

Alexandre Pierrepont

Le champ jazzistique

Préface de Roger Renaud

ISBN 2-86364-626-5

/ Alexandre Pierrepont – Le champ jazzistique /

www.editionsparentheses.com

Éditions Parenthèses

En couverture :

Milford Graves, Paris, octobre 1974 (photo : archives Parenthèses).

Remerciements :

Yezza Mehira, Fabienne Poloni et Tamara Singh pour leurs traductions ; Benoît Barbier, Mathias Gross, Franck et William Médioni, Marc Pierrepont, François-René Simon, Daniel Vassaux pour leur assistance technique et morale ; Thomas Gilson pour ses deux proximités ; Roger Renaud pour son précieux conseil ; Laurence, entre merveilleux et merveille.

*à Mumia Abu-Jamal,
Omar Bozeman,
William Parker & Hamid Drake.*

Préface

Dans ce *Champ jazzistique* le propos — sans retenue passionnelle — est de nous faire entendre *musicalement* le « jazz », plutôt que de nous en discourir comme d'une musique ou d'un genre musical. Entendons — puisqu'il s'agit d'entendre — que, quelque immense érudition qu'il déploie en la matière, l'auteur ne s'est pas *penché* sur le « jazz », ses origines, son histoire, ses développements, ses acteurs comme sur un objet clos sur lui-même, dont il suffirait dès lors de dresser l'inventaire, en triant au passage, au nom de critères spécifiques (esthétiques ou autres), ce qui vaudrait d'être gardé (aurait d'ores et déjà valeur estampillée d'héritage) et ce qui ne le vaudrait pas. À cette vision trop ordinaire des choses, à cet arrêt sur image pétrifiant et volontiers dogmatique, Alexandre Pierrepont oppose éloquentement les déclarations mêmes des musiciens, rebelles à toute définition, à tout étiquetage, à tout ce qui, par avance ou après coup, voudrait contenir, déterminer ou classer leur expression, telle que ponctuellement elle s'invente, s'impose à eux du dedans d'eux-mêmes, se délivre dans le jeu en ne faisant qu'une avec lui ; telle qu'elle se donne forme musicale comme elle s'ouvrirait un passage, passage qui se refermera derrière elle et ne sera plus jamais emprunté, dût-il être indéfiniment croisé et recroisé.

Le « jazz », comme l'évoquent ses acteurs et comme leur fait écho et l'illustre par ailleurs ce livre, n'est donc jamais *fini*. S'il laisse des œuvres, il ne se mesure pas en œuvres achevées, à inscrire par dates, genres ou mérites dans un répertoire approprié. Il se fait, il est une immédiateté, indissociable de la vie et du quotidien de ses créateurs. Et dans cette immédiateté se rangent même, comme toute tradition culturelle authentique, son passé et ses cheminements antérieurs, tels qu'ils lui donnent identité sans préjuger de ce qu'il en fera, qu'ils lui transmettent une *langue* pour qu'il la parle et l'enrichisse au présent et nullement un discours à répéter à l'identique. Nécessairement pluriel par conséquent et toujours renouvelé, le « jazz » compose — plus largement qu'un domaine particulier d'un art bien circonscrit : la musique —, le *champ jazzistique*, un univers potentiel centré mais non fermé sur la musique, la tirant de la vie, en tirant de la vie ; un univers en actes, toujours en train d'être produit, n'existant vraiment que d'être produit. Et c'est cet acte d'invention d'univers, ayant la musique pour médium, que l'on nous fait ici entendre, comment dans la diversité il s'accomplit et comment il fait sens.

Pour nous le faire entendre, il fallait bien entendu user d'un instrument. Et il a choisi pour tel l'ethnologie, ce qui peut paraître, à première vue, bien étrange. Car, enfin, l'ethnologie, on croit savoir ce qu'est c'est et de quoi il lui incombe de se mêler ou pas. Quand bien même on ne la confinerait pas dans l'observation de certains peuples « un

peu retardés ou reculés » — qui n'ont jamais entendu parler de Duke Ellington ou John Coltrane —, c'est toujours de groupes sociaux ou champs culturels spatialement définis qu'elle est censée traiter en experte qu'on devine avisée et méthodique. Là est son domaine, là sont ce qu'elle appelle quasi religieusement ses *terrains*, et gare à en déborder ! Or le jazz, en tant que phénomène musical transculturel, ne s'y range clairement pas. Pas plus que, dans son ensemble, ne saurait vraiment s'y rattacher la population parmi laquelle il est né et s'est électivement (mais non uniquement) développé, la population noire nord-américaine, qui ne constitue pas un peuple ou une communauté au strict sens ethnologique de ces termes. On ne s'étonnera donc pas que l'auteur nous avertisse qu'il n'a eu d'aucune façon l'intention d'écrire ici une *ethnomusicologie* : elle ne serait effectivement pas à sa place.

Mais au moins, et à défaut, a-t-il suivi et observé, des semaines ou des mois durant, un groupe de musiciens ou de chanteurs ou un artiste en particulier ? A-t-il séjourné dans le ghetto d'une ville nord-américaine, tâchant de voir comment et autour de quoi localement le jazz s'y éveille et y résonne ? A-t-il, tout simplement, où il réside, porté son attention sur un des lieux où le jazz se joue et s'écoute ou sur des gens qu'il réunit ?... Autant de démarches, entre bien d'autres possibles, qui n'auraient pas manqué d'intérêt, fût-ce de manière inégale, et qui, surtout, circonscrivant comme il est prescrit l'objet de l'étude : le sacro-saint *terrain*, auraient toutes mérité a priori sans discussion le label de la discipline.

