

Free jazz, la catastrophe féconde

Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)

Jedediah Sklower, Paris, L'Harmattan, coll. « musique et champ social », 2006, 334 p.

L'histoire du jazz en France, et même, l'histoire du jazz français, vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage. Après les travaux de Ludovic Tournès (*New Orleans sur Seine*, Fayard, 1999), d'Olivier Roueff et Denis-Constant Martin (*La France du jazz*, Parenthèse, 2000) s'intéressant prioritairement à la première moitié du XX^e siècle, après l'étude musicologique de Vincent Cotro (*Chants libres*, Outre-mesure, 1999) qui offrait une étude musicologique du free jazz français, ce livre de Jedediah Sklower entend objectiver une histoire du jazz tel qu'il s'est joué et qu'il a été entendu pendant les années 1960 et 1970, dans ce pays qu'on appelle parfois et de manière peut-être trop ethnocentrée « la fille aînée du jazz »¹.

De ces livres Jedediah Sklower en hérite et tente de les dépasser tout à la fois. L'étude pionnière de Cotro est d'abord saluée comme ayant défriché la piste de l'autochtonisation du jazz français à partir des années 1960. Cette thèse, Sklower la reprend à son compte en affirmant que c'est grâce à l'interprétation du message libertaire d'Ornette Coleman « Libérez le jazz » que des musiciens français ont pu s'affranchir de la tutelle stylistique de leurs aînés américains et sortir de leur ombre. Mais l'auteur entend prendre ses distances avec une approche strictement musicologique désolidarisant l'œuvre de son contexte au profit d'une analyse formelle, voire graphocentrée. Cette perspective passerait finalement à côté de cet art total et protéiforme qu'a voulu être le free. Si cette musique semble certes adopter la logique avant-gardiste d'une recherche formelle sur le matériau visant à s'affranchir des contraintes réputées indépassables du jazz (le swing et la régularité du mètre, le cadre tonal et sa trame harmonique...), elle s'inscrit également dans un désir de la performance — scénique et idéologique — qui fait sans cesse sortir la musique du seul domaine sonore.

D'un autre côté, l'étude entend passer au crible la réduction du free au combat politique de la communauté noire — une réduction qui l'aurait finalement emporté dans la mémoire collective, la critique « gauchiste » sortant victorieuse dans le débat opposant en quelque sorte autonomistes et hétéronomistes. Le free est dès lors devenu pour beaucoup l'aboutissement d'un modèle de contre-culture en germe depuis le début de l'histoire du jazz. Mais Sklower dénonce cette vision idyllique d'un monde du jazz où toutes les voix seraient à l'unisson dans le combat contre le capitalisme. L'auteur montre ainsi comment on a parfois détourné les propos de certains jazzman, qui comme Albert Ayler n'étaient pas particulièrement enclins à une interprétation directement politique de leur musique. On a ainsi affirmé que si Ayler se référait davantage à des valeurs spirituelles que politiques, c'est qu'il était, en tant que Noir américain, un individu aliéné (voir notamment p. 184-186, 231). Sa musique, en revanche, parlait le « vrai » langage de la révolution. Il faut donc selon l'auteur déconstruire l'héroïsme du « champ jazzistique » et percer la brume de l'idolâtrie (p. 55-56). On peut interpréter ces propos comme une critique de l'essai remarqué d'Alexandre Pierrepont², qui se situe dans la lignée d'un LeRoi Jones et de ses émules français Carles et Comolli. L'offensive de Sklower s'appuie dès lors sur une déconstruction de la diabolisation de l'Occident qui a souvent accompagné la lecture afrocentrée du jazz. En effet, la définition du *champ jazzistique* va chez Pierrepont de pair avec une conception extrêmement critique de l'Occident perçu comme un

¹ On considère en effet que c'est en France ou dans l'espace francophone qu'ont vu le jour les premières appréciations critiques du jazz, avec les écrits du Belge Robert Goffin, du compositeur suisse Ernest Ansermet dans la *Revue Romande*, ou encore le livre de Schaeffner posant des hypothèses ethnomusicologiques sur les origines du jazz [1926]. Pourtant, en Angleterre ou dans les pays nordiques comme la Suède, les commentaires critiques sur le jazz commencent dès le début des années 1920, et dans une perspective différente de celle de la découverte des arts nègres qui a été celle de la France, ce que note d'ailleurs Sklower (p. 51).

² A. Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2003.

tout. L'Occident y est dès lors présenté comme fermé, arrogant ou absolutiste, les autres traditions comme le jazz sont ouvertes. Il y a là une sorte de réduction manichéenne qui voudrait que la relation de l'Occident à son Autre soit unilatéralement de l'ordre de l'exotisme consumériste, comme par essence — une analyse qui postule en retour qu'un jazz « authentique » ne peut qu'être en opposition frontale avec la société, ses critiques, ses producteurs, ses institutions. Pourtant : « On ne peut jauger la marge d'autonomie dont bénéficie un artiste, une culture, si l'on réduit la complexité de leur rapport au système dominant à une opposition absolue, sans *négociations*, symboliques ou matérielles. Nous estimons que si il y a les luttes — et elles furent vigoureuses et ostentatoires dans les années 60 et 70 — elles ne brosent pas à elles seules un tableau fidèle de l'histoire bigarrée du jazz. » (p. 58, c'est Sklower qui souligne)

On voit donc comment l'auteur essaie de passer de la catégorie marxiste de *domination* à celle de *négociation*, plutôt issue des *Cultural Studies*. C'est donc après avoir déconstruit dans la première partie l'interprétation monolithique du free selon le seul prisme d'une avant-garde contre-culturelle intransigeante, puis présenté sa méthode et ses sources dans la deuxième, que Sklower peut aborder dans son dernier axe le cœur même de son étude, à savoir les chