

**VOLUME!**

## Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

---

### *Rebel with the wrong cause. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971)*

*Albert Ayler and the Signification of Free Jazz in France (1959-1971)*

Jedediah Sklower

---



#### Éditeur

Association Mélanie Seteun

#### Édition électronique

URL : <http://volume.revues.org/334>

DOI : [10.4000/volume.334](https://doi.org/10.4000/volume.334)

ISSN : 1950-568X

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 193-219

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

#### Référence électronique

Jedediah Sklower, « *Rebel with the wrong cause. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971)* », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 06 février 2017. URL : <http://volume.revues.org/334> ; DOI : [10.4000/volume.334](https://doi.org/10.4000/volume.334)

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Rebel with the wrong cause

## Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971) \*

par

Jedediah Sklower

**Résumé :** Un stéréotype coriace imprègne les imaginaires du monde du jazz en France : pendant la période « free », le militantisme politique aurait éclipsé l'esthétique. Cette identification partielle d'une musique pourtant bigarrée fut le produit d'une « collaboration polémique » entre partisans et détracteurs de ce phénomène. L'exemple des interprétations de l'œuvre du saxophoniste Albert Ayler illustre parfaitement les enjeux de cette nouvelle « bataille du jazz ». L'ancienne génération voyait en lui un nihiliste infantile, dont la médiocrité était absoute par l'idéologie. La critique structuraliste de gauche en fit un avatar du prolétaire révolutionnaire, dont la musique, en « déconstruisant » les conventions du jazz antérieur, devenait subversion des valeurs bourgeoises. En localisant ainsi exclusivement l'origine du « free jazz » du côté des rapports de force entre classes et cultures antagonistes, elle détermina les significations qui devaient en découler nécessairement, sans égards pour les intentions explicites des musiciens ou d'autres possibilités d'appropriation. Faire la critique de telles normes, c'est restituer la multiplicité du signe musical et des pratiques d'écoute possibles.

**Mots-clés :** *free jazz — critique — structuralisme — signification — autorité — discours — norme*

---

\* Daniel Caux est décédé samedi 12 juillet 2008. Son rôle dans la diffusion, parmi d'autres, des musiques « free » à partir de la fin des années 1960 en France fut remarquable. Cet article, qui lui doit beaucoup par ses thèmes et ses sources, lui est dédié.

« Ainsi je ne crains pas d'avancer que le seul critère auquel on puisse se raccrocher ici, la seule condition aussi à remplir pour aimer, sinon comprendre tout à fait, cette musique, c'est qu'on ne jouit pas de la forme sans épouser la cause. »

Jean-Louis COMOLLI, *Jazz Magazine*, avril 1966.

« Des révolutionnaires? Merde mon vieux, les seuls révolutionnaires que j'aie vus à Paris, je les ai rencontrés dans une cave de jazz, au Chat qui Pêche! »

Stokely CARMICHAEL, *Jazz Magazine*, janvier 1968.

« Tout se passe comme si, pour la majorité des musiciens Free/jazz la devise était : INTERDIT D'INTERDIRE et pour Ayler : TOUT EST PERMIS – TOUT EST POSSIBLE »

Yves Buin<sup>1</sup>, *Jazz Hot*, octobre 1968.

**Free jazz!** Dans le disque/manifeste lancé par Ornette Coleman, il y avait l'appel à une libération des contraintes qui réduisaient le jazz à une essence formelle (le swing, entre autres) ou fonctionnelle (une musique pour se divertir, pour danser...), et qui, en 1960, bridait les désirs des jeunes générations souhaitant développer leurs propres langages improvisés. Libérer le jazz dans les années 1960, ce fut aussi reprendre en main les conditions de production et de diffusion d'une musique aliénée à l'industrie culturelle, et en affranchir les significations du joug taxinomique de la critique et du commerce (« jazz », « bebop », « cool », « middle jazz » etc.). Cette Nouvelle Chose devait être reprise en main par ceux-là mêmes qui lui donnaient vie et sens, pour élaguer le signe « jazz » du fardeau mythologique qu'il portait depuis ses origines : le sexe, la drogue, la race, le show-business etc. Rarement dans l'histoire du « jazz » label ne fut contesté avec autant de virulence; pourtant, les musiciens de cette génération ne mirent pas le jazz à mort, ils *proclamèrent* sa mort<sup>2</sup>. « Free Jazz » fut un appel libertaire à l'autodétermination esthétique, pas un manifeste pour un nouveau « courant » d'une histoire qui déborde les compartiments stylistiques et chronologiques forgés par la critique. Certains musiciens adoptèrent certes une *posture radicale*, mais ils ne prétendirent pas se *déraciner* du vaste champ des musiques afro-américaines. C'est toute la « contradiction de la New Thing » très justement définie par le critique Yves Buin

1. Yves Buin, « Le Musée imaginaire d'Albert Ayler », in *Jazz Hot* n° 243, octobre 1968.

2. On consultera à ce sujet l'ouvrage d'Alexandre Pierrepon, notamment la liste de citations de nombreux musiciens de différentes générations et de différents « styles » de jazz à propos de l'usage du terme jazz pour qualifier leur musique (2002 : 23-27).

dans les colonnes de *Jazz Hot* en 1968 : « d'une part elle s'inspire de toutes les formes engendrées par la musique de jazz : son imaginaire n'ignore rien des paradis perdus de la Nouvelle-Orléans ou du génie ellingtonien, d'autre part elle viole sans cesse ce passé et fonctionne comme une mémoire qui n'apprend rien que du présent et ne refuse aucun de ses mirages<sup>3</sup>. »

Que des musiciens des quatre coins du globe se soient reconnus dans cette attitude et aient décidé d'élargir la matière et l'horizon de leurs improvisations au-delà du champ de la musique afro-américaine est la preuve la plus irréfutable de la vigueur *des jasses* à partir des années 1960. En plus des multiples types de discours qui vinrent nourrir et informer les pratiques musicales à partir des années 1960 (marxisme, anarchisme, maoïsme, phénoménologie, psychanalyse, surréalisme, situationnisme, psychédéisme...) cette période ouvrit notamment les musiciens de jazz à un dialogue inédit par son ampleur avec un matériau musical et artistique extrêmement divers : entre autres possibilités, les croisements avec la musique contemporaine, la musique minimaliste et concrète, la pop et la musique psychédélique, les musiques d'Inde, d'Afrique ou d'Amérique latine, les folklores régionaux, ainsi qu'avec les formes proposées par la *modern dance*, le *Living Theatre*, les *happenings*, la poésie, la chanson ou le cinéma militants<sup>4</sup>...

Pourtant, en France, comme aux États-Unis ou en Italie et en Allemagne, l'objectivation du « free jazz » par la presse enveloppa cette nouvelle esthétique dans la bannière de la révolution. Ce processus s'effectua par une « collaboration polémique » entre défenseurs *et* détracteurs de ce phénomène : la question des rapports entre esthétique et idéologie fut le terrain sur lequel le monde du jazz livra sa nouvelle « bataille » dans la seconde moitié des années 1960. D'un côté, on affirmait que l'on ne pouvait apprécier et juger la nouvelle esthétique sans comprendre ce qui se jouait politiquement et culturellement en elle et par elle au sein du monde du jazz et au-delà. De l'autre, cette remise en cause des conventions du jazz antérieur était considérée comme de l'anarchie, la énième « mort du jazz » ; la politique était la béquille du free jazz, le masque rhétorique derrière lequel se cachait la médiocrité de la nouvelle génération de musiciens. De nos jours encore, des témoins de cette époque conservent une image caricaturale de la New Thing :

« Pour moi le free jazz c'est un moment où la musique a basculé derrière des engagements politiques en oubliant tout ce qu'était la musique ; et à aucun moment il n'y eut de musiciens qui voulaient construire

3. Yves Buin, « Le Musée imaginaire d'Albert Ayler », art. cit.

4. Je traite amplement de cette question dans l'ouvrage tiré de mes premiers travaux de recherche (Sklower, 2006).

un monde : ce qu'ils voulaient c'était en démolir un pour imposer à juste raison une réflexion sur la situation qui était faite à une communauté américaine. Mais c'est pas avec la politique qu'on fait de la musique<sup>5</sup>. »

Pour comprendre comment ce mythe du barbu avec un saxophone entre les dents s'imprima dans les imaginaires et les mémoires au détriment de la multiplicité de ce champ dans les années 1960 et 1970 et au-delà, nous allons nous concentrer sur une figure majeure de cette révolution musicale : Albert Ayler, et plus précisément sur son accueil en France, entre 1959 et 1971. L'influence immense que sa musique exerça sur de nombreux musiciens ainsi que l'ambivalence du personnage et de son œuvre concentrèrent sur lui une longue polémique dont les enjeux sont révélateurs du contexte culturel et idéologique propre à ces années. En partant des représentations et interprétations d'un personnage aussi emblématique et en même temps ambigu qu'Albert Ayler, faire la critique des aspects monolithiques du processus d'objectivation du « free jazz » dans le monde du jazz<sup>6</sup>, c'est restituer cette prodigieuse fécondité du champ jazzistique depuis l'époque « free ». C'est aussi en comprendre les effets culturels et politiques durables, derrière le brouillard de la polémique.

