, d'autres ont redéfini la place du musicien dans la société, et de celle-ci dans la musique.

Mais la manifestation la plus radicale, la plus complète, de cette prise de conscience, outre la pléthore de labels indépendants déboulant d'un quotidien télescopique, a été la formation par les intéressés de coopératives visant à contrôler les conditions de production de la musique et du sens qui lui est affecté, à réduire les structures de médiation entre musiciens et non-musiciens, à favoriser la création sous toutes ses formes et le long de toutes ses connivences. Charles Mingus et Max Roach ont sans doute été les premiers à prendre de pareilles initiatives, dès la fin des années 50. À leur suite, Muhal Richard Abrams, Jodie Christian, Phil Cohran, Malachi Favors, Donald Rafael Garrett et Steve MacCall ont jeté les bases de l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) en 1965 à Chicago. Son influence s'est fait sentir à Saint-Louis (Black Artists Group), dans le Michigan (Creative Arts Collective) et dans le Connecticut (Creative Music Improvisers Forum). Pour la seule ville de New York, citons :

- au milieu des années 60, la Jazz Composer's Guild Association¹² ; suivie du Jazz Composer's Orchestra Association¹³ ;
- dans la foulée, le Jazz & People Movement de Roland Kirk et Lee Morgan ;
- au début des années 70, apparaissent la New York Musicians Organization¹⁴, le Collective Black Artists¹⁵ et le New York City Artists Collective ;
- dans la seconde moitié des années 70, les musiciens de Manhattan occupent et régissent une quinzaine de lofts¹⁶ ;
- dans les années 80, se créent le Musicians of Brooklyn Initiative¹⁷, l'Improvisers Collective¹⁸ et le M'Base¹⁹.

12. À laquelle contribuèrent Carla et Paul Bley, Bill Dixon, Burton Greene, Mike Mantler, Roswell Rudd, Archie Shepp, Sun Ra, Cecil Taylor, John Tchicai...

13. Où l'on retrouve les Bley, Mantler, Rudd, Shepp, Taylor, Tchicai, ainsi que Barry Altschul, Gato Barbieri, Kent Carter, Don Cherry, Andrew Cyrille, Milford Graves, Charlie Haden, Leroy Jenkins, Howard Johnson, Steve Lacy, Jimmy Lyons, Ken McIntyre, Grachan Moncur III, Paul Motian, Dewey Redman, Pharoah Sanders, Steve Swallow, Clifford Thornton...

14. Ornette Coleman, Milford Graves, Noah Howard, Frank Lowe, Sam Rivers, Sun Ra...

15. Stanley Cowell, Charles Greenlee, Allen Onaje Gumbs, Slide Hampton, Bill Hardman, Jimmy Owens, Warren Smith, Bob Stewart, John Stubblefield, Andrew White...

16. Rashied Ali, Tom Bruno avec Cooper-Moore et David S. Ware, Ornette Coleman, John Fischer, Bea et Sam Rivers, Warren Smith, Charles Tyler...

17. Lester Bowie, Oliver Lake, Cecil Taylor, Joseph Jarman, Leroy Jenkins, Myra Melford.

18. Rashied Bakr, Roy Campbell, Daniel Carter, Denis Charles, Will Connell, Earl Freeman, Jason Hwang, Masahiko Kono, Sabir Mateen, Zen Matsuura, Jemeel Moondoc, Jay Oliver, Patricia et William Parker, Ricardo Strobert, Arthur Williams...

19. Geri Allen, Kelynn Bell, Steve Coleman, Robin Eubanks, David Gilmore, Graham Haynes, Billy Johnson, Mark Johnson, Gene Lake, Andy Milne, Greg Osby, Lonnie Plaxico, Marvin Smitty Smith, Reggie Washington, James Weidman, Cassandra Wilson... De semblables collectifs ont fleuri à travers l'Europe au cours des trois décennies passées, entraînés par leurs devanciers d'Outre-Atlantique ... / ...