Eh bien ! non. C'est du « jazz » dans son ensemble, du « jazz » sans limites frontières, que l'on nous entretient ici. S'acharnant même à écarter tout ce qui pourrait en borner l'étendue. Nous entraînant un peu partout en Amérique et dans l'Ancien Monde. Sautant d'une époque à l'autre ou les mélangeant. Et tirant son information de documents, de textes, d'articles, d'entretiens, d'enregistrements musicaux de toute origine et de toute provenance, bref de rien qui ressemble extérieurement aux sources ordinaires d'une enquête ethnologique. De sorte qu'il y a vraiment lieu, chez les gardiens du temple (lesquels ne manquent pas), de froncer leur sourcil le plus sévère. Monsieur Pierrepont, de quoi donc prétendez-vous ainsi faire l'ethnologie, et laquelle ? Où, défini comme il se doit, est le terrain ? Où est la méthode ?

Où sont le terrain, la méthode ? Où est l'ethnologie ? Et voilà qu'attirés par l'odeur de soufre de l'ostracisme arrivent ou reviennent se joindre au concert des mises en demeure ceux qu'on avait rapidement écartés tout à l'heure, les critiques qui s'occupent *professionnellement*, et en experts aussi avisés de leur côté que leurs confrères ethnologues dans leur branche, de décider ce qui est du jazz et ce qui n'en est pas : où est le *swing*, etc. ? où est le jazz ? Des passants, épouvantés à l'idée de pouvoir ne plus savoir à quelle marchandise ils ont précisément affaire, dès lors que ce n'est pas explicitement marqué dessus et dûment garanti par une autorité qualifiée, applaudissent à ces manifestations d'ordre. Un peu plus loin se profilent des uniformes... Où sont vos papiers ?

En finira-t-on un jour avec tous ces découpages du réel en tranches et les dérisoires distributions de compétences qu'ils justifient ? Avec cette obligation d'avoir partout et toujours à justifier, pas même de son identité, mais de son orthodoxie ? Avec

toutes ces épuisantes sommations de conformité à des modèles reçus ? Moins soucieuses de ce qui se dit que de la façon dont on l'emballe. Se moquant en fait, le plus souvent, de ce qui se dit (et tant mieux même si rien réellement ne se dit, si tout se répète, les indispensables contrôles de conformité ne s'en exécuteront que plus aisément), pourvu que la forme soit respectée, pourvu qu'aux bons endroits soient acquittés les mots de passe (ou de passe-passe) théoriques, méthodologiques (ou mélodiques) requis.

Ce n'est pas l'un des moindres mérites de cet ouvrage que de s'affranchir, à la fois avec lucidité et jubilation, de semblables vérifications. L'auteur a entendu dans le « jazz » autre chose qu'une forme spécifique de musique. Et, en des lieux sans doute inavouables (qu'on n'avouera donc pas ici), il a aussi appris à *jouer* d'une ethnologie qui n'observe pas d'abord et avant tout les lois qu'elle édicte, qui ne se laisse prédéterminer par rien que par ce qu'elle s'assigne de connaître avec les moyens dont elle dispose. Non pas qu'en cela elle n'ait pas à se pourvoir de règles, y compris le cas échéant celles qu'on a évoquées plus haut. Mais ces règles ne sauraient être, en toutes circonstances et de manière terroriste, fixées au préalable, préjugant des domaines ouverts à la connaissance et des chemins pour y parvenir. C'est au désir et à l'acte de connaître, comme il avance, comme il prend conscience de son objet, de les modeler, de les trouver, de les inventer, et de se donner par là les garanties de rigueur et d'exigence nécessaires à son accomplissement. C'est-à-dire à ce qui seul importe ou devrait importer : savoir, au bout du chemin, où l'on a atteint, si l'on atteint quelque chose et quoi ? Il n'y a, à mes yeux, d'autre véritable *terrain* en ethnologie que ce voyage, où qu'il s'opère, de quelque façon qu'il s'opère. Et il n'y a d'autre mesure à sa validité que ce qu'au terme de ses élans et de ses attentions il donne à voir.

En l'occurrence, que nous donne à voir ou, puisque les couleurs de la vie se font ici musique, que nous donne à entendre Alexandre Pierrepont, voyageur infatigable, voyageur *aux semelles de vent*, du champ jazzistique ? Donc, et contrairement à ce qu'une ethnologie « classique » aurait exigé et que, cette exigence mise à part, il n'aurait en soi nullement été illégitime d'entreprendre (mais cela eût constitué un autre livre), il ne nous parle pas du « jazz » dans une des expressions ponctuelles et locales que ce dernier a pu prendre. Il l'envisage dans ses dimensions les plus vastes et les plus flottantes, comme le « jazz », multipliant ses visages et ne se résumant à aucun, s'est affranchi de tout lieu qui le contienne, étendant son territoire jusqu'à n'en plus avoir en propre, musique partout bien identifiable mais sans attaches, sans lien à un univers culturel donné. Il l'envisage, autrement dit, comme le « jazz » participe d'un phénomène majeur de l'époque moderne : la dissolution de tels univers, comme il s'inscrit dans leur mutilation ou dans leur manque. Qui peut faire, en effet, que des gens qui ne se connaissent pas et que rien au quotidien n'associe reconnaissent électivement comme *leur* cette musique qui n'est d'aucun lieu du monde et forme pourtant le lieu essentiel de leurs rencontres ? Qui peut le faire, sinon l'absence autour d'eux d'un monde cohérent et doué de sens, sinon le sentiment violent ou diffus d'être étrangers au monde qu'ils habitent et dont ils ne reçoivent aucun chant ? À défaut d'une communauté d'appartenance, ce ne peut être qu'une situation commune d'exil, quoi qui la provoque ou conduise à la ressentir, qui leur donne à l'origine le « jazz » en partage.

Et l'on ne peut manquer, à cet égard, de mettre son pouvoir de diffusion en relation avec les conditions de sa naissance et de sa renaissance continue au sein de la population noire nord-américaine. C'est bien, de l'esclavage et de ses lendemains à aujourd'hui, dans le contexte permanent d'une négation ou d'une privation d'univers que le jazz s'est parmi elle inventé et sans cesse renouvelé. Et c'est bien parce que le sort qu'elle a subi a valeur criante d'exemple de ce qui a pu *ailleurs* se réaliser, de manière éventuellement moins ouvertement scandaleuse mais tout aussi prégnante, qu'*ailleurs* qu'en elle le « jazz » a été entendu et repris, a eu puissance d'écho. Musique qui s'élève, qui *doit* s'élever, parce qu'autour de soi plus rien ne *joue* ou ne joue *vraiment*, qu'il n'y a que silence, réduction au silence ou de stridentes ou atroces ou triviales cacophonies.

Pour autant, le « jazz » ne saurait d'aucune façon être réduit aux blessures et aux solitudes qui en composent le lit et être regardé simplement comme leur emplâtre ou leur produit. Ni musique d'oubli, musique marchande consommable à merci, habillement sonore du vide et contribuant à le propager. Ni musique refuge, musique savante ou esthétisante, à côté ou en dehors de la vie, consacrant — fût-ce même splendidement — l'exil de vivre. Musique, au contraire, au cœur de la vie, et en disant, s'il est besoin, les douleurs ou la grisaille, criant, s'il est besoin, ses révoltes et ses colères. Mais si bien, si profondément au cœur de la vie qu'elle sait en être aussi et surtout le cœur qui bat, et qui est inaltérable dans l'instant où il bat. Musique qui, en réaction à tout ce qui éreinte ou expulse de vivre, sait aller puiser assez loin dans l'être, pour atteindre une terre intérieure inexpugnable, où il n'y a plus d'exil, que l'être rendu à sa pleine mesure de liberté et de création. Qui, mettant cette terre au jour, dans l'immédiateté et la complicité d'un jeu que rien ne commande et qu'aucune fin ne se subordonne, sait lui donner réalité et l'offrir en partage. Qui, dans l'instant où elle se joue ainsi : présence à soi, à l'autre et au monde, temps et lieu qu'elle remplit, est l'acte de création d'univers qu'on a évoqué.

Et c'est donc le propos passionnant d'Alexandre Pierrepont, nous faisant entendre cet acte, le faisant résonner dans toute la variété de ses fondements, de ses manifestations et de ses prolongements, que d'interroger le pouvoir du « jazz » de créer culturellement du sens dans le champ même de la négation ou de la vacuité culturelles. C'est la parfaite justification de son voyage ethnologique. Et c'est où, par-delà le « jazz », il rencontre la question que se sont posée quelques-uns des grands créateurs de notre temps, ayant cherché à se saisir des moyens d'expression artistiques pour produire davantage que de l'art et des œuvres, pour faire art de la vie même.

Roger RENAUD

« La musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale ¹. »

LeRoi Jones / Amiri Baraka

« Si nous avons appris quelque chose de la culture africaine-américaine, n'est-ce pas l'existence d'un monde invisible qui jouxte et entoure le visible ? ² »

John Edgar Wideman

¹ Jones, LeRoi, *Musique Noire* [*Black Music*, 1967], traduction de Jacqueline Morini & Yves Hucher, Paris, Buchet-Chastel, 1969, p. 17.

² Wideman, John Edgar, Introduction à Abu-Jamal, Mumia, *En direct du couloir de la mort* [1995], traduction de Jim Cohen, Paris, La Découverte, 1999, p. 25.