- 
5. Il s'agit des premiers mots qu'André Francis tint lors d'un entretien réalisé avec l'auteur et Pierre Carsalade, lundi 24 mai 2004. Pendant des décennies, André Francis organisa des concerts à la Maison de l'ORTF. Il fut programmateur pour de nombreux festivals prestigieux, comme Antibes, Paris, Avignon, Nice ou Châteauvallon (qu'il créa en 1971). Le paradoxe surprenant et tout à fait louable de ce personnage est d'avoir énormément contribué à la diffusion en France du free jazz, américain et français (enregistrant et archivant chaque concert qu'il organisait), alors qu'il fut en fait séduit par très peu de musiciens — et le fit savoir notamment dans les nombreuses rééditions de son *Jazz* entre 1958 et 1991.
6. À la notion de « champ jazzistique » (qu'Alexandre Pierrepont n'emprunte pas, comme on pourrait le croire, à Bourdieu, mais à Michel-Claude Jalard — cf. son ouvrage *Le Jazz est-il encore possible?* 1986), nous préférons souvent celle de « monde de l'art » telle que la conçoit Howard Becker dans son ouvrage fameux (1988), et qui intègre dans cet ensemble non seulement les musiciens et les principes esthétiques et idéologiques qu'ils professent et autour desquels ils se réunissent pour produire les œuvres, mais également les intermédiaires (critiques, diffuseurs, programmeurs etc.), les institutions (salles de spectacle, festivals, structures étatiques etc.) et les publics qui participent du « réseau de coopération » (et d'affrontements) qui fait exister ce monde, détermine son identité et ses significations. Là où Pierrepont (2002) privilégie la relation entre les *intentions* (investissements sociaux, politiques et affectifs, propos tenus) des musiciens et la musique produite ainsi que les relations entre les musiciens, entre les différentes communautés musicales, dans une sphère considérée peut-être comme un peu trop pure car toujours autonome des forces « malveillantes » du monde du jazz (compromis en tous genres, carrières multiples, producteurs « commerciaux », grandes maisons de disques, grands festivals etc.), Becker se situe à une autre échelle, centrée sur les *négociations* entre tous les acteurs participant à la définition des conventions et des significations des œuvres. Les deux perspectives sont en fait complémentaires ; les confronter permet d'approfondir la question de la signification en musique, de la relation entre musicien, œuvre et récepteur autour des valeurs investies, véhiculées et perçues.

## De la Marseillaise...

Albert Ayler est venu trois fois en France. La première, ce fut dans le cadre de son service militaire, qu'il effectua en grande partie dans une base à Orléans, comme membre de la « 76<sup>th</sup> US Army Band », entre le printemps 1959 et son transfert à Fort Ord dans la région de Monterrey en Californie, au printemps 1961. La deuxième, c'est en 1966 à l'occasion d'une petite tournée européenne, qui le porta notamment à Paris fin novembre, pour jouer salle Pleyel dans le cadre du 3<sup>e</sup> « Paris Jazz Festival ». Il fut enfin invité en 1970 à se produire pendant les « Nuits de la Fondation Maeght » à Saint Paul de Vence; il y joua deux fois avec son quartette, les 25 et 27 juillet et donna le lendemain un concert impromptu dans une station touristique à La Colle sur Loup. Musicien abonné aux jam-sessions, il passa d'abord quasi inaperçu au-delà du cercle des petits clubs parisiens, qui ne garda pas un très bon souvenir de ses interventions. Il fut à son retour propulsé dans un grand festival de la capitale, et suscita des réactions très vives et contrastées, cristallisant une polémique virulente qui donna un écho considérable à sa musique. Il termina sa courte carrière ovationné par le public conquis d'un festival réunissant le gratin de l'avant-garde contre-culturelle américaine dans une prestigieuse fondation d'art contemporain. Quelques mois plus tard, le 25 novembre, on retrouva son corps dans l'East River.

L'édition il y a quelques années chez Revenant Records d'un coffret de dix disques de performances, de pièces « rares » et d'interviews d'Albert Ayler<sup>7</sup>, accompagnés d'un livret de plus de deux cents pages contenant notamment des articles de Valerie Wilmer, Ben Young et Amiri Baraka (LeRoi Jones) nous offre l'occasion de connaître les réactions que les premiers passages parisiens du saxophoniste engendrèrent, grâce à un article du chercheur et journaliste Marc Chaloin<sup>8</sup>. À l'époque, Albert Ayler est l'ami d'un petit groupe de musiciens français, qui forment un trio avec l'un de ses amis de la base militaire d'Orléans, Lucius White. Il s'invite souvent dans leurs gigs, lorsqu'ils montent à Paris, pour jouer par exemple à La Cigale, la salle de spectacle du quartier de Pigalle, à l'époque prisée par les soldats afro-américains, ou encore au Chat Qui Pêche ou au Caméléon, des clubs qui furent parmi les premiers à accueillir les nouvelles formes dans les années 1960. La grande majorité des témoignages de musiciens de l'époque qui ont côtoyé Albert Ayler nous révèlent un musicien se livrant déjà à des expérimentations très avant-gardistes. Le souvenir qu'il a laissé parmi eux est

7. Revenant Records, *Albert Ayler. Holy Ghost. Rare & Unissued Recordings (1962-70)*, Austin, 2004, RVN 213.

8. On trouve l'intégralité de l'article sur le site de Revenant Records : <http://www.revenantrecords.com/ayler/chaloin.html>.

mitigé. Les témoignages recueillis par Marc Chaloin révèlent une insensibilité et une incompréhension quasi systématiques vis-à-vis de la musique d'Albert Ayler. Jouant un soir au Blue Note, il prend un chorus, et très rapidement, les gens protestent : « Les gens commencèrent à crier et ce fut l'enfer jusqu'à ce qu'il soit obligé de s'arrêter. » « Il est monté sur scène, et a commencé à jouer de la musique sauvage et folle. Personne ne comprenait ce qu'il faisait, [alors les gens] se levaient et partaient. » André Condouant, un bassiste qui fréquentait les bœufs dans les clubs dit qu'il « jouait comme un amateur », et qu'il était « incapable de suivre les harmonies les plus basiques ». Le tromboniste Albert Lirvat, qui menait les bœufs, « ne le laissait pas jouer plus d'une fois avant de quitter la scène, parce que ça ne marchait pas ». « Quand Albert était à Paris, dit-il, personne ne faisait attention à lui. Les gens n'aimaient pas du tout sa façon de jouer parce qu'il faisait siffler et crier son saxophone; c'était très désagréable. » L'expérience française se révèle très frustrante pour Ayler. À la fin des années 1950, le public des amateurs de jazz en France n'était pas prêt à recevoir sa musique — la question n'étant évidemment pas celle de sa maîtrise technique. Les musiciens, le public ou la presse se concentraient sur d'autres musiciens. « Vu mais rapidement oublié, entendu mais pas écouté, on ne s'en souvint pas, si ce n'est comme d'une perturbation passagère<sup>9</sup> », conclut Chaloin, à propos de la période du service militaire en France. En revanche, dans les pays scandinaves, où il se rend dès l'été 1961, il rencontre de premiers vrais encouragements, qui le décident à s'installer en Suède, en février 1962.

C'est à l'occasion de son deuxième passage en France que le saxophoniste jouit d'un véritable écho médiatique. Il revient en 1966, pour un concert au Paris Jazz Festival, le 13 novembre. En France, très rares sont ceux qui ont eu accès à ses premiers enregistrements, et le fait de jouer dans un festival prestigieux lui offre une visibilité nouvelle. Aux côtés du saxophoniste, qui joue du ténor, se trouvent son frère Donald à la trompette, Michel Sampson au violon, Bill Folwell à la basse et Beaver Harris à la batterie. Les musiciens jouent deux « sets » d'une vingtaine de minutes. Il existe une édition du second set, paru sous le label suisse Hat Hut<sup>10</sup>, qui regroupe trois morceaux joués à Paris et cinq à Lörrach, en Allemagne, enregistrés une semaine plus tôt. Le quintette joue une musique typique de celle des albums de l'époque, avec une séquence d'impro-

9. Marc Chaloin, « Albert Ayler en Europe : 1959-62 », in *Albert Ayler-Holy Ghost...*, *op. cit.*, p. 77 (nous traduisons toutes les occurrences issues de cet article de Marc Chaloin).

10. Albert Ayler, *Lörrach / Paris 1966*, Hat Hut 3500, 2009, CD6039.

visation collective langoureuse en introduction, puis la présentation très libre de thèmes inspirés des musiques que le saxophoniste entendait petit à la Nouvelle-Orléans, joués joyeusement, sans unisson, qui réapparaissent au fil du morceau. Les morceaux déploient des séquences d'improvisation collective farouche, qui s'estompent parfois pour laisser la place à un soliste dialoguant librement avec basse et batterie. Les improvisations vigoureuses d'Albert Ayler, qui abandonnent tout cadre harmonique et s'éloignent complètement des thèmes, examinent l'aigu jusqu'au cri, faisant un usage puissant du vibrato, explorant l'inconnu du timbre de l'instrument. On n'avait jamais rien entendu de tel en France.

Dans l'enregistrement, il semble que le public applaudit vivement à la fin des morceaux joués (pendant ce set, le second : « *Ghost* », « *Holy Family* » et une suite de « *Ghost* »). Guy Kopelowicz se rappelle que la majorité du public avait apprécié la musique du quintette<sup>11</sup>. Mais les réactions négatives furent également vives, notamment pendant le premier set : une partie du public protesta avec véhémence et quitta la salle pendant la performance<sup>12</sup>. Daniel Caux, qui allait organiser quatre ans plus tard les concerts au Festival de la Fondation Maeght<sup>13</sup>, se rappela en 1970 que le quintette avait été très vivement sifflé et même insulté : « Je n'avais jamais assisté à un tel scandale, même quand Coltrane était venu avec Miles Davis<sup>14</sup>. » Le public, qui était à la salle Pleyel pour assister aux concerts de

11. Cf. son témoignage ici : [http://www.ayler.org/albert/html/ayler\\_remembered.html](http://www.ayler.org/albert/html/ayler_remembered.html)

12. Ces contestataires ne sont probablement pas restés pour le second concert, qui commença par ailleurs à minuit — c'est probablement pourquoi on ne les entend pas sur le disque.

13. Daniel Caux, à l'époque journaliste à *Combat*, *l'Art Vivant* (la revue d'Aimé Maeght) et *Jazz Hot*, organisa des concerts de free dans diverses facultés parisiennes, qui furent rapidement interdits pour « bris de matériel » ou « incitation à la débauche ». Il proposa entre autres le « New Celestial Orchestra » d'Alan Silva, des formations menées par le pianiste français François Tusques (comme son Free Action Music Orchestra) ou l'Art Ensemble of Chicago, à son ami Christian Le Guillochet, directeur du Théâtre du Lucernaire. C'est lui qui invita Albert Ayler et l'Intergalactic Research Arkestra à la Fondation Maeght en 1970. Il fit également revenir ce dernier aux Halles Baltard, à l'occasion d'un concert mythique où Sun Ra, un grand globe de verre entre les mains, vint libérer d'une armée de policiers ébahis le public resté dehors sur ordre du tristement célèbre Raymond Marcellin.

14. Il s'agit du concert du quintette recomposé de Miles Davis à l'Olympia (Paris), le 21 mars 1960. John Coltrane avait pris de très longs chorus, dans lesquels il avait exploré tout un ailleurs du timbre de son saxophone ténor, travaillant également sur le rythme, la scansion et la durée, et qui avait suscité là aussi des remous au sein du public et une vive polémique dans la presse. Dans *Jazz Magazine*, on le surnomme tout de suite le « jeune homme en colère », et la presse se demande à qui Coltrane en veut. Le concert a été enregistré et a donné lieu à un disque : Miles Davis, *Olympia 1960 : en concert avec Europe 1*, Europe 1 / RTE / TREMA 710455.



grosses pointures comme Stan Getz, Max Roach, ou Sonny Rollins ne s'attendait probablement pas à entendre une telle musique. Dès sa découverte, Ayler fut perçu comme une sorte de musicien-satiriste, qui traitait avec ironie la tradition du jazz, ses thèmes, ses mélodies. Ainsi, pour Michel Le Bris — futur rédacteur en chef de *Jazz Hot* à partir de mai 68<sup>15</sup> — ce qui fait la particularité d'Albert Ayler, c'est sa manière de travailler les « clichés bourgeois de la tradition », qu'il ridiculise, tourne en « dérision » et traite avec « humour<sup>16</sup> ». De même, Lucien Malson, parlant en mars 1968 de la *New Thing* dans son ensemble, considère que « deux lignes de force parcourent ce vaste champ d'expériences. D'un côté, un certain "sérieux" musical incarné notamment par Coleman et Taylor, de l'autre, un goût de la raillerie, de la frasque, étalé par Albert Ayler et Donald Ayler<sup>17</sup> ». Tout porte à croire que c'est de cette manière qu'Ayler fut perçu lors de son concert de 1966.

Le contexte politique vient nous donner quelques clés supplémentaires pour comprendre ce qui s'exprime à travers ce tohu-bohu. Sur le disque *Lörrach / Paris*, on trouve « *Spirits Rejoice* », un morceau qui reprend, avec une exaltation burlesque, les deux premières phrases mélodiques de la *Marseillaise*, qui fut donc joué en Allemagne une semaine avant le festival parisien<sup>18</sup>, et ce fut également le cas lors du premier des deux sets à la salle Pleyel<sup>19</sup>. Si l'on peut supposer que ceux qui sifflèrent le saxophoniste n'étaient pas des nostalgiques de l'Empire, il ne s'agissait probablement pas pour autant de gauchistes antipatriotiques, et certains d'entre eux, déjà énervés par ce qu'ils entendaient, purent être d'autant plus choqués par ce traitement « barbare » de l'hymne national. Non seulement les musiciens free faisaient dans la provocation iconoclaste en attaquant tout ce qui faisait « l'essence »

15. Michel Le Bris avait connu Delaunay à la compagnie de disque Vogue, où il effectuait son stage de fin d'études à HEC, et intégra la rédaction de *Jazz Hot* en 1966. Delaunay lui confia la direction de la revue en mai 68, et Le Bris la transforma en une tribune politique d'extrême-gauche, consacrée au free jazz et à la révolution. Limogé par son patron en 1970, il rejoignit ses camarades de la Gauche Prolétarienne, l'un des pôles de la nébuleuse gauchiste de l'après mai 68, qui prônait l'action directe, travailla à son organe *La Cause du peuple*, et fut emprisonné en mai 1970 au titre de la « loi anticasseurs » d'avril qui limitait le droit de manifester.

16. Michel Le Bris, « L'artiste volé par son art », in *Jazz Hot* n° 229, mars 1967.

17. Lucien Malson, « *New Thing* », in *Le Monde*, 1<sup>er</sup> mars 1968, repris dans *Des Musiques de jazz*, Marseille, Parenthèse, 1988, p. 137-140. Lucien Malson, s'il faut encore le présenter, fait partie de la « génération des philosophes », qui, avec Charles Delaunay et André Hodeir, entre autres, lutta après la guerre contre Hugues Panassié pour la reconnaissance du bebop.

18. Dans la pochette du disque, le morceau est appelé « *Our Prayer* ».

19. Cf. Gérard Noël, « L'Art admirable d'Albert le téméraire », in *Jazz Hot*, 1971.

d'un certain jazz (swing, respect de l'harmonie, timbre maintenu dans certaines limites, individualisation des séquences d'improvisation...), mais en plus, ils osaient s'en prendre aux symboles de l'orgueil national ! D'après les souvenirs de Daniel Caux, Ayler se fit traiter de « salope », d'« ordure » et de « fumier »... La salle Pleyel en 1966, ce n'était pas (encore) le Woodstock de Jimi Hendrix, le festival d'Alger d'Archie Shepp ou celui d'Amougies de l'Art Ensemble of Chicago. Certes, au milieu des années 1960, le free jazz est en passe de devenir l'une des bandes-son de la contestation anti-impérialiste, mais cette politisation croissante ne séduit évidemment pas l'ensemble du monde du jazz, et sûrement pas le public qui se réunit dans une salle comme Pleyel, à l'occasion d'un festival prestigieux à la programmation d'ordinaire très « classique ».

Ce qu'il faut immédiatement rappeler, c'est que le saxophoniste n'avait aucune intention de tourner la *Marseillaise* en dérision, bien au contraire. Il avait « composé » ce morceau en France pendant son premier séjour, et ne voulait en rien singer le patriotisme français. Ce n'est pas le contexte politique qui vient éclairer le choix des pièces ou la manière dont elles sont jouées. Il dit qu'il empruntait ainsi des éléments du « folklore » local pour enraciner sa musique dans le patrimoine culturel des personnes parmi lesquelles il vivait, pour faciliter la compréhension de sa musique : « J'essaie d'incorporer certaines choses dans la musique, qui pourront peut-être permettre aux gens de mieux comprendre », dit-il plus tard à Saint Paul de Vence<sup>20</sup>. La *Marseillaise*, similaire à tant de mélodies de fanfares entendues et jouées avec son père pendant sa jeunesse à la Nouvelle-Orléans (certaines pouvant même être originaires de France), constituait de plus un matériau typique de celui repris par le saxophoniste dans sa musique. Daniel Caux rappela en 1971 que, contrairement au cliché selon lequel il entretenait un rapport « ironique » au mélodies qu'il citait, Albert Ayler y cherchait au contraire une ressource spirituelle :

« Comme l'explique LeRoi Jones, ce que nous prenons pour des références à la musique militaire traditionnelle représentait pour Ayler des sortes de marches de La Nouvelle-Orléans. Quand il joue *Spirits Rejoice*, ce n'est pas pour se moquer du public ou ajouter un élément de dérision. Dans son intention, c'est une manière d'élan vers Dieu. Ce qu'il entend de la *Marseillaise*, au moment où il joue, n'a rien à voir, pour lui, avec un défilé militaire. Simplement, il trouve cela beau et, sans doute inconsciemment, s'invente un monde second... Ce que nous appelons "citations militaires" était, pour lui, pur de toute référence militaire<sup>21</sup>. »

20. Cf. l'interview d'Albert Ayler par Daniel Caux, in *Albert Ayler-Holy Ghost...*, disque 8.

21. Daniel Caux, « Un soir autour d'Ayler », in *Jazz Magazine*, n° 192, septembre 1971.

De même, ce que les critiques appelaient « dérision » était en fait exaltation et recherche de communication. Néanmoins, le public ne savait rien de tout cela, et avec les années 1960, le monde du jazz se fit l'écho des luttes anti-coloniales et du tiers-mondisme : quelques mois plus tôt, par exemple, un « Comité d'action musicale pour la paix au Vietnam » avait organisé un concert de free jazz à la salle de la Mutualité, réunissant notamment un double quartette (inspiré de l'album de Coleman), sous la houlette du pianiste François Tusques<sup>22</sup>. À partir du milieu des années 1960, les prises de position d'un nombre grandissant de musiciens, redéfinissant les contours du mythe déviant du musicien afro-américain en France<sup>23</sup>, ainsi que l'arrivée de la nouvelle génération de critiques à *Jazz Hot* et *Jazz Magazine* et l'organisation d'événements militants adoptant le free jazz comme étendard sonore contribuèrent à identifier politiquement cette esthétique. Dans un tel contexte, un traitement « objectivement » (selon le système de valeurs de l'époque et les significations politiques que les mentalités assignaient aux pratiques musicales) aussi sulfureux de la *Marseillaise* ne pouvait manquer, pour beaucoup de spectateurs (défenseurs ou détracteurs de la New Thing), d'illustrer l'alliance entre free music et contestation de gauche. À la salle Pleyel en novembre 1966 se joua l'un des premiers épisodes publics de cette troisième « bataille du jazz<sup>24</sup> ».

Le concert suscita de vives réactions dans *Jazz Hot*, où se déclencha, sur plusieurs numéros (dans les articles des journalistes et le courrier des lecteurs), une polémique autour de la musique proposée par le quintette et ses significations. Pour Claude Lénissois, musicien qui jouait à l'époque dans la formation de Jef Gilson<sup>25</sup> et qui écrivait avec lui des revues de concert, la prestation d'Ayler est un

22. François Tusques fut l'un des pionniers du free en France. Il enregistra de nombreux disques, et notamment le premier disque de free français, *Free Jazz* avec Michel Portal (bcl), François Jeanneau (saxes), Bernard Vitet (tp), Beb Guérin (b) et Charles Saudrais (dms), fédéra de nombreux musiciens autour de ses différents projets, qui l'amènèrent à étirer le free du côté de la musique contemporaine, du théâtre, des musiques populaires (avec son collectif Le Temps des cerises, notamment).

23. Ludovic Tournès a très bien démontré dans sa thèse sur l'histoire du jazz entre 1940 et 1963 (qui s'étire en fait jusque dans les années 1930 — cf. 1997 et 1999) que le jazz a dès ses origines été considéré en France comme la musique d'une minorité opprimée et en révolte contre la société américaine dominante.

24. Après la première menée dans les années 1930 par Hugues Panassié pour imposer le jazz *hot* contre le jazz *straight* et la deuxième qui opposa après la Seconde Guerre mondiale les défenseurs du bebop, menés par Charles Delaunay et André Hodeir, aux puristes sous la houlette toujours de Panassié.