Cette triple relance du champ jazzistique à travers sa langue, son projet musical et son contexte d'avènement ne s'effectue plus seulement dans l'irascibilité et l'attente d'un prochain et rédempteur chambardement. Elle prolifère continuellement, dans une inébranlable diversité qui préfigure l'heureuse fortune d'une *réorganisation* sociale, et y trouve sa prise sur le réel, son lieu et sa formule. Ceux-ci contrastent avec « la vie du jazz » telle qu'elle se mène et telle qu'elle se commanditera encore. Les faits et gestes et paroles des musiciens ne s'édifient plus aussi docilement en histoire dont on extrait quelques sommités, de strictes coteries stylistiques, une périodisation efficace. Commentant cet état de fait, le saxophoniste ténor Ellery Eskelin expliquait :

« D'un certain point de vue, le jazz est mort depuis quelque temps déjà. D'un autre, il existe une étonnante quantité de musique créative qui découle du jazz et va dans de nombreuses directions en même temps. Au lieu de chercher le prochain Parker ou Coltrane, nous devons réaliser que les conditions qui ont permis à de tels musiciens de dominer la musique n'existent plus. Dans la musique d'aujourd'hui, des influences bien plus nombreuses sont à l'œuvre simultanément, se mêlant les unes aux autres, se fragmentant, créant des hybrides, suggérant de nouvelles possibilités. Aujourd'hui, chaque musicien est bien plus libre de suivre sa propre voie pour trouver des solutions personnelles aux implications de ces influences. Le passé nous donne matière à réfléchir, et nous laisse la tâche parfois difficile de lui donner un sens, de nous inscrire dans une continuité avec lui alors que nous entrons dans le XXI^e siècle. Tel est le défi que je sens, en accord avec nombre de mes collègues. Au lieu de chercher le « courant » de demain, nous devrions prendre en compte le fait que tout musicien actuel résout ce problème à sa manière. Résultat : il est devenu plus difficile pour chaque musicien pris individuellement d'influencer réellement les autres. Ce climat est une bonne chose pour la création musicale, et il s'agit d'un phénomène qui échappe à la plupart des gens du jazz. Très nouvelle, cette musique (qui ne se définit peut-être pas aisément comme du jazz) est diffusée par de petits labels indépendants du monde entier. Les auditeurs doivent travailler dur pour la trouver, les majors n'étant pas en mesure de fournir au public le prochain messie du jazz. Parce que cette époque est finie. »²⁰

Cette époque est finie, ainsi que beaucoup d'autres ajouterai-je. Car, on ne peut sans déchoir attribuer les difficultés rencontrées pour nommer l'ensemble, ses parties, ses séquences, à une sémiologie malheureuse ou une faiblesse ontologique. Ce que nous racontent obstinément les musiciens créateurs, c'est qu'il n'y a peut-être pas d'histoire du « jazz » qui tienne. Il y a la réinitiation persistante d'un continuum – inscrit dans le temps certes, mais n'y adhérant pas de toute son extension, plutôt inscrit dans une mémoire et un imaginaire intimement liés, où chacun se veut libre de déambuler entre des polarités elles-mêmes zigzagantes. La force combinatoire de ressources musicales et d'opérations culturelles mise à l'honneur à La

ou simplement concomitants. Ces assemblées d'hommes libres renvoyant chacun à ses propres dispositions, la liberté d'allure se portait partout comme un charme. Mais pour finir de se démarquer, certains avant-gardistes, comme des grenouilles sur l'échelle des valeurs et des véracités, ont cru judicieux d'étriller en vrac les limitations, la psychologie et la sénilité de tout le champ jazzistique. Rarement zéloteurs se sont aussi bien battus contre leurs fantômes.

20. *Jazz Magazine*, avril 1999, 491 : 37-38.

Nouvelle-Orléans à la fin du siècle dernier est encore celle que les générations issues du free jazz ont voulu ressaisir et amplifier, notamment dans leurs efforts pour s'imaginer en corps social. Et ils l'ont affirmée dans la plénitude, en mettant au compte de la même densité d'être toutes les figures et toutes les validités qui, à un moment ou à un autre, ont irisé le champ jazzistique. Un passé, un présent et un avenir n'ont pas cessé depuis d'y être contemporains, d'y être cet horizon seul générateur de culture. Un récit de William Parker restituera pareille vision mieux que je ne saurais le faire :

« J'étais encore un enfant et, profitant d'une réunion de famille dans le Bronx, je rendais visite à des parents, quand mon frère, mon cousin et moi-même fûmes détroussés par des gamins plus costauds. Au coin de la rue, Coleman Hawkins, Albert Ayler et Sidney Bechet étaient assis sur le perron d'une maison, à discuter. Ils se mirent à jouer, et alors qu'ils jouaient la compassion commença à pleuvoir sur chacun, et tout Brooklyn en fut bientôt trempé. Les gamins qui nous avaient volé notre argent furent à leur tour imprégnés de compassion. Ils dévalèrent la rue jusqu'à l'endroit d'où venait la musique, ils s'excusèrent et nous rendirent notre argent. À la fin, ils se sont assis sous cette pluie pour écouter Coleman Hawkins, Albert Ayler et Sidney Bechet jouer leur musique, et se laisser envahir par la compassion. »²¹

