

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

---

Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free jazz/  
Black power*

Paris, Gallimard, 2000, 438 p., discogr. (« Folio »)

Éloi Ficquet

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6435>

ISSN : 1953-8103

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 406-408

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

**Référence électronique**

Éloi Ficquet, « Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black power* », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6435>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

---

# Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black power*

Paris, Gallimard, 2000, 438 p., discogr. (« Folio »)

Éloi Ficquet

---

- 1 APRÈS avoir récemment réédité dans la collection « Folio » un des textes majeurs sur l'histoire des musiques noires américaines, *Le Peuple du blues*, de l'écrivain new-yorkais LeRoi Jones<sup>1</sup>, les Éditions Gallimard poursuivent dans cette veine en proposant, dans cette même collection, la troisième édition<sup>2</sup> d'un essai tout aussi érudit et percutant sur la dimension politique du jazz, rédigé en 1971 par deux critiques de *Jazz Magazine* qui représenteront par la suite la nouvelle jazzistique française, grâce notamment au *Dictionnaire du jazz* qu'ils publieront (avec André Clergeat) à partir de 1988<sup>3</sup>.
- 2 Signalons d'abord la nouvelle préface, superbe. Virevoltante et clopin-clopante, réflexion poétique sur l'improvisation musicale, toujours en quête de l'improbable, de l'impensé, de l'inouï, en reconquête d'un nouveau monde à défricher, à déprogrammer. Les auteurs y constatent avec un certain dépit ce que le free jazz, ou la « chose nouvelle » (*New Thing*), qui rejetait l'étiquette de « jazz », est devenu depuis 1971 : perfectionnement toujours croissant du « calibre du jazz-consommation » (p. 21), l'accoutumance lénifiante qui en procède, et cependant lutte sourde et corrosive des musiques free, résurgentes malgré toutes les récupérations dont elles ont été, elles aussi, l'objet. Face à l'envahissement des musiques algorithmées, synthétiques, les auteurs sont spécialement attentifs aux discordances, aux entrechoquements des corps à corps, aux accords dissonants. Dans l'endèche des épidermes lissés, inaltérés par les atteintes de l'existence, fabriqués et désirés comme tels, ils font ressortir la profonde et puissante affinité de l'improvisation à la boiterie du corps, à ses sécrétions, à ses cicatrices.
- 3 Notons aussi une copieuse discographie sur le free jazz de près de trente pages, d'autant plus utile que sa réactualisation indique les rééditions en CD des disques vinyles et leur disponibilité sur le marché actuel. Cette recension s'achève par la mention d'une compilation récemment parue regroupant sur trois CD des artistes enregistrés sous le label européen BYG/Actuel entre 1969 et 1971<sup>4</sup>. Leur écoute est le meilleur moyen de se

rendre compte de la force violente, ravageuse, mais aussi sophistiquée, drôle et dérisoire, de ces expériences poussant à bout l'improvisation, jusque dans ses impasses

- 4 Ce livre ne traite pas spécifiquement de la musique free jazz et de l'implication de ses interprètes dans le mouvement nationaliste afro-américain revendiquant le « black power », mais est bâti sur les combinaisons sous-jacentes – free Black, jazz power – suggérées par l'articulation de ces deux slogans. Partant de la déconstruction violente qu'imposait le free jazz aux conventions par lesquelles on avait cru pouvoir définir le jazz, les auteurs notent la corrélation de cette insurrection musicale avec le militantisme radical afro-américain (dont le fer de lance était le Black Panther Party). Une telle convergence entre préoccupations esthétiques et contestations politiques n'était pas seulement contextuelle ; elle révélait les « contradictions et forces à l'œuvre dans l'histoire commune de la musique et des luttes noires en Amérique » (p. 128). Dans cette perspective les auteurs entreprennent de « montrer où, sous et contre quoi cette musique s'était faite » (*ibid.*). Ils proposent ainsi une histoire du jazz rompant avec les canons du genre limités à l'énumération chronologique de courants musicaux, distingués par une complexification croissante, portée en particulier par les innovations de génies improvisateurs. Ici, d'autres mécanismes sont mis au jour au moyen d'une grille de lecture manifestement marxiste, retraçant l'histoire de l'exploitation capitaliste de la force de travail (esclave ou salariée) des Noirs en Amérique du Nord qui y opposèrent des mouvements de révoltes organisés, contrecarrés à leur tour autant par la répression et la ségrégation exercées par le pouvoir blanc-anglo-saxon-protestant que par l'assimilation des valeurs morales et esthétiques dominantes par une petite bourgeoisie noire. Dialectique qui s'observe également dans l'émergence des courants musicaux du jazz.
- 5 Pour fonder leur approche, les auteurs empruntent explicitement et largement les voies ouvertes par LeRoi Jones. Comme lui, ils s'appuient sur la spécificité américaine des musiques de jazz, qui résulte d'une amnésie presque complète des cultures africaines due aux conditions traumatiques de la déportation et de l'esclavage, et pourtant créatrice et revendicatrice d'une mémoire nouvelle. « Utilisant les éléments africains résiduels [mélodiques, rythmiques, instrumentaux] dont ils disposaient encore, mais aussi en pratiquant dans leur nouveau milieu un véritable braconnage culturel » (p. 193), les descendants des esclaves africains ont repris toutes sortes de formes musicales issues des cultures européennes (hymnes religieux, fanfares, quadrilles, ballades...) pour inventer des styles musicaux dont l'originalité ne peut se réduire à l'accomplissement de processus syncrétiques tant ils expriment « des tensions non résolues et des blessures non refermées » (p. 109).
- 6 Les musiques de jazz sont en effet pensées dans leur tiraillement entre deux modes d'expression, l'un porteur de la mémoire collective des Afro-américains « constituée de rage et d'imprécations, d'insultes et de coups, historiquement reçus et musicalement renvoyés » (p. 336), l'autre étant destiné au divertissement populaire et livré à l'appréciation d'une critique, blanche et bourgeoise, prescriptive de normes, et relevant selon les auteurs d'une entreprise de colonisation culturelle. D'abord méprisées, censurées par l'Amérique blanche, les musiques noires furent parodiées, puis adaptées comme musiques de danse, écrites pour être interprétées par des orchestres professionnels, standardisées afin d'être mieux produites en série. Ces jazz « aliénés » ou « colonisés » provoquèrent cependant des réactions sur la scène musicale, dont les boppers furent les précurseurs, repoussant toujours plus loin les limites de l'improvisation, faisant sauter un à un les cadres institués par la récupération