25. Jef Gilson (de son vrai nom Jean-François Quievreux), pianiste, compositeur et chef d'orchestre français, eut un rôle important de passeur entre la génération des années 1950 et celle des années 1960 : dans le grand orchestre qu'il

« gigantesque canular de succédanés peu doués de la fanfare des Beaux-Arts ». La musique du quintette n'est que « borborygmes inutiles [d']adeptes du néant », qui ne savent pas jouer et insultent la musique, du « gâtisme infantile », une « révolte à la Antoine<sup>26</sup> », une série de « clichés que certains inconscients considèrent comme de... l'avant-garde du jazz ». La musique est dégradée pour n'être plus que ce qu'il y a de pire dans le corps et les sons qu'il émet; l'instrument n'existe plus, puisqu'il n'est plus pratiqué selon les conceptions du critique (maîtrise technique, clarté du son, respect de l'harmonie). Le musicien tombe dans une double déchéance paradoxale : l'infantile et le sénile. Enfin, le critique n'épargne pas le public : « les inconditionnels, qui ont peur d'être dépassés, se roulaient avec délices dans le caca ambiant<sup>27</sup> ». Celui-ci n'aime que par conformisme : le free jazz n'existe qu'en tant qu'il est érigé en phénomène de mode<sup>28</sup>, ravalé au rang de la pop adolescente.

En trempant sa plume dans la fiente, Lénissois rêvait-il d'un trophée récompensant l'originalité de sa prose? Probablement pas, car la paternité de cet usage tactique de la scatologie revenait à ses prédécesseurs : l'invective est une tradition dans la littérature jazzistique et ses luttes — elle fut notamment une marque de fabrique d'Hugues Panassié dans sa lutte contre le bebop<sup>29</sup>. Inver-

---

constitua en 1963, et avec lequel il expérimenta des formes nouvelles inspirées notamment d'Ornette Coleman et de Charlie Mingus, jouèrent un grand nombre de musiciens qui allaient par la suite tenir les devants de la scène free française.

26. La coqueluche de la variété française en 1966, et l'actuel représentant d'une grande marque d'opticiens.
27. Claude Lénissois, chronique du III<sup>e</sup> Paris Jazz Festival, *Jazz Hot* n° 226, décembre 1966. Le nom de Jef Gilson figure dans la signature de la chronique, mais il n'y participa pas, en fait : Lénissois avait signé les deux noms parce qu'ils travaillaient la plupart du temps ensemble à *Jazz Hot*. Condamnant ces propos, Gilson ne travailla plus à *Jazz Hot* avec lui.
28. Il s'agit là d'un thème qui se retrouve souvent dans les propos de la critique anti-free, notamment lorsqu'elle repère au sein de l'audience des fans dont les habitudes vestimentaires sont peu conformes à l'orthodoxie du milieu : les hippies, les fans de pop music et autres chevelus! Une tradition qui remonte à Panassié, et qui se déploya également pendant les années noires de la Deuxième Guerre mondiale : les « zazous », des jeunes excentriques aux cheveux longs fans de jazz de la Nouvelle Orléans, subirent le même opprobre.
29. Hugues Panassié fut l'un des premiers en Europe, voire au monde, à découvrir et à proposer une définition du jazz (Panassié, 1934). Il joua un rôle fondamental dans sa première diffusion en France, créant la revue *Jazz Hot* et la firme de disques Swing, et animant le Hot Club de France. Après la guerre, il condamna avec virulence le bebop comme n'étant pas du jazz, et lutta jusqu'à la fin de ses jours pour préserver le jazz « traditionnel ». Sa prestance dans le monde du jazz, son rejet dogmatique de toute évolution du jazz (et sa profonde foi catholique) lui valurent le surnom sarcastique de « Pape du jazz ». Pour une analyse du rôle et de la conception du jazz de Panassié, on se référera à l'ouvrage de Ludovic Tournès (1999).

sement, le reproche de ressembler au « Pape du jazz » devient dans les années 1960 une manière commode de disqualifier péremptoirement un adversaire pour conservatisme et racisme<sup>30</sup>. Une part de la critique free, une fois au pouvoir à *Jazz Hot* après mai 68<sup>31</sup>, aura recours à des procédés similaires, quoique avec un peu plus d'humour : Philippe Constantin<sup>32</sup>, qui s'occupe sous le « règne maoïste » du courrier des lecteurs de *Jazz Hot* condamne ici « l'humour national-socialiste » d'un lecteur sarcastique à l'égard des chroniques d'Yves Buin ou de Michel Le Bris, ou dénonce tel autre « néo-stalinien » qui n'aime pas Miles Davis!

Face à de telles réactions, les critiques les plus radicaux s'emparent d'Albert Ayler pour en faire, non pas tant une des figures du militant politique à la Archie Shepp<sup>33</sup>, mais le souffle authentique de la révolte afro-américaine contre l'esthétique bourgeoise. Ils avaient, à partir de 1965, élaboré une défense du free jazz en attaquant les principes du discours de la génération précédente sur le free (critique des différents *topoi* anti-free : « absence du swing », incompétence technique, « anarchie

30. La conception du jazz que Panassié défendait était inséparable d'une représentation du Noir comme être « spontané » et « pur », gardant des traces de l'Afrique originelle (dont témoignait le swing), épargné grâce à l'esclavage puis la ségrégation par les influences décadentes de la modernité occidentale.

31. Après les événements de mai 68, Charles Delaunay (fils des époux Delaunay, qui avait travaillé avec Hugues Panassié à *Jazz Hot*, avant de s'opposer à lui pendant la guerre du bop) décide de remettre la revue entre les mains de la nouvelle génération de critiques qui s'y était installée à partir de 1966. Pendant un peu plus d'un an, elle est transformée en véritable brûlot politique au service du free jazz et de l'extrême-gauche.

32. Philippe Constantin est l'un des « transfuges » qui ont progressivement quitté le jazz pour le rock et d'autres genres musicaux (chanson, « musiques du monde »). Collaborateur de *Rock & Folk*, il travaille à partir de 1968 pour Pathé Marconi, où il gère le catalogue international (Impulse et Blue Note, Pink Floyd et Deep Purple...). Plus tard il crée sa propre maison d'édition (« Clouseau »), avant de participer à la fondation de Virgin France en 1980, puis de travailler à Barclay à partir de 1985. Là, on lui doit aussi bien *Noir Désir* que « C'est la ouate » de Caroline Loeb. La légende veut qu'il ait été renvoyé de la LCR pour avoir utilisé leur matériel pour faire la promotion d'un concert de Jimi Hendrix.

33. Il arrivait néanmoins à certains critiques de s'enflammer. Dans les notes du livret d'une compilation posthume, parue uniquement en France, en 1971 (*La Saga héroïque d'Albert Ayler*, réf. : ABC AS-1024), ce même Philippe Constantin devient menaçant : « La mort d'Albert Ayler est exemplaire à plus d'un titre... C'est pour cela que la question de savoir *qui a tué Albert Ayler* [référence à la pièce de François Tusques, cf. infra, nda] est finalement assez subversive et pose le problème de fond d'America the beautiful... La musique d'Albert Ayler est une musique de revanche. Et lorsque cette heure aura sonné, la musique d'Albert Ayler l'Admirable sera étrangement, comme on dit, au goût du jour. » Cf. *Jazz Magazine* n° 192, septembre 1971.

formelle », incohérence des structures, mépris des instruments et de leurs fonctions, « mort du jazz » etc.) et en affirmant la valeur des nouveaux musiciens et la légitimité de leur traitement de la tradition du jazz. Dans le numéro de *Jazz Hot* de février 1967, Yves Buin<sup>34</sup> répond à Claude Lénis : Albert Ayler en a fini « avec la musique ensemble de sons harmonieusement organisés. [...] Comme Rimbaud, il a mis la beauté sur ses genoux et il l'a assassinée ». Buin ne prétend pas « faire d'Ayler un révolutionnaire », et pourtant, attaquer ainsi les conventions esthétiques « blanches », c'est participer d'une nouvelle révolution culturelle et sociale : « Allons-nous empêcher ces jazzmen si déconcertants de faire de leur musique le chant des partisans ou bien de décréter la mort du blues ? » Mais Albert Ayler ne mettait absolument pas l'engagement politique au centre de sa musique, et prétendit encore moins décréter la mort du blues : « la musique que nous jouons maintenant est le blues de toute l'Amérique [...] le blues, le vrai blues, le nouveau blues », avait-il dit fin 1964 au journaliste danois Birger Jorgensen<sup>35</sup>. Bien sûr il avait pris part à certaines initiatives musicales engagées, notamment avec Amiri Baraka (LeRoi Jones), pendant l'été 1965. Il avait participé à l'ouverture du Black Arts Repertory Theatre/School à Harlem, ainsi qu'au disque militant *Sonny's Time Now*, paru sur le label du poète<sup>36</sup>. À l'instar d'une grande majorité des musiciens d'avant-garde des années 1960, il condamnait la mainmise de l'industrie du disque sur le jazz, et se sentait bien évidemment solidaire du mouvement des *Civil Rights*. Néanmoins, comme le révèlent les propos qu'il tint à la presse ou à des proches, il avait une vision du monde beaucoup plus spirituelle que militante<sup>37</sup> et souffrait beaucoup de l'incompréhension et de l'agressivité du public à son égard, alors qu'il souhaitait surtout transmettre la joie et l'amour. Pendant une courte période suivant la découverte d'Ayler en France, les interprétations des critiques les plus radicaux définissent

34. Avant de travailler à *Jazz Hot*, Yves Buin avait été rédacteur à la revue *Clarté*, la revue de l'Union des Étudiants Communistes affiliée au Parti Communiste Français. Il avait été à la tête d'une fronde qui avait rapidement été matée par le parti en 1965.

35. Propos tirés de son entretien avec Birger Jorgensen à Copenhague en décembre 1964, in *Albert Ayler-Holy Ghost...*, disque 8.

36. *Sonny's Time Now*, Jihad 663. Avec, outre Albert Ayler (ts) et LeRoi Jones (récitation), Don Cherry (tp), Henry Grimes, (b), Lewis Worrell (b) et Sunny Murray (dms).

37. À Daniel Caux, à propos de son disque *Spiritual Unity* et de sa collaboration avec LeRoi Jones : « En Amérique ils ont essayé de dire que c'était très politique et que ce serait la cause des émeutes. C'était le moment où j'étais avec LeRoi Jones. Mais ce n'était pas vrai et la musique était très belle. » Cf. *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 17, février 1971, Éd. Aimé Maeght.

rétroactivement les intentions du musicien, sans égards pour sa vision du monde et ses conceptions esthétiques, que l'on ne connaît pas ou peu, et qui sont brouillées par sa participation à divers projets ostensiblement politiques ou par l'identification politique de la New Thing dans son ensemble. Les contempteurs du free jazz, quant à eux, trouvent dans ce discours politisé la justification de leurs sentiments négatifs, nourrissant de leur fiel la mobilisation de ses partisans.

### ... au Chant des Partisans

Comment la nouvelle critique fait-elle alors de la musique d'Albert Ayler son « Chant des partisans » ? Comment s'articulent, dans ce discours, formes du free jazz et significations politiques ? C'est l'un des objets de la réflexion élaborée par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli<sup>38</sup> dans leur fameux essai *Free Jazz / Black Power* (2000). Prenons leur analyse du rapport que la New Thing entretient avec les thèmes. Dans le free jazz, écrivent-ils, le thème est ignoré, ou réduit à « sa plus simple expression ou, au contraire, hypertrophié, répété jusqu'à ne plus avoir qu'une valeur de ponctuation dans le temps (*i.e.* rythmique), (ré) cité sans subir la moindre modification, le thème n'est plus l'élément "central"/décisif des œuvres free. » Par cette mise à distance, « toute valeur commerçante est désormais refusée au thème », qui était jusqu'à l'apparition du free un objet de « confort et de sécurité mélodiques ». Avec le free et notamment Albert Ayler, qui est présenté comme l'exemple paradigmatique de cette remise en cause, « la notion de thème-marchandise, d'objet de jouissance/consommation esthétique » est résolument écartée au profit d'une revalorisation de l'improvisation. Refuser ou retravailler librement les thèmes à la manière des free jazzmen, c'est donc faire acte de révolte contre un système idéologico-esthétique-commercial, ceux-ci n'étant que des éléments plaisants faits pour appâter l'oreille occidentale paresseuse et aliénée à l'agréable, et donc mieux vendre une musique réduite à la marchandise. Une opposition, donc, entre deux systèmes parfaitement cohérents et imperméables l'un à l'autre : d'un côté, le capitalisme, l'esthétique, la sensibilité et même les mœurs de la bourgeoisie auxquels correspondent un certain type de jazz (rentable, agréable, fainéant et donc aseptisé) ; de l'autre, l'expression, le cri révolutionnaires

38. Philippe Carles devient rédacteur en chef de *Jazz Magazine* en 1969, fonction qu'il occupe encore aujourd'hui, et Jean-Louis Comolli fait de même aux *Cahiers du cinéma* de 1966 à 1971, avant de devenir cinéaste et réalisateur de documentaires politiques.

des prolétaires afro-américains, et le free jazz, bouleversant les sens et rompant de ce fait avec les conventions capitalistes et le goût bourgeois — à chaque esthétique est attribuée une sensibilité homogène et spécifique.

Il en va de même dans le traitement de la citation. Par les emprunts qu'il fait à cette culture blanche qu'il fut contraint d'assimiler, Albert Ayler dénonce l'hypocrisie de l'intégration. En effet, s'il cite une partie de celle-ci, ce n'est pas d'après Carles et Comolli pour l'embellir, bien au contraire : il en fait quelque chose « d'effrayant, de grotesque. » Il n'essaie plus de « l'intégrer en une "synthèse musicale négro-américaine"<sup>39</sup> ». Non : il en « distingu[e] les racines », il « isol[e] le blanc du noir<sup>40</sup> » : le rapport de tout musicien free à la culture et donc à la société américaines dominantes est toujours antagoniste, il exprime en sons les contradictions de la « double conscience » afro-américaine<sup>41</sup>. De ceci découle la fonction du musicien : si celui-ci n'avait « peut-être pas lu LeRoi Jones », Albert Ayler jouait tout de même « un rôle nouveau, dont le metteur en scène n'était plus le critique blanc. » Il avait à charge de révéler « l'idéologie dominante/occidentale », et d'obliger la critique blanche à « se montrer à visage découvert<sup>42</sup> ». L'artiste noir, critique malgré lui, met en lumière son « propre système de préférence » et révèle les objectifs de « la culture occidentale blanche », à savoir « récupérer/coloniser toutes les manifestations de la conscience noire, voire de les refouler, de les occulter systématiquement lorsqu'ils les avaient jugées (de façon plus ou moins consciente) gênantes, absurdes, incompréhensibles, inférieures. Autres<sup>43</sup> ». Jouer free devient nécessairement une pratique de démythification idéologique. Et pourtant, si la musique d'Albert Ayler ne signifie pas ce qu'il souhaite y mettre, mais plutôt ce que la nouvelle critique y lit, ne redevient-il pas un pantin, dont les ficelles changent tout simplement de marionnettiste ? Après la critique blanche, le sujet « gênant » pour ce type de discours, c'est le sujet musiquant.

---

39. Contrairement au Modern Jazz Quartet, « l'orchestre noir le plus populaire auprès des Blancs », qui rêvait selon Philippe Carles et Jean-Louis Comolli « de devenir un Couperin ou un Rameau négro-américain », en faisant une musique qui « dénaturait » les « apports essentiels » du jazz (Carles et Comolli : 321).

40. Philippe Carles, « La Bataille d'Ayler n'est pas finie », in *Jazz Magazine*, n° 185, janvier 1971.

41. La référence à la notion théorisée par W. E. B. Du Bois est explicite dans l'article, ainsi que dans *Free Jazz/Black Power*.

42. Philippe Carles, « La Bataille d'Ayler... », art. cit.

43. *Ibid.*



De façon similaire, Yves Buin insiste en 1967 sur ce caractère radicalement autre de la musique du saxophoniste :

« Shepp, Coltrane... Ayler sont pétris de la meilleure violence qui soit : celle du tout ou rien (blanc c'est blanc, noir c'est noir), celle de la dérision (Dada mènera au surréalisme, l'anti-musique à la musique), celle de la désillusion, de l'incommunicabilité, gouffres creusés par d'autres mains blanches que les nôtres. Cette violence, tout comme Trotsky le notait à propos de la morale, fait que "leur musique n'est pas la nôtre". »

Comme dans l'article de Philippe Carles, l'altérité est radicale, la communication toujours déjà rompue. Pourtant, chez Ayler, la désillusion ou l'antagonisme ne sont pas tellement sources de sa musique que fruits des quiproquos, des réactions contrastées à celle-ci ; ce sont les réticences du public ou les commentaires des critiques qui le désespèrent — qu'ils en aient fait un nihiliste infantile ou un révolutionnaire avant-gardiste. Ayler n'avait pas l'intention de révéler l'impossibilité de tout dialogue avec la société américaine, mais souhaitait trouver au contraire un moyen de sympathiser avec elle, dans un rêve de fraternité universelle — encore une fois, l'exemple de la *Marseillaise* le démontre assez clairement, tout comme son rapport au jazz de la Nouvelle-Orléans. Non pas isolement ou conflit, désillusion ou dérision, mais recherche pleine d'illusions, justement, d'un échange possible, grâce à une musique ancrée dans une multiplicité de traditions culturelles, tendues vers l'autre, même blanc. Car c'est une chose de dire que les réactions de rejet provoquées par sa musique révèlent, *a contrario*, l'intolérance profonde de la civilisation américaine ou capitaliste (la dernière chose qu'on pouvait lui souhaiter à l'époque, c'est que l'Amérique wasp le « tolère » !), que ces réactions étaient prévisibles et que d'une certaine manière, sa musique fut certainement, au cours de sa carrière, informée par ces réactions. C'en est une autre de dire que nécessairement, il était prédisposé, en tant qu'Afro-Américain, victime statique de l'oppression, de la ségrégation et du racisme propre à cette société, à produire une musique « violente », radicalement autre, exprimant les contradictions de sa condition sociale et raciale. Cette interprétation téléologique de sa musique fit du saxophoniste un avatar de l'essence « prolétaire / musicien afro-américain » forgé par le système capitaliste. Plus globalement, la systématisation d'une série d'équivalences entre formes musicales et significations politiques closes, cette physiognomonie des sons pétrifie la musique dans une mythologie, ce qui n'est probablement pas la vocation d'une critique subversive.

## Le révolutionnaire imaginaire, malgré lui

Quelques années après le concert de Paris, Ayler joue à la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence. Accompagné de Steve Tintweiss à la basse, Allen Blairman à la batterie, Mary Maria au saxophone soprano et au chant, ainsi que de Call Cobbs au piano (présent pendant le second concert<sup>44</sup>), il est au saxophone soprano et ténor au chant<sup>45</sup>. La programmation du festival, consacrée à l'underground américain, réunit des compositeurs américains de musique minimaliste ou « concrète » (La Monte Young, Terry Riley), le chorégraphe Merce Cunningham qui danse sur de la musique de John Cage, et prévoyait la venue de free jazzmen américains, Sun Ra et Milford Graves, tous les deux pour la première fois en France (au dernier moment, Graves dut annuler sa participation). Daniel Caux, commentant cette programmation, dit que si la « musique contemporaine underground américaine » et le « free jazz » étaient « opposés esthétiquement », ils se « rejoignaient » néanmoins « idéologiquement ». On pourrait objecter en passant qu'il y avait plus de liens formels entre ces deux esthétiques que ne le laisse entendre Daniel Caux : les instruments bricolés et préparés, la place faite au hasard, le travail libre sur le rythme, l'ouverture à d'autres musiques, entre autres. Pour preuve aussi les liens et les influences réciproques que les deux mondes tissèrent dans les années 1960 et 1970, notamment en France<sup>46</sup>. Ensuite, si l'on comprend l'assimilation idéologique pour Milford Graves et à la limite pour Sun Ra, elle ne vaut pas pour Ayler, pour les raisons que l'on sait — mais ce ne sont que des détails.

Ces deux concerts valurent à Albert Ayler et ses musiciens un accueil triomphal. D'après Daniel Caux, s'exprimant en 2004, « Albert Ayler, à sa grande surprise, fut accueilli comme un héros par le public qui était venu le voir à la Fondation Maeght ». Il y vit l'écho des événements de mai 68 : « Dans son radicalisme extrême et son rejet absolu du “show-business”, le “free jazz” joué par les

---

44. Le premier concert est sorti chez le label italien Blu Jazz (BJ023CD), le second chez le label du festival, Shandar (10.000, 10.004).