Coda

Exposé (extrait) : *Earthquation*

Les musiciens créateurs transportent leur territoire avec eux. Pour s'y rendre, il suffit d'aller à la rencontre de ces embrasures itinérantes. Hormis quelques séjours aux États-Unis où tout a commencé, j'ai donc arpenté comme tant d'autres leurs concerts et leurs enregistrements, partout où je restais, partout où j'allais, et sans avoir de parcours fléché à suivre (me déplaçant dans la ville de devant l'orage). J'ai consulté leurs déclarations dans les innombrables entretiens qu'ils ont accordés (quel orpailleur des « sciences humaines » ne tomberait en pâmoison devant la masse de documents consignés semaine après semaine, mois après mois dans les magazines spécialisés ?), j'ai appris pas à pas leur(s) histoire(s) dans quelques (auto)biographies, à travers les confidences qu'ils font occasionnellement dans les livrets de leurs disques, par leur fréquentation au seul gré des mises en présence et des rencontres que j'ai pu orchestrer. Plus que tout, j'ai écouté. Chaque jour. Suivant une distribution scrupuleuse qui respecte l'intuition immédiate (compréhension, rapports du morceau au moment et de celui-ci à une continuité) et l'inscription dans une perspective (connaissance, rapports du morceau à une continuité et de celle-ci à une durée). Nous avons avancé à quelques-uns (soyez remerciés pour votre compagnonnage Jean-Christophe Belotti, Alex Dézé, Thomas Gilson, Mathias Gross, Vincent Mussat, Marc Rosaz et Daniel Vassaux, toujours plus loin François-René Simon), procédé à d'impératives auditions, risqué perceptions et visions, apporté ou retiré nos mots, nos images, nos idées, nos silences. Nous sommes passés à l'acte de jouer, utilisant cette expérience musicale comme une méthode d'interprétation et un mode opératoire. Aussi, j'en ai bien peur, comme une délivrance.

Comme dans un champ. Une étendue. Un monde : le champ jazzistique plutôt que le « jazz », bien plus qu'un objet d'expertise socio-culturelle, élémentaire à satiété. De tels objets d'ailleurs n'existent pas : que concevoir d'autre sans quitter la vie que ces champs de relations envisageant tous les passages, simultanés et successifs, du sujet à l'objet et de l'objet au sujet, de l'absence à la présence, selon le seul mode d'échange qui vaille, l'échange passionnel ? Les hommes organisent-ils autrement leurs existences ? Souvent ces champs ne sont pas discernables en dehors du fait de conscience qui les irise, en dehors des êtres qui en dévoilent le

lieu en y faisant référence et en y agissant. Il arrive par conséquent que ces renvois ne soient que des allusions, qu'ils s'inscrivent en creux ou en transparence, qu'ils prennent un malin plaisir à se contredire ou à s'acoquiner, à ne s'embarrasser d'aucune vérité, d'aucune précaution : c'est que les discours trop tenus ne sont souvent que des brouillages, c'est que la modélisation peut s'infiltrer dans la logique de perpétuation du vivant et paralyser son indispensable corollaire, la logique d'invention. Si l'identité est le lieu de résolution nécessaire et transitoire des rapports et non celui des pantomimes et des raidissements, alors un champ n'est pas le lieu de résorption des différences mais celui de leur union, leur *formule de rayonnement*.

Suffisamment d'études ont procédé à toutes sortes de lectures de l'histoire du « jazz » et de quelques-uns de ses acteurs pour qu'il ait été urgent d'en proposer une nouvelle visite guidée, sauf à reprendre ici ou là les errances de ces leçons. Aussi ai-je moins voulu insister sur des causalités largement débattues du double point de vue chronologique et stylistique que sur la profondeur de champ ponctuelle du « jazz », inventé collectivement et collectivement réinventé, et sur son originalité en regard d'un environnement qui ne lui est peut-être pas aussi « naturel » que l'on a prétendu. De mon point de vue, le champ jazzistique, coïncé ou non entre une sociologie des producteurs et une sociologie des consommateurs, étant entendu tout ce qui l'a déterminé et le détermine parfois encore, est moins à mettre au compte des reflets esthétiques de « nos » structures sociales qu'il ne porte en lui, via la musique, le principe d'une autre société. La trace qu'il laisse, les complémentarités qu'il appelle, regardent ailleurs. La division entre un groupe et les expressions qui y apparaissent et qui seront interprétées par lui en termes « purement » artistiques (assimilables instantanément) ou marginaux (assimilables ultérieurement) est, elle, à attribuer à la médiocrité ou à l'inexistence réelle de ce groupe. Établir en quoi les pratiques signifiantes du champ jazzistique diffèrent notablement des représentations qui ont cours revient fréquemment à faire la critique de ces représentations et de leurs rapporteurs attirés.

Cependant, il faut savoir gré de quelques réflexions plus solides. Outre l'attention accordée dès les années vingt en France par André Schaeffner et Michel Leiris, outre la valorisation définitive d'une autosuffisance et d'une autonomie *chaleureuses* par les Black Panthers et leurs affiliés dans les années soixante et soixante-dix, les mises au point politiques et philosophiques effectuées à propos de cette musique depuis une trentaine d'années par LeRoi Jones (Amiri Baraka), A. B. Spellman, Valerie Wilmer, Nat Hentoff, Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, Chris Cutler, Denis Levaillant, David G. Such ou John Corbett (cf. bibliographie), suggéreraient que l'on affinât encore au moyen de quelques-uns des outils de l'ethnologie. Car définir le champ jazzistique comme phénomène civilisationnel spécifique quoique circonscrit, distinct, voire dissident, c'est autant parler de ce qu'il refuse ou détourne que de l'ensemble riche d'autres types

d'identité et d'invention auquel il veut se rattacher, des compatibilités que son mode d'existence conserve et convie. Son choix d'être a pour univers tous les autres choix qui peuvent être faits. « L'ailleurs » auquel semblerait en appeler l'univers abstrait des civilisations est un *être là* d'une extrême proximité, d'une extrême intimité. On ne peut, a fortiori en ethnologie, opposer les autres et nous ; les différences n'annulent pas les complémentarités, bien au contraire, elles les soulignent, en définissent le jeu global. Les civilisations sont des *joueurs* partageant un univers du jeu, et cet univers est la valeur du jeu. Le lieu de l'ethnologie n'est donc pas le simple ensemble des civilisations ; loin d'être un vagabondage déraciné, l'ethnologie est un enracinement, et cet enracinement ne peut privilégier la seule ouverture vers l'autre et le pluriel, elle chemine avec la liberté constante et têtue d'être soi-même ; non soi-même dans la solitude et la rupture, mais un soi doué de communauté, donné au travers de communautés ponctuelles¹. » (Robert Jaulin).