En plaçant sur un pied d'égalité temporel et spirituel Hawkins, Ayler et Bechet, William Parker nous ramène à la chaîne d'inclusions décrite plus haut et nous permet d'en fonder la réciprocité : le musicien « hot » est a posteriori un musicien « funk », le musicien « bop » un musicien « free ». Non seulement les musiciens sont-ils riches en l'an 2000 de toutes les expériences précédentes, qu'ils ne délaissent donc pas, mais chacune de ces expériences ayant rétabli et inventé la totalité du champ jazzistique en fonction d'une éthique générale et de besoins particuliers, *ils continuent de les anticiper*. Sidney Bechet ou Coleman Hawkins seront positivement tenus pour des partenaires de jeu. Leur couvert est toujours mis à la table de l'improvisation. Avec Albert Ayler, pour le coup sans distinction d'âge, ils sont dans le même temps, la même imminence, ils parcourent le champ jazzistique dans tous les sens. Cette configuration des lieux et des phases de la musique, il serait regrettable de n'y voir que la survivance et la métaphore d'une pensée stagnante ou régressive. À cet endroit, il me paraît indispensable de recevoir plusieurs témoignages, à commencer par celui de Michel de Certeau :

« En Inde, par exemple, “les formes nouvelles ne chassent pas les anciennes”. Il y a plutôt “empilement stratifié”. La marche du temps n'a pas besoin de se certifier par la mise à distance de “passés”, pas plus qu'il n'est nécessaire à un lieu de se définir en se

21. Cette citation du contrebassiste et chef d'orchestre est tirée de « In Order to Survive », un article de Robert Hicks paru en 1996 dans le magazine américain *Coda*. Elle est corroborée, sur un ton plus casant ou dans une langue moins imagée, par le saxophoniste (ténor et soprano) et pianiste et chanteur et militant, Archie Shepp : « C'est ce qui fait la beauté de ce que vous appelez “art” – le futur, c'est le passé, c'est maintenant » (*Jazz Magazine*, mai 1974, 222 : 23), et par le saxophoniste (alto et ténor), clarinetiste et flûtiste, Sabir Mateen : « J'entends la musique du passé, du présent et du futur dans la mienne, et c'est ce que j'essaie d'exprimer. Je ne peux donner d'autre nom à ma musique que “musique” » (*Jazz Magazine*, avril 1999, 491 : 38). On se souvient de l'une des exhortations de l'Art Ensemble of Chicago : « *From the Ancient to the Future!* ».

distinguant d'“hérésies”. Un “procès de coexistence et de réabsorption” est au contraire le “fait cardinal” de l'histoire ancienne. De même, chez les Merina de Madagascar, les *tetiara* (anciennes listes généalogiques), puis les *tantara* (l'histoire passée) forment un “héritage des oreilles” (*lovantsofina*) ou une “mémoire de la bouche” (*tadidivava*) : bien loin d'être un objet rejeté derrière soi pour qu'un présent autonome devienne possible, c'est un trésor placé au milieu de la société qui en est le mémorial, un aliment destiné à la manducation et à la mémorisation. L'histoire est le “privilège” (*tantara*) qu'il faut se rappeler pour ne pas s'oublier soi-même. Elle situe au milieu de lui-même le peuple qui s'étend d'un passé à un avenir. Chez les Fô du Dahomey, l'histoire est *remuho*, “la parole de ces temps passés” – parole (*ho*), c'est-à-dire présence, qui vient d'amont et porte en aval. »²²

Octavio Paz insiste :

« Il fut un temps où il n'y avait nul temps. Ou mieux : un temps où le temps n'était pas succession et passage, mais source perpétuelle d'un présent fixe dans lequel étaient contenus tous les temps, le passé et l'avenir. L'homme, dépossédé de cette éternité dans laquelle tous les temps sont un, est tombé dans le temps chronométrique, et est devenu le prisonnier de l'horloge, du calendrier, de la succession. Car lorsque le temps se divise en hier, aujourd'hui, demain, en heures, minutes et secondes, l'homme cesse de ne faire qu'un avec le temps, de coïncider avec le flux de la réalité. Quand je dis “en ce moment”, déjà le moment est passé. La mesure spatiale du temps sépare l'homme de la réalité qui est un présent continu et rend fantomatiques toutes les présences dans lesquelles la réalité se manifeste. Le temps mythique, au contraire, n'est pas une succession homogène de quantités égales : il est imprégné de toutes les particularités de notre vie ; il est grand comme une éternité ou bref comme un souffle, néfaste ou propice, fécond ou stérile. Cette notion implique l'existence d'une pluralité de temps. Temps et vie se fondent et forment un seul bloc, une unité impossible à scinder. »²³