45. Il devait également jouer de la cornemuse, mais celle-ci fut endommagée pendant le voyage.

46. Certains musiciens français de la génération free s'inspirèrent de ce type d'expérimentations, en se dirigeant vers la musique concrète ou l'acousmatique. Ce fut le cas de Barney Wilen dans son disque *Auto Jazz, Le Destin tragique de Lorenzo Bandini*, enregistré en février 1968, avec François Tusques (p), Beb Guérin (b) et Eddy Gaumont (dms) (+ des enregistrements sur bande magnétique du 25<sup>e</sup> Grand Prix automobile de Monaco du 7 mai 1967 — Réf. : MPS 151648T). De même, *La Guêpe* de Bernard Vitet, enregistré en 1971, fit intervenir Dominique Dalmaso au magnétophone ainsi qu'une récitante qui s'inspirait du *sprechgesang* de Schoenberg (Réf. : Futura Son 05).

Afro-Américains devint presque en l'espace d'une nuit la bannière musicale des jeunes contestataires français<sup>47</sup>. » Ainsi, si tant est que le public présent à Saint Paul de Vence fût bien représentatif de cette jeunesse politisée, le « free jazz » dans son ensemble était bien identifié comme une musique en phase avec les luttes politiques et la contre-culture de l'époque, et donc également avec les aspirations d'une certaine « jeunesse » française. Qu'importent finalement pour ces jeunes les intentions ou les discours des musiciens. Ces formes, ce que les musiciens faisaient apparaître sur scène (postures, mouvements, accoutrements), ainsi que la manière dont fut théorisée et présentée leur musique créèrent un terreau propice à l'accueil de telles projections symboliques ; forme, signification et réception adhèrent un temps avec cohérence, mais sans la rigidité qu'impliquait le discours de la critique la plus rigoriste. Mais cette adhésion n'avait pas qu'une dimension explicitement « révolutionnaire » au sens où l'entendaient les critiques les plus radicaux. L'exaltation de la musique d'Albert Ayler, sa grande liberté, son expressivité exacerbée, sa vision du monde furent autant d'éléments en phase avec la culture d'une certaine jeunesse des années 1960, mais pas celle qui s'engagea dans les groupuscules d'extrême-gauche. Pendant la discussion de 1971, parlant du public de ces deux concerts, le journaliste Patrice Blanc-Francard s'en prend à ceux qui écoutent Ayler pour être dans le vent :

« Une telle foule, c'était déjà incroyable, même s'il faut faire la part du snobisme. De fait, parmi les gens qui achètent aujourd'hui les disques d'Ayler, un bon tiers le fait par snobisme. Ayler, mais certainement moins que Sun Ra, représente une musique qui est davantage "dans le coup" que le jazz précédent. Pour un certain public, elle fait partie de la culture pop avec tout ce que cela implique : une manière d'exotisme, les thèmes de la "philosophie" hippy, la défonce, le refus de la société de consommation, etc.<sup>48</sup> »

Pour ce qui est de savoir qui, de celui qui planait ou de celui qui cogitait, écoutait le plus honnêtement cette musique, je laisserai la réponse à d'autres... Certes, il y eut une part de mode dans l'enthousiasme souvent éphémère que le free jazz suscita auprès de la jeunesse des années 1960. Mais cette condescendance avait également une fonction de distinction : s'autoproclamer élite légitime, dépositaire de l'écoute juste d'une musique est la contrepartie de l'accusation de snobisme

47. Daniel Caux, « Apparitions of Albert the Great in Paris and Saint Paul de Vence », in *Albert Ayler-Holy Ghost...*, op. cit., p. 100.

48. « Un soir autour d'Ayler », in *Jazz Magazine*, n° 192, septembre 1971.

et de dilettantisme<sup>49</sup> ! Quoi qu'il en soit, c'est surtout la hiérarchisation des pratiques d'écoute, cette moralisation des sens qui m'intéressent : il y a certaines manières justes d'écouter la musique, d'autres considérées comme inauthentiques. L'oreille, l'attention à la musique se doivent ici d'être conscientes, militantes. Mais je traiterai ailleurs cette question du rapport entre signification, discours et pratiques d'écoute, ce *gouvernement des sens* qui accompagne les définitions esthétiques et les luttes idéologiques qui animent tout monde de l'art.

À Saint Paul de Vence, donc, le climat est toujours politique mais la foule des amateurs « authentiques » est menacée par le dilettantisme hippy. Et le saxophoniste a sa part de responsabilité dans cette décadence. En 1966, les critiques semblaient ne pas vraiment connaître les positions d'Albert Ayler — interpréter politiquement sa musique n'était pas un pari risqué sur ses intentions, ses collaborations avec LeRoi Jones livrant suffisamment d'informations sur les idées politiques qu'on pouvait lui imputer. En 1970, en revanche, tout le monde sait ce qu'Albert Ayler cherche à exprimer dans sa musique. D'une part, les informations contenues dans les disques parus en France (les titres des pièces, notamment — « *Spiritual Unity* », « *Truth Is Marching In* », « *Spirits Rejoice* », « *Ghosts* » etc.), ainsi que des articles et des interviews avaient déjà révélé celles-ci. Les lecteurs des revues eux-mêmes étaient au courant : dans le courrier de *Jazz Hot* de mars 1969 (en pleine période mao), l'un d'eux se plaint de ce qu'il est « difficile d'arracher Ayler de ses divagations sur le Saint Esprit ». Par ailleurs, à la Fondation Maeght, le saxophoniste s'entretient longuement avec Daniel Caux<sup>50</sup>. Il lui parle de son enfance, de ses années en France, en Scandinavie, de son rapport aux musiciens américains avec lesquels il a joué, de John Coltrane bien sûr... Interrogé sur les liens entre sa musique et la politique, il semble embarrassé, bafouille un peu et finit par dévier du sujet. En revanche, à travers tout l'entretien, il exprime encore une fois le désir sincère de transmettre joie et amour à travers sa musique, et insiste sur l'importance de la dimension spirituelle de sa pratique musicale.

49. Cette distinction entre le bon amateur de jazz (politisé) et le mauvais (hippy-jouisseur) n'est pas systématique. L'assimilation aux musiciens de jazz des marginaux issus de l'Amérique blanche (beatniks, puis vietniks et hippies dans les années 1960) est une constante en France jusqu'à la fin des années 1970 ; elle permet inversement de rejeter l'Amérique dominante, puritaine et capitaliste. L'arrivée dans les années 1980, avec la vague néo-bop, d'une génération de musiciens afro-américains défendant des valeurs réactionnaires et une définition formelle du jazz (swing, virtuosité « contre » le marasme antérieur, sophistication etc.) vient troubler cette tradition. Ce sont d'autres musiques contre-culturelles qui prennent la relève dans l'imaginaire collectif dominant (hip hop, électro...).

50. Interview que l'on retrouve, avec d'autres, dans le coffret *Albert Ayler-Holy Ghost*, disque 9.

De toute façon, progressivement, la question des intentions du musicien de jazz est reléguée au second plan par le discours critique. Car, pour une génération de critiques encore sur les bancs des universités parisiennes, le structuralisme vient dédouaner l'interprétation du jazz de toute responsabilité vis-à-vis des propos, de « l'autorité » des musiciens. En mars 1967 déjà, Michel Le Bris écrit un long article sur la question du rapport entre la New Thing et la politique, qui se veut un manifeste pour une nouvelle critique de jazz, et qui s'adresse notamment à Claude Lévinas, l'auteur du pamphlet régressif anti-Ayler. Le jazz, récupéré par la culture américaine dominante (il prend comme exemples le middle jazz, le cool, mais aussi la soul et le style funky), a été réduit à une « musique de divertissement », rendue inoffensive en devenant un « produit de consommation incolore et sans saveur ». Le free jazz, dit-il encore, comme « retour à l'improvisation collective », « rejet des thèmes traditionnels, des canevas d'improvisation », « abandon de la mélodie, dédain pour la richesse harmonique, refus de la technique instrumentale traditionnelle » est « à rebrousse-poil de toute une tradition de l'enjolivement : le jazz précédent nous refilait sournoisement toute cette philosophie un peu nauséuse de l'Américain qui se mire dans l'eau tranquille et claire de la Nature ». On reconnaît la thématique que *Free Jazz / Black Power* développera quelques années plus tard, pas la peine d'y revenir. En revanche, ce qui est important, c'est la manière dont Le Bris applique au free jazz la « méthode structuraliste », la linguistique et la sémiologie (plus LeRoi Jones), affirmant que « le critique, plutôt que de se raconter au fil de la plume doit s'efforcer de bâtir un simulacre de l'objet observé, de mettre à jour ce qui rend possible l'œuvre (c'est-à-dire de la comprendre) tout en bannissant les jugements de valeur » typiques des conceptions de la vieille garde<sup>51</sup> — on trouve là un emprunt à Roland Barthes et à son court essai de 1963, *L'activité structuraliste*<sup>52</sup>. Le sujet-musicien s'efface devant les forces sociales actives dans l'œuvre produite : « C'est le jazz en tant que miroir de l'ordre établi qui parle par le musicien et non celui-ci qui s'exprime par le jazz. » Le musicien est un trompe-l'œil, la société lui dérobe les significations de son art — et le critique, au passage, sa parole et son autonomie.

51. Michel Le Bris, « L'artiste volé par son art », art. cit.

52. « Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un "objet" de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les "fonctions") de l'objet. La structure est donc en fait un *simulacre de l'objet*, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel. » Cf. Barthes (1964 : 222-223).