commerciale et idéologique de cette musique, et donc en prise avec les revendications politiques et sociales des mouvements contestataires afro-américains à partir des années 1940.

- 7 Cette dualité entre un jazz relevant de l'insoumission et un autre de la consommation et de la compromission est illustrée par deux figures archétypiques : le *minstrel*, le Blanc grimé en Noir interprétant un simulacre de musique afro-américaine, qui a préfiguré les musiques de music-hall à l'origine du jazz, et le *bluesman*, chanteur solitaire se lamentant sur ses problèmes et ceux de son peuple, dont la complainte incarne le « pôle de permanence de l'évolution du jazz » (p. 39). Pris dans la dialectique de leur démonstration, les auteurs vont ainsi jusqu'à renouer avec l'idée d'une authenticité, d'une « énergie cachée » (p. 303) du jazz, puisée dans le blues, cédant à la tentation d'essentialiser cette musique et ceux qui l'ont créée, travers qu'ils dénoncent pourtant dans quelques bonnes pages consacrées à la « bataille du vrai jazz » (pp. 110-116) – on songe à la querelle d'Hernani – opposant les tenants du style Nouvelle-Orléans (représentés en France par Hugues Panassié) et ceux accueillant avec enthousiasme la révolution be-bop.
- 8 À travers un prisme binaire radicalement tranché (marque d'une époque imprégnée de phraséologie marxiste), les auteurs prennent le parti d'un jazz réduit à sa dimension militante et révolutionnaire, évacuant toute possibilité d'esthétique autonome, gommant toutes les nuances, les complexités qui ont fait sa créativité. Les carcans de conventions qui sont ici stigmatisés doivent être aussi reconnus comme la ressource majeure, infiniment malléable, de ces musiques, la création d'un langage d'improvisation devenu universel par les musiciens noirs américains ayant été la meilleure réponse à la ségrégation dont ils ont été les victimes.

## NOTES

1. LeRoi Jones. *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*. Traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard. Paris, Gallimard, 1968 (« Folio »). [Éd. orig. : *Blues People*, New York, Apollo Éditions, 1963]. À partir de 1968, LeRoi Jones prit le nom musulman d'Amiri Baraka dans la mouvance militante des Black Muslims.
2. L'édition originale est parue aux Éditions Champs Libres en 1971 (avec une couverture de Reiser représentant un Nègre au sens caricatural, hilare, tirant une langue énorme et levant un poing massif) ; une seconde édition fut publiée en 1979 aux Éditions Galilée.
3. André Clergeat, Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, eds, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »). [1<sup>re</sup> éd. 1988, dernière édition, revue et augmentée, 1998.]
4. Coffret « Jazzactuel – a compilation of avant garde/free jazz/psychodelia from de BYG/Actuel catalogue of 1969-1971 » 3 CD et livret de 36 pages, Charly Schallpletten, 2000.

---

AUTEUR

ÉLOI FICQUET

EHESS, Centre d'études africaines, Paris.