C'est pourquoi l'ethnologie d'un genre particulier entreprise ici n'est jamais que *traitement* renouvelé d'informations pour la plupart déjà disponibles mais généralement négligées, même foulée et reconnaissance de l'abondance passionnelle de l'un des *savoir-vivre* grâce auxquels la réalité ne fait pas que s'appauvrir. Elle n'est pas une somme par ailleurs pensable ou rejetable, mais la tentative d'un relevé point par point (douze et un interlude, douze seuils et un palier²) de quelques-unes des coordonnées ou propriétés culturelles d'un univers de références, et de la première d'entre elles : la multiplicité à l'œuvre dont s'autorise sa cohérence, la force combinatoire qui spécifie son rapport au monde et accorde le réel sonore à d'autres réalités. Pour cela, les temps de pose m'ont été moins utiles que le sillage et la longue et subtile direction, les ombres lentes, moins lentes, et leurs ondulations.

Enfin, qu'on ne s'attende pas à une ethnomusicologie sous prétexte qu'il y aurait, d'une part « une » musique, de l'autre un « ethnologue ». Les modes de jeu d'une musique sont des modes de sentir et de penser avant d'être des techniques et après l'avoir été, ils relèvent d'un fait de conscience lui-même structurant — particulièrement lorsqu'ils ne sont pas l'expression d'une culture extérieure à eux. On peut tâcher de recenser et détailler les compartiments du jeu, puis vouloir déceler un dénominateur commun avec d'autres musicalités. Il n'en demeure pas moins qu'« il est infiniment plus fécond, pour une phénoménologie générale de l'imagination, de préciser les différences que d'affirmer de lointaines analogies³. » (Roger Caillois). Une ancienne posture, qui a accouché de tous les comparatismes, consiste à comparer ce qui est comparable parce qu'on en

¹ Jaulin, Robert, « Le lieu de l'ethnologie », *Ethnologie(s)* (Paris), Publications de l'Université Denis Diderot, Paris VII, n° 1, printemps 1995, pp. 19-20.

² Cet ouvrage est structuré non en chapitres titrés, mais en une succession de « points » numérotés de 1 à 12 et d'un interlude.

³ Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme* [1938], Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

a décidé ainsi. Il faut ajouter à la remarque de Caillois que les lointaines analogies ne sont alors ni très lointaines, ni très analogiques : il sera toujours infiniment plus fécond de comparer ce qui est incomparable⁴. Une autre posture s'intéresse à ce qui fait qu'une existence est unique et considère que les champs de relations sont fonction de l'unicité de chaque existence. Il en va ici de cette intelligence.

[Ce passage conclut également l'interlude de cet essai,
« Interlude to a Kiss », pp. 79-95]

⁴ Depuis que ces lignes ont été écrites, a paru l'essai de Marcel Détienne précisément titré : *Comparer l'Incomparable* (Paris, Seuil, 2000).

Jazzoff

« Qui sait où commence et où finit le jazz ¹ ? »

Duke Ellington

« On vient de nulle part ici,
pourquoi ne pourrait-on pas aller ailleurs ² ? »

Sun Ra

¹ Ellington, Edward Kennedy (« Duke »), cité in Postif, François, *Les Grandes interviews de Jazz Hot*, Paris, L'Instant, 1989, p. 12.

² Blount, Herman (« Sun Ra »), cité in Corbett, John, *Extended Play : Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham / Londres, Duke University Press, 1994, p. 17.

« L'étymologie du mot est confuse. Selon Peter Tamony il dérive de *gism/jasm*, américanisme synonyme de force, exaltation ou sperme. Autre hypothèse : la déformation de *chasse beau*, figure de cake-walk, devenu ensuite *jasbo*, surnom de musiciens. Merriam-Webster suggère une dérive du verbe français *jaser*, utilisé en patois créole, tandis que Dizzy Gillespie assure que *jasi*, d'un dialecte africain, signifie vivre à un rythme accéléré, sous pression. Tony Palmer, lui, signale qu'en argot cajun les prostituées de La Nouvelle-Orléans sont appelées *jazz-belles*, en référence à la Jézabel de la Bible... En général, il y a association de *jass* (ou *jazz*) à la danse, la vitalité, l'acte sexuel. Historiquement, c'est l'*Original Dixieland Jazz Band*, orchestre de musiciens blancs nés à La Nouvelle-Orléans, qui fait connaître le mot par ses annonces et ses disques à New York en 1917¹. »