Un peu plus tard pourtant, en 1970-1971, malgré le structuralisme marxiste, malgré Barthes, le simulacre, Foucault et la « mort de l'auteur », les propos tenus ici et là par Ayler semblent chiffonner certains critiques. Il fallait pouvoir expliquer comment un musicien à la pointe de la révolution culturelle pouvait ainsi se perdre dans toutes ces bondieuseries baba-cool, comment le capitalisme pouvait produire chez le musicien une contradiction entre idéologie et expression musicale. Comment enjamber ce gouffre qui sépare les investissements spirituels et affectifs des significations politiques et idéologiques (« nécessaires ») que l'on attribue à sa musique? La solution est assez prévisible. Pour Comolli, participant en 1971 à une table ronde à *Jazz Magazine* sur la mort du saxophoniste, la religiosité, « l'unanimité » et le « mysticisme » d'Ayler doivent être insérés « dans l'idéologie des masses noires américaines ». Une manière savante de nier toute valeur aux propos du musicien, noyés qu'ils sont dans le magma de la superstructure. Si l'on me permet un court détour, cette thématique de l'aliénation permet d'illustrer une nouvelle fois ce que j'entends par « collaboration polémique », car elle adopte finalement assez fidèlement les contours de la silhouette « naïve » dessinée de l'autre côté des barricades par les critiques qui ne comprirent rien à la démarche du saxophoniste, sans pour autant sombrer dans l'injure. En effet, outre la dimension ludique et joyeuse de sa musique qui contraste avec les moments d'improvisation « violente », la nature de ses propos, de même que son accoutrement, ses costumes verts en peau de crocodile ou ses chapeaux multicolores et son bâton africain des premières années parisiennes<sup>53</sup>, sa barbichette blanche, le halo sombre de sainteté de son couvre-chef à Saint Paul de Vence en 1970, contribuèrent en effet à construire son image de « clown<sup>54</sup> » « ingénu », « naïf », « mystique<sup>55</sup> », de « Douanier Rousseau » du jazz<sup>56</sup>; un stéréotype derrière lequel se profilaient deux figures de la mythologie noire américaine, l'Oncle Tom — le Noir soumis, adoptant la vision du monde de son maître — et le *minstrel*, le bouffon noir qui met en scène et se plie aux codes caricaturaux que l'homme blanc projetait sur lui<sup>57</sup>. Ainsi, partisans et contempteurs de la New Thing convergent et se rejoignent dans cette mythologie souterraine du jazz.

53. Cf. Marc Chaloin, art. cit., p. 76.

54. Jacques Réda, participant à la table ronde, trouve Albert Ayler « rigolo », et dit qu'il ressemble à un « clown ». Cf. « Table ronde autour d'Albert Ayler », avec Daniel Caux, Jacques Réda et Jean-Louis Comolli, *Jazz Magazine* n° 182, octobre 1971.

55. L'incompréhension qu'il suscita et sa mort mystérieuse en 1970 ajoutèrent la « malédiction » à ces caractéristiques.

56. Cf. Lucien Malson, in *Jazz Hot*, n° 228, février 1967.

57. Cf. Yves Buin, « Le Musée imaginaire d'Albert Ayler », art. cit. Il faut ici rappeler que les spectacles de *minstrels* furent également le lieu d'une subversion symbolique des normes, la caricature de soi devenue véritable performance

Plutôt que de chercher à saisir ce que cette *hexis* pouvait expliquer — sans l'épuiser — de son œuvre et produire en elle, et comment se nouaient et interagissaient dynamiquement sa personnalité, ses intentions, son milieu et sa musique, la nouvelle critique nia à Albert Ayler une réflexion propre et surtout active, *productive*, sur son art, ramenée qu'elle était à son insertion idéologique dans un système de soumission sociale. La voix de la classe parle à travers le saxophone malgré l'homme : entre la société et la musique, il n'y a pas d'intermédiaire. L'histoire des luttes de classes souffle directement dans l'instrument, le corps et l'esprit du musicien ne sont que des vecteurs passifs, reflets opaques ou trompeurs des infrastructures retrouvées par le détour du « simulacre ». En effet,

« politisés ou non, écrivent Comolli et Carles, les musiciens de free jazz produisent un travail dont l'inscription politique est inévitable : non seulement parce [qu'ils] vivent au sein des mêmes contradictions économiques/raciales que les masses noires, mais aussi parce que leur travail musical vise les effets musicaux de ces contradictions sur le jazz. »

Le free jazz, musique produite par des prolétaires afro-américains, s'attaque aux conventions du jazz colonisé par le capitalisme blanc — ça, nous l'avons vu. Que la musique, quel que soit le dessein (conscient ou non) du musicien, produise des effets politiques qui lui échappent, nous ne saurions le réfuter — les effets surprennent ou trahissent toujours plus ou moins les intentions. Mais paradoxalement, chez des musiciens comme Ayler, l'engagement révolutionnaire, rejeté de l'espace du *logos*, s'est réfugié dans la sphère sonore et sémantique, escamotant l'individu et ses investissements affectifs et spirituels propres. On ne s'intéresse à Albert Ayler que dans la mesure où d'une part il n'est pas maître de sa musique, et d'autre part victime du système<sup>58</sup>. Ce qui voudrait finalement dire qu'Albert Ayler homme et musicien était *doublement aliéné* : ses discours à « l'idéologie des masses noires », la superstructure, et sa musique à une situation sociopolitique dont elle se faisait le vecteur immédiat, l'infrastructure. En lui, l'oppression capitaliste produisit cette contradiction, d'être efficace dans le projet de soumission de la conscience, mais contre-pro-

---

et démonstration des talents (humour, chant, dérision, danse etc.) déconstruisant le stéréotype en révélant qu'il est « performé ». La manière dont l'Art Ensemble of Chicago joua et tourna en dérision toutes ces figures lors de leur résidence parisienne, notamment au Théâtre du Lucernaire, mêlant carnaval, satire et militantisme, plut beaucoup au public parisien. (Sur la question de l'ambiguïté des représentations du *Blackface* en général, voir Lhamon, 2004.)

58. Dès lors, il faudrait s'interroger sur la manière dont ils interprètent d'autres configurations, chez Archie Shepp (révolutionnaire qui fait de la musique révolutionnaire), par exemple, ou chez James Brown (militant de la cause noire qui fait de la musique « de divertissement » probablement considérée comme aliénée et aliénante).

ductive dans le domaine de l'expression musicale<sup>59</sup> ! Non plus double conscience, mais « double absence » du sujet musicien.

Nuançons tout de même un peu notre verdict. D'abord, il est vrai que la musique d'Albert Ayler, et la musique free en général, bon gré mal gré, luttèrent, ou du moins produisirent des effets dans l'ensemble du monde du jazz, agissant sur les valeurs, les normes dominantes, les critiquant, les déconstruisant. Il s'agit bien là d'effets esthétiques et politiques, dont le critique a raison de révéler les mécanismes. Mais nous nous situons alors en aval des œuvres, et ces effets ne sont pas le dernier maillon d'une chaîne de détermination fluide et ininterrompue commençant avec la lutte de classes, passant par la production d'œuvres qui la reflètent ou la traduisent en sons et se concluant par la révolution. Ensuite, pendant la discussion de 1971, Comolli se montre, si ce n'est sensible, du moins attentif à la question de l'écart entre les investissements culturels et affectifs et signification musicale :

« Ce serait une erreur de ne pas prendre en considération pour l'étude de cette musique la façon dont Ayler la pense, comme joyeuse, simple, facile, et la contradiction donc, entre ce niveau intentionnel et la manière dont nous, nous recevons cette musique. La réception de tout objet culturel, même musical, est fonction essentiellement des codes culturels dont dispose l'auditeur. Il est évident que ce que nous lisons dans la musique d'Ayler — effets de rupture, violence, dérision, etc. — n'est pas forcément ce qu'Ayler lui-même pensait y mettre. C'est par référence à notre connaissance de l'histoire du jazz, à ce que nous avons considéré comme ses "normes", c'est-à-dire par rapport à nos propres codes culturels, que nous avons mis Ayler en place de révolutionnaire... Il faut donc penser l'écart entre le "vouloir dire" d'Ayler, ses professions de foi, et le produit musical de son travail. Cet écart, c'est précisément ce à partir de quoi on peut interroger la validité, la pertinence des codes culturels que nous mettons ici en jeu. Pour analyser notre rapport à la musique d'Ayler, il ne faudra pas effacer cette contradiction, qui indique non seulement d'où Ayler joue et parle, mais aussi d'où nous parlons<sup>60</sup>. »

Certes, il faut poser cet écart : il n'y a jamais d'homogénéité parfaite entre « professions de foi » et « produit musical » parce que les « intentions » du musicien sont éclatées et multiples, conscientes et inconscientes, et ne peuvent se résumer aux propos qu'il tient, aux représentations qu'il a de ses motivations ou aux interprétations qu'il fait de sa musique et du processus créatif. Comolli, d'une certaine manière, met en garde contre une approche « émiqque » qui interpréterait

59. Une analyse que les auteurs appliquent également dans une large mesure au blues, musique révoltée, s'attaquant autant que le free aux normes esthétiques bourgeoises, mais dont les textes étaient parasités par l'idéologie, le langage et les mythes de l'Amérique dominante et de la fonction mythologique assignée aux Afro-Américains par celle-ci.

60. « Un soir autour d'Ayler », art. cit.



exclusivement la musique à l'aune de ce que le musicien en dit — que cela soit clair, ce n'était pas le projet exclusif de cet article. Car la musique n'est pas la traduction en sons d'un *logos*. Il n'y a pas derrière chaque son conçu une origine logique et rationnelle, ou bien une intention unique et identifiable par le langage nous en donnant, comme dans un dictionnaire, le sens et la valeur. La création musicale peut être tentative de traduction de concepts en sons, mais elle peut aussi par exemple être affectés transformés en sons sans médiation « intellectuelle », ou du moins en limitant celle-ci au minimum, notamment lorsqu'il s'agit d'improviser, notamment dans les années 1960. Soit.

Mais Comolli ne s'interroge pas plus loin sur ses « codes culturels » et sa situation face à l'ensemble « free jazz » qu'il a contribué à objectiver. Il ne problématise pas cet écart, se contentant de le poser pour pouvoir localiser où il le souhaite le « vouloir dire<sup>61</sup> » de la musique d'Ayler. Si en effet les significations ne sauraient s'épuiser dans ce que « l'auteur » sait et dit de son œuvre, il ne va pas pour autant de soi que l'origine primordiale, exclusive ou exhaustive de la détermination soit... la dialectique des forces productives en régime capitaliste et (post)ségrégationniste. Dans l'effervescence militante des années 1960, la nouvelle critique de jazz se sentit investie d'une tâche exceptionnelle, elle faisait partie de l'avant-garde politique et intellectuelle qui devait précipiter le cours des événements qui secouaient les mondes de l'art et la société, en indiquant la direction que ceux-ci prenaient et devaient prendre, par le truchement d'un déchiffrement idéologique de l'esthétique<sup>62</sup>. En assignant définitivement et péremptoirement à résidence l'origine de la création musicale dans un lieu unique — la lutte des prolétaires afro-américains contre l'oppression capitaliste *wasp* cristallisée dans les normes du jazz — elle érigea à son tour en normes ses interprétations d'un ensemble musical ambigu et hétéroclite. Et alors qu'elle esquivait le problème de la genèse de la création musicale, qui devait pourtant fonder son discours dès l'instant où celui-ci prétendait

61. Le « vouloir dire » est à la traduction par Derrida du concept de « *Bedeutung* » (la signification, le sens) chez Husserl. Cf. *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, chapitre III, « Le vouloir-dire comme soliloque », p. 34-53.