À bien des égards, le temps présent du champ jazzistique est à la fois un temps réel et un temps mythique. Chaque nouveau cas d'improvisation collective, c'est-à-dire d'improvisation *mise en commun et inclusive*, instaure une sociabilité rassembleuse de temps extérieur et intérieur. Dans son essai « Improvised Music after 1950 : Afrological and Eurological Perspectives », le tromboniste George Lewis (membre de l'AACM) comparait ainsi deux logiques. La première, l'« eurologi-

22. Michel de Certeau, *op.cit.*, 1975 : 10-11. Michel de Certeau se réfère ici à Louis Dumont, *La Civilisation indienne et nous*, Paris, A. Colin (« Cahiers des Annales »), 1964 : 31-54 : « Le problème de l'histoire » ; à Alain Delivré, *Interprétation d'une tradition orale. Histoire des rois d'Imerina*, Paris, Université de Paris-La Sorbonne, thèse de doctorat, 1967 : 143-227 : « Structure de la pensée ancienne et sens de l'histoire ».

23. Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide* [*El laberinto de la Soledad*, 1950 & *Postdata*, 1970], trad. de Jean-Clarence Lambert, Paris, Gallimard-NRF (« Essais »), 1972 : 176-177. Ailleurs (p. 26), Paz a cette formule impérieuse : « L'homme, à mon sens, n'est pas dans l'histoire : il est l'histoire ». Depuis la tenue du colloque Jazz et Anthropologie, on a pu lire « Vif le free » (*Jazz Magazine*, janvier 2000, n° 500), un article qui est aussi bien un florilège et un solo au cours duquel Jean-Pierre Moussaron écrit (p. 36) : « Et, plus encore, le free. Dont le discours, menant l'improvisation collective ou singulière à la limite de l'œuvre, est tel qu'il ne revient pas (aux sens temporel, spatial, économique) à un thème ou à un leader, mais se dissémine hors de toute assignation d'origine et de paternité qui le garantirait. Si bien que, en son phénomène le plus pur (joignant tel lieu, tel public, tel moment, tels artistes dans le “bon heurt” (Lacan), cette musique se tient dans un temps paradoxal où le commencement continue de commencer ». De ricochet en ricochet, il faut de nouveau débaucher Paz : « Et ce commencement – .../...

cal », se parachute hors d'un temps qu'elle convertit en dimension historique : elle campe une extériorité qui est le séjour avéré de l'humanité. L'homme, le musicien, par ses instances et ses manipulations, donne la mesure du temps, il en a la maîtrise, il le dévalise. Il l'interprète comme il interprète son évolution en termes consécutifs et conflictuels de statisme et de dynamisme. Le décalage introduit par la notation musicale, préméditation elle-même timorée, serait un décalage entre le musicien, l'homme et le temps de vivre. À celui-ci, George Lewis oppose l'« afrological », qui se découvre dans le temps et incorpore toutes les présences matérielles et immatérielles stimulées par l'immédiateté de la mise en jeu. Son intelligence procède de ce principe d'immanence, principe organisateur qui n'unifie pas, n'infléchit pas, mais maintient l'ouverture et relie analogiquement les participants à leurs origines, leur environnement et leurs destinations, les met à l'épreuve de leur altérité et de l'identité de l'autre. Je tiens à préciser que le tromboniste confronte ces logiques et les modèles culturels auxquels elles prêtent leurs mouvements, mais qu'il n'assimile plus une population type à chacune d'entre elles. L'« eurological » peut sévir en Afrique et l'« afrological » avoir cours en Amérique du Nord. Toujours selon Lewis, la plupart des logiques apparues sur terre auraient plutôt des affinités avec l'« afrological ». Un essai comme celui-ci ou les livres, qui vont bien au-delà de méthodes instrumentales, de Bill Dixon, Anthony Braxton ou Wadada Leo Smith²⁴, nous mettent d'ailleurs en garde : les investigations sur le champ jazzistique ne sont plus assurées d'aucune impunité, elles devront dorénavant compter avec ces musiciens qui, non contents de déclarer irrecevables une bonne part de nos allégations, explicitent eux-mêmes leur pensée sur l'art et la vie. En appliquent les modes de compréhension à des domaines qui n'étaient pas censés être les leurs. En exaltent le *point critique*.

Je voudrais conclure en conviant encore deux improvisateurs.

Peu après la Libération, et comme s'il y avait là un rapport de cause à effet, Léon-Paul Fargue avait pensé rédiger un art poétique. Le texte terminé, Fargue s'est ravisé et a préféré l'intituler : *Vivre ensemble*²⁵. En mai 1999, le pianiste

qui n'est ni telle année ni tel jour – contient tous les commencements, et nous introduit dans le temps vivant où, en vérité, tout commence à tous les instants » (Octavio Paz, *op.cit.*, 1972 : 178). Si le discours « free » sème ses poursuivants, ses bailleurs de fonds et ses qualités formelles, c'est qu'il manœuvre ou s'efforce de manœuvrer sur un carrousel de possibilités jamais éloignées les unes des autres, récupérables à n'importe quel moment, en gaspillant et en gardant la moindre de ses chances. En tous points cime et abîme, achèvement et inachèvement, il met côte à côte la décision qui vient d'être prise sans retour et celles qui, parce qu'elles auraient pu être prises, l'ont peut-être été. Il ne revient pas, quoique tout lui revienne, parce que son instantanéité est cumul et éclatement de durées qui annulent la durée. Ses garanties sont l'hétérogénéité de son être et la simultanéité de ses présences, dans l'espoir enfin que le temps vivant (le « flux de la réalité ») abolisse les paradoxes de cette prodigieuse synchronicité. Les plus grands improvisateurs ont toujours été d'interminables éveilleurs de formes et de textures.

24. L'étude de George Lewis a été publiée dans le *Black Music Research Journal*, 1996, 16 (1) : 91-22. Son essai *Voyager* est toujours annoncé. D'Anthony Braxton, *Composition Notes* (5 vol.) et *Tri-Axium* (3 vol.) (Frog Peak Music, P.O. Box A36, Hanover, NH 03755). De Bill Dixon, *L'Opéra* (2 vol.) (Metamorphosis Music, P.O. Box 215, North Bennington, VT 05257). De Wadada Leo Smith, *Notes (8 Pieces) Source a New World Music : Creative Music*, publié en 1973 par Kiom Press.

25. Ce texte, longtemps inédit, a été publié en 1999 aux éditions Le Temps qu'il fait, à Cognac.

Cecil Taylor confiait au journal *Le Monde* que sa musique allait « dans le même sens d'une recherche de communauté et du lien poétique entre les hommes ».

Je crois que le champ jazzistique s'est créé pour cela, pour voir et entendre dans le temps sans frein du lien poétique la condition d'un vivre ensemble.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : histoire de la musique/*music history* – free jazz – champ jazzistique/*jazz field* – improvisation/*improvisation*.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Alexandre Pierrepont, *À jamais, à présent : le champ jazzistique en son temps*. — L'objet de cet article serait de rendre compte de quelques-unes des lignes de vie de cette expérience musicale nommée « jazz », telles qu'elles se sont prolongées au cours des trois dernières décennies, particulièrement aux États-Unis. Interroger la manière avec laquelle la *transmission* (de parole, de présences, de jeux et d'intelligences) se fait alors et aujourd'hui, dans quelles conditions, sous quelles pressions peut-être, à partir de quels constats ou de quelles intuitions, comment en définitive *elle passe* et s'organise, se métamorphose, tandis que son siècle d'âge et sa quasi homologation comme « seconde musique classique » rangent le « jazz » dans l'histoire, c'est prendre le parti du rapport à la mémoire et à l'imagination des « musiciens créateurs » eux-mêmes – pour employer une expression volontairement *animatrice* qui a de plus en plus cours chez les intéressés. Le temps présent du champ jazzistique est à bien des égards un temps mythologique.

Alexandre Pierrepont, *For Ever, At Present : The Jazz Field in its Time*. — This article seeks to explain a few life lines running through the « jazz » musical experience during the last three decades, especially in the United States : How was, and is, jazz (the words, presences, playing and intelligence) transmitted ? Under what conditions (and, perhaps, pressures) and on the basis of what observations and intuitions has it been organized and changed even though its age (a century now) and its quasi acceptance as a « second classical music » assign it a place in history. All this entails calling on the memory and imagination of the « creative musicians » themselves – to borrow a deliberately lively phrase increasingly used by jazzmen themselves. The present of the field of jazz is, in many ways, a mythological time.