L'émergence de ce qui allait être appelé « jazz » a donc drainé plusieurs vocables dont un lui est resté. Comment dissimuler que cette volonté marchande de désignation, qui n'a d'utilitaire que l'obligation dans laquelle elle se trouve d'identifier et non de dire, de circonscrire pour contrôler, d'étiqueter pour écouler, s'est d'emblée greffée sur l'usage que la plupart des musiciens concernés, dans la foulée d'une pratique qui n'a pas que les sons pour objet, faisaient et font toujours du langage : langage où corps et biens sombrent et refont surface, langage qui est près du cœur et donc de la voix, langage en roue libre parce que l'expression trouve toujours ses moyens et n'est soumise à aucun, parce que ses *modulations* nous en apprennent autant sur son compte que son *articulation*, langage qui a moins pour fonction d'intituler expressément (et par là même de trancher dans ce qui est) que de participer de la réalité, d'en être encore et déjà le compagnon de jeu, de s'offrir finalement comme l'une de ses occurrences, l'un de ses espaces, l'une de ses mouvances. LeRoi Jones (Amiri Baraka) cite Ernest Borneman, qui suit ces racines rougies jusqu'en Afrique : « Dans le langage, [la tradition africaine] cherche la circonlocution plutôt que la définition précise. L'énoncé direct y est considéré comme grossier, et témoignant d'un manque d'imagination ; c'est en voilant tout ce qu'on dit par des paraphrases mouvantes qu'on fait preuve d'intelligence et de personnalité. » Et d'ajouter, en faisant ce lien décisif avec ce qui nous occupe ici : « La même tendance au biais et à l'ellipse se retrouve dans la musique : aucune note n'est attaquée franchement, la voix ou l'instrument l'aborde

toujours par en dessus ou en dessous, contourne le ton implicite sans jamais s'y attarder, et l'abandonne sans s'être jamais engagé nettement. Le timbre est voilé et paraphrasé par des effets changeants de vibrato, de trémolo et de débordement. En définitive, les durées et l'accentuation ne sont pas affirmées mais sous-entendues ou suggérées. Négation ou refus d'indiquer tout repère ². » (cf. points 10 et 12).

C'est ainsi que d'innombrables mots sont venus et viennent encore interroger la combinaison des sons et qu'ils indiquent le champ auquel elle se rapporte plus qu'ils n'ont la prétention de l'expliquer. Il n'est que de prêter l'oreille : *funk(y), soul, swing, blow, stride, groove, axe, scat, cluster, chase...* tirés pêle-mêle d'un glossaire cascasant, référent à un corps et une âme inséparables, glissent sous les ancrages et les échappées belles. John Corbett, dans la première partie de son essai ³, a remarquablement analysé cette taxinomie buissonnière et effrénée, sa propension à quitter un sol qui ne sait que se dérober pour mieux reprendre pied à l'intérieur de son propre essor. D'anciennes traditions, dans les marges de l'Occident, ne nous enseignent-elles pas qu'« il faut que le nom *germe* pour ainsi dire, sans quoi il est faux » ? À sa manière, que dit d'autre le trompettiste Donald Ayler lorsqu'il déplore : « Le monde attend quelque chose de nouveau, cherche autre chose, et c'est cette chose-là qui va pouvoir exister. Le monde est mûr pour un esprit créatif, et cet esprit pourrait amener davantage de compréhension, dépasser ce sens limité de la couleur — “ceci”, “cela”, rose, bleu, vert... ⁴ ? » Le « freestyle » de certains rappers aujourd'hui ne démontre-t-il pas encore que Novalis ne cherchait pas seulement la provocation en annonçant « que quelqu'un parle tout simplement pour parler, c'est justement alors qu'il exprime les plus originales et magnifiques vérités ⁵ ». Tout s'inspire. Toute parole fait partie intégrante des actes et tout acte est une parole intégrale tant que personne ne les isole de leur contexte d'avènement, du flux qu'ils nourrissent et qui les charrient, en leur prêtant des mobiles plus génériques que spécifiques « au nom » desquelles on pourra ensuite légiférer du dehors, de ce qui est mis dehors : le sens de la vie ou de l'histoire, tel ou tel niveau structurel de la réalité.

Quand l'écrivain Toni Morrison déclare que « les définitions appartiennent aux définisseurs, non aux définis ⁶ », elle ne rappelle pas seulement que les Noirs ont dû repousser le miroir que leur tendaient

¹ Ténot, Frank, in Carles, Philippe, Clergeat, André, Comolli, Jean-Louis (sous la direction de), *Dictionnaire du jazz* [1988], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p. 605.

² Jones, LeRoi, « The roots of jazz », in Hentoff, Nat, McCarthy, Albert J. (eds), *Jazz*, New York, Rinehart, 1959, pp. 23-24.

³ Corbett, John, *Extended Play : Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham / Londres, Duke University Press, 1994, pp. 7-11.

⁴ Ayler, Donald, in Wilmer, Valerie, « Albert Ayler sur paroles » (traduction de Christian Gauffre), *Jazz Magazine* (Paris), n° 462, septembre 1996, p. 32.

⁵ Novalis (Friedrich, baron von Hardenberg, dit), « Les fragments », in *Ceuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ Morrison, Toni, *Beloved* [*Beloved*, 1987], traduction de Hortense Chabrier & Sylviane Rué, Paris, 10/18, 1993.