62. Il est en effet intéressant de noter que ce type de discours ne fut pas l'apanage du jazz : il circula dans l'ensemble des mondes de l'art. Ainsi, aux *Cahiers du cinéma*, Jean-Louis Comolli et ses collègues développèrent à propos du cinéma le même type d'analyses politiques croisant marxisme, maoïsme et structuralisme. Cf. par exemple la série de six articles « Technique et idéologie, caméra, perspective, profondeur de champ », in *Cahiers du cinéma*, n° 229, 230, 231, 233, 234-235 et 241, entre mai 1971 et septembre-octobre 1972.

analyser le processus et en révéler des nécessités, elle fut au contraire prolixes lorsqu'il s'agissait de proposer une grammaire arbitraire<sup>63</sup> et une sémiologie close du signe musical « free ». Un déséquilibre étrange entre la détermination de l'origine de l'œuvre et sa signification première, un rapport tout simplement inversé dans ses priorités car, là où la musique et l'auditeur peuvent bien laisser la signification gambader librement, quitte à ce qu'elle ait des résonances amères — c'est le risque à prendre pour que l'écoute demeure libre —, en revanche, ses racines, multiples et parfois invisibles, sont bien plantées quelque part.



La nouvelle critique de gauche qui infiltra les revues de jazz à partir du milieu des années 1960 perpétua deux tendances néfastes de la critique jazz française depuis ses origines et Hugues Panassié : d'une part, elle se substitua souvent aux musiciens et au public pour déterminer les significations légitimes que l'histoire et les luttes socio-raciales devaient donner à leur œuvre : « la musique est une chose trop sérieuse pour n'être confiée qu'aux musiciens » écrivait encore Yves Buin dans un autre article sur notre saxophoniste<sup>64</sup>. D'autre part, malgré l'insistance sur l'instabilité, l'éclectisme, la versatilité de la New Thing et la défense de musiciens non afro-américains — voire blancs et bourgeois! — par bon nombre de ses représentants, de nombreux critiques ravivèrent globalement un discours essentialiste sur le jazz, qui faisait du musicien afro-américain, devenu cette fois-ci figure du prolétaire révolutionnaire d'avant-garde, le dépositaire quasi exclusif du jazz légitime<sup>65</sup>. La conséquence de tout ceci fut chez certains un manque de clairvoyance et d'ouverture à toutes les nouvelles formes et significations qui n'étaient pas conformes à cet archétype et à cette fonction, une négation des subjectivités hétéroclites advenant grâce au jazz.

Cette analyse n'a pourtant rien d'une sentence. Mettre en lumière les zones d'ombre idéologiques de ce discours complexe ne revient pas à condamner en bloc l'ensemble éclaté des propos politiques des journalistes et intellectuels qui prirent part à la défense du free jazz en France, loin de là. Ces

63. Car il ne va pas de soi que la « violence », par exemple, d'une improvisation d'Ayler « veuille dire » pour chacun : « Mort aux vaches! » et « À bas le Capital ».

64. Yves Buin, « La musique contre nous », in *Jazz Hot* n° 228, février 1967.

65. À ce sujet, il est tout à fait révélateur qu'il ne soit jamais question dans *Free Jazz / Black Power* des musiciens issus de la scène européenne des années 1960.

mêmes plumes participèrent d'abord et avant tout à la conquête d'un espace pour les musiciens de la génération free, dans un monde du jazz conservateur. Ils imposèrent une réflexion féconde sur les liens entre musique et politique dans un milieu plus ou moins ignorant de la situation sociale et économique des musiciens, en France ou à l'étranger. Ensuite, leurs conceptions politico-esthétiques ne furent évidemment pas monolithiques : un autre regard révélerait la place qu'ils ont prise au sein d'un dispositif plus large dans la dynamique libertaire de cette période. Enfin, ces interprétations ne furent pas statiques non plus ; on observe dans les années 1970 une tendance générale à la « détente » : assouplissement de l'interprétation politique des œuvres, circulation des idées, ouverture à d'autres courants de pensée, à d'autres pratiques esthétiques, à d'autres continents...

Conclure ainsi, ce n'est pas faire une concession au relativisme ou à la « mort du texte ». C'est simplement souligner le fait qu'un discours, dans certaines limites (du moins, tant qu'on n'aura pas fait d'Albert Ayler un chantre du KKK), peut être hétérogène, ambivalent, contradictoire, dans ses intentions, ses significations ou ses effets. Cette instabilité est peut-être justement la grande richesse de cette période de l'histoire des musiques afro-américaines, qui a ouvert le monde du jazz (et d'autres esthétiques) à une multiplicité d'échanges, comme je l'ai suggéré à plusieurs reprises, avec une variété inouïe de champs artistiques et intellectuels — la voracité « snob » du jazz ! Face aux puissances de la normalisation culturelle, cet héritage est tout aussi important, et probablement tout aussi politique — il lui est lié — que celui des luttes qu'une grande part des musiciens de l'époque engagèrent pour conquérir leurs droits et leur autonomie. En revanche, malheureusement peut-être, ou non, il n'y a pas d'harmonie possible entre cette promesse libératrice et l'embrigadement des sons, des sensibilités et des significations.

## Bibliographie

- BARTHES R. (1964), « L'activité structuraliste », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 221-228.
- BECKER H. S. (1985), *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- CARLES P. & COMOLLI, J.-L. (2000), *Free Jazz, Black Power*, Gallimard.
- COTRO V. (1999), *Chants libres. Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Outre Mesure.

*Albert Ayler : Rebel with the wrong cause*

- FABIANI J.-L. (1986), « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, p. 231-245.
- FRANCIS A. (1958-1991), *Le Jazz*, Paris, Seuil.
- JONES L. (1963), *Blues People: Negro Music in White America*, New York, William Morrow & Company.
- JALARD M.-C. (1986), *Le Jazz est-il encore possible ?*, Roquevaire, Parenthèses.
- JOST E. (2003), *Free Jazz, une étude critique et stylistique du Jazz des années 1960*, Paris, Outre Mesure.
- LHAMON Jr William (2004), *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson [1998]*, Paris, Kargo/L'éclat.
- MARTIN D.-C. & ROUEFF O. (2002), *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses.
- PANASSIÉ H. (1934), *Le Jazz Hot*, Paris, Correa.
- MOUSSARON J.-P. (1990), *Feu le free ? et autres écrits sur le jazz*, Paris, Belin.
- ORY P. (1983), *L'Entre-deux-mai, Histoire culturelle de la France. Mai 1968-Mai 1981*, Paris, Seuil.
- PIERREPONT A. (2002), *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses.
- SKLOWER J. (2006), *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, L'Harmattan.
- SOUTHERN E. (1997), *The Music of Black Americans*, New York, W. W. Norton & Company.
- TOURNÈS L. (1997), *Le Jazz en France 1944-1963 : Histoire d'une acculturation à l'époque contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Pascal Ory, Versailles-Saint-Quentin.
- (1999), *New-Orleans sur Seine : Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard.
- WILMER V. (1977), *As Serious As Your Life. The Story Of The New Jazz*, New York, Allison & Busby Limited  
(1992) Londres et New York, Serpent's Tail.

Jedediah SKLOWER est titulaire d'un DEA d'histoire culturelle (université de Paris-I, Centre d'Histoire Sociale). Il a publié en 2006 *Free Jazz, La catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)* aux éditions L'Harmattan.

jedediah-sklower@hotmail.com

## APPEL À CONTRIBUTION : « *LA REPRISE* »

Date limite de soumission des textes : 15 avril 2009

**D**E L'HOMMAGE RESPECTUEUX À LA PARODIE ET AU PASTICHE, de l'apprentissage musical ou du simple exercice de style à l'identification du groupe de fans, ou encore de la récupération marchande, sinon du pillage, au mode d'appartenance à une scène et à une tradition musicales, *la reprise* traverse, par sa diversité opératoire, les musiques populaires. Mais elle apparaît également comme ce régime musical à travers lequel les courants s'inventent. Ainsi le rock lui-même serait né en 1954 d'une reprise, d'un détournement fécond – rapt créatif que l'on retrouverait différemment dans la soustraction morcelée du dub, le remix des musiques électroniques, voire l'échantillonnage du hip hop, et qui plus largement parcourt, tel un fil rouge, l'histoire du jazz. Quel qu'en soit le type, la reprise consiste à s'approprier un matériau disponible, du déjà-là et du déjà-entendu, un objet trouvé participant d'une mémoire plus ou moins partagée, qu'il faudra reformuler selon des logiques d'écarts divers. En utilisant tel air pour respirer par elle-même, la reprise questionnerait ainsi les concepts d'origine et d'originalité, leurs fonctions et leurs modes d'apparition, déplaçant dans son ressac les rapports d'auctorialité et renouant par ce même biais avec une esthétique de l'imitation. À travers la reprise se dégagerait en effet une conception de l'imitation comprise comme élément constitutif de la création plutôt que comme son simple envers illégitime ou sa pâle copie mensongère. Dès lors, quels éclairages la reprise peut-elle apporter sur l'acte de création à l'œuvre dans les musiques populaires? Mais aussi sur les rapports que ces dernières entretiennent avec leur Histoire? En quoi la reprise, par sa récurrence, pourrait-elle nous renseigner sur l'ontologie des musiques populaires? Quelles problématiques spécifiques peuvent ressortir des différents types à travers lesquels la reprise se manifeste (hommage, détournement, parodie, remise en contexte, etc.) ?

Ce prochain numéro de *Copyright Volume!* voudrait envisager ces questions sous une approche pluridisciplinaire, et entend réunir un ensemble d'études où la reprise apparaîtra dans la diversité de ses formes. Sont attendues des analyses générales comme des études de cas particuliers. Les contributions sont à envoyer par courriel avant le **15 avril 2009** aux adresses suivantes :

*editions@seteun.net* et *matthieu.saladin@wanadoo.fr*