- GERBER, Alain, *Portraits in Jazz*, Paris, Renaudot, 1990.
- HENTOFF, Nat, MCCARTHY, Albert J. (sous la direction de), *Jazz*, New York, Rinehart, 1959.
- HENTOFF, Nat, *Jazz Is* [1976], New York, Limelight Editions, 1992.
- HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz* [1954], Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1985.
- HODEIR, André, *Jazzistiques* [1962], Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1984.
- HODEIR, André, *Les Mondes du jazz* [1970], Marseille, André Dimanche, « Birdland », 1993.
- HOLIDAY, Billie, DUFTY, William, *Lady sings the blues* [1956], traduction de Danièle Robert, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1984.
- JALARD, Michel-Claude, *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1986.
- JONES, LeRoi, *Le Peuple du blues : La musique noire dans l'Amérique blanche* [*Blues People : the Negro experience in white America and the music that developed from it*, 1963], traduction de Jacqueline Bernard [1963], Paris, Gallimard, 1997.
- JONES, LeRoi, *Musique Noire* [*Black Music*, 1967], traduction de Jacqueline Morini & Yves Hucher, Paris, Buchet-Chastel, 1969.
- JOST, Ekkehard, *Free jazz* [1974], New York, Da Capo Press, 1994.
- LEGRAND, Gérard, *Puissances du jazz*, Paris, Arcanes, 1953.
- LEVAILLANT, Denis, *L'Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu* [1981], Arles, Actes Sud, 1996.
- LEVALLET, Didier, MARTIN, Denis-Constant, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991.
- LITWEILER, John, *Jazz after 1958*, New York, Da Capo Press, 1989.
- LITWEILER, John, *Ornette Coleman : a harmolodic life* [1992], New York, Da Capo Press, 1994.
- LOMAX, Alan, *Mister Jelly Roll : les aventures de Jelly Roll Morton, créole de La Nouvelle-Orléans et "inventeur du jazz"* [*Mister Jelly Roll*, 1950], traduction de Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1964.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature, ou les Dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990.
- MALSON, Lucien, *Des Musiques de jazz*, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1983.
- MALSON, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine* [1976], Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- MANDEL, Howard, *Future Jazz*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- MOUSSARON, Jean-Pierre, *Feu le free ? et autres écrits sur le jazz*, Paris, Belin, 1990.
- MINGUS, Charles, *Moins qu'un chien* [*Beneath the underdog*, 1971], traduction de Jacques B. Hess, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1982.
- NEWTON, Francis, *Une Sociologie du jazz* [*The Jazz Scene*, 1959], Paris, Flammarion, 1966.
- OLLIVIER, Stéphane, « Produire, clament-ils... Histoire des indépendants », in DESNOS, Agnès, CRISTOFARI, Catherine, BIRGÉ, Jean-Jacques, BORGERS, Marc, CARLES, Philippe), *36 labels indépendants (98/99) : Les allumés du jazz* [catalogue], Paris, Les Allumés du jazz, 1999.
- PEPPER, Laurie et Art, *Straight Life* [1979], traduction de Christian Gauffre, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 1982.
- PONZIO, Jacques, POSTIF, François, *Blue Monk*, Arles, Actes Sud, 1995.
- POSTIF, François, *Les Grandes interviews de Jazz Hot*, Paris, L'Instant, 1989.
- RÉDA, Jacques, *L'Improviste : une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1990.

- ROUGET, Gilbert, *La Musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- RUSSELL, Ross, *Bird Lives* [1980], traduction de Mimi Perrin, Paris, 10/18, 1995.
- SCHAEFFNER, André, CŒUROY, André, *Le Jazz* [1926], Paris, Jean-Michel Place, « Les Cahiers de Gradhiva », 1988.
- SPELLMAN, A.B., *Four lives in the Bebop business*, New York, Pantheon Books, 1966.
- SPRINGER, Robert, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- SUCH, David G., *Avant-garde jazz musicians ; performing "out there"*, Iowa, University of Iowa Press, 1993.
- TAYLOR, Art, *Notes & Tones, Musician to Musician Interview*, Liège, 1977.
- TERCINET, Alain, *Be-Bop*, Paris, P.O.L., « Birdland », 1991.
- THOMAS, J.C., *Chasin' the Trane : John Coltrane [Chasin' the Trane : Life and Mystique of John Coltrane, 1975]*, traduction de Jean-Louis Houdebine, Paris, Denoël, 1984.
- WILMER, Valerie, *As Serious as Your Life, John Coltrane & Beyond* [1977], Londres, Serpent's Tail, 1992.

Et les revues : en France, *Jazz Magazine, Improjazz, Revue & Corrigée, Peace Warriors* ; en Belgique, *DiscoGraphie, l'anti-fun* ; aux États-Unis, *Downbeat, Cadence, Signal to Noise* ; en Grande-Bretagne, *The Wire*.

Et les livrets de nombreux disques (de tout format).

Et les essais, les récits, les poèmes de James Baldwin, Amiri Baraka / LeRoi Jones, Stokeley Carmichael, Eldridge Cleaver, Jayne Cortez, Angela Davis, W.E.B. Du Bois, Ralph Ellison, Langston Hughes, Chester Himes, Ted Joans, Toni Morrison, Ishmael Reed, Bobby Seale, Quincy Troupe, John Edgar Wideman, Richard Wright & Malcolm X.

Discographie élective

Me refusant à dresser un quelconque tableau d'honneur, je me borne ici à communiquer les références des morceaux et des disques dont les titres ont servi pour les en-têtes des différentes parties. Après tout, chacune de ces œuvres, si l'on apprend à en tirer parti, contient le champ jazzistique et y introduit. Par ailleurs, je recommande la fréquentation, mais alors assidue, du hasard qui, à ses heures perdues, est plutôt bon conseiller.

Earthquation (DIW-892), par le David S. Ware Quartet : David S. Ware (ts), Matthew Shipp (p), William Parker (b), Whit Dickey (dm), en 1994.

« Jazzoff », in *Memory Select* (JMT 514 020-2), par le Tim Berne's Bloodcount : Tim Berne (as, bs), Chris Speed (ts, cl), Marc Ducret (el-g), Michael Formanek (b), Jim Black (dm), 1995.

Interlude to a Kiss, évidemment dérivé de *Prelude to a Kiss*, par le Duke Ellington Orchestra (il existe de multiples versions de ce morceau, toutes recommandables).

Intents and Purposes (RCA exl 1 7331), par le Bill Dixon Orchestra : Bill Dixon (tp, fh), Jimmy Cheatham (btb), George Marge (eh, fl), Byard Lancaster (as, bcl), Robin Kenyatta (as), Catherine Norris (cello), Jimmy Garrison, Reggie Workman (b), Robert Frank Pozar (dm), Marc Levin (perc), 1966-1976.

Anast in crisis mouth full of fresh cut flowers (Black Saint 12015-2), par le William Parker In Order To Survive : William Parker (b), Rob Brown (as), Lewis Barnes (tp), Grachan Moncur III (tb), Cooper-Moore (p), Denis Charles ou Jackson Krall (dm, perc), 1995.

Togetherness (Durium BL 7068J), par le Don Cherry Quintet : Don Cherry (ct), Leandro "Gato" Barbieri (ts), Karl Berger (vib), Jean-François Jenny Clark (b), Aldo Romano (dm), 1965.

Brilliant Corners (Riverside 98911), par le Thelonious Monk Quintet : Thelonious Monk (p), Sonny Rollins (ts), Ernie Henry (as), Oscar Pettiford (b), Max Roach (dm), 1956.

Conference of the Birds (ECM 1027), par le David Holland Quartet : David Holland (b), Anthony Braxton et Sam Rivers (sx, cl, fl), Barry Altschul (dm, perc, marimba), 1973.

Current Trends in Racism in Modern America (Sound Aspects SAS 4010), par le Lawrence D. "Butch" Morris Ensemble : "Butch" Morris (dir), Frank Lowe (ts), John Zorn (as, game calls), Brandon Ross (g), Zeena Parkins (harpe), Tom Cora (cello), Curtis Clark (p), Eli Fountain (vib), Thurman Barker (perc), Christian Marclay (DJ), Yasunao Tone (voc), 1986.

« Under & Over », in *Real Deal* (DIW-867), par David Murray (ts, bcl) & Milford Graves (dm, perc), 1992.

One Line, Two Views (New World Records 80469-2), par le Muhal Richard Abrams Orchestra : Muhal Richard Abrams (p, synt, bâton de pluie, perc, voc), Marty Ehrlich (as, bcl, perc, voc), Patience Higgins (ts, bcl, perc, voc), Eddie Allen (tp, perc, voc), Tony Cedras (acc, perc, voc), Anne LeBaron (harpe, perc, voc), Mark Feldman (vl, perc, voc), Lindsey Horner (b, perc, voc), Bryan Carrott (vib, perc, voc), Reggie Nicholson (dm, perc, voc), 1995.

Sweet Earth Flying (ABC Impulse AS-9275), par le Marion Brown Sextet : Marion Brown (as, ss), Muhal Richard Abrams et Paul Bley (org, el-p, p), James Jefferson (b, el-b), Steve McCall (dm, perc), Bill Hasson (perc, nar), 1974.

- « Between orchids lilies blind eyes and cricket », in *Carry the Day* (Columbia 478506-2), par le Henry Threadgill Very Very Circus : Henry Threadgill (as, b-fl, fl), Mark Taylor (frh), Masujaa et Brandon Ross (g), Edwin Rodriguez et Marcus Rojas (tu), Gene Lake (dm), 1995.
- « RPDD » (« Relation of the Poet to Day Dreaming »), in *Ornette!* (Atlantic 1378), par le Ornette Coleman Quartet : Ornette Coleman (as), Don Cherry (trompinette), Scott LaFaro (b), Ed Blackwell (dm), 1961-1962.

Table

Préface	7
Coda / Exposé (extrait) : <i>Earthquation</i>	13
<i>Jazzoff</i>	17
[Point] 1	19
[Point] 2	29
[Point] 3	37
[Point] 4	51
[Point] 5	57
[Point] 6	73
<i>Interlude to a Kiss</i>	79
Exposé : <i>Intents & Purposes</i>	81
[Point] 7 <i>Jazzoff</i> (suite)	97
[Point] 8	107
[Point] 9	117
[Point] 10	127
[Point] 11	133
[Point] 12	151
<i>RPDD</i>	173
Ouvrages consultés	179
Discographie <i>élective</i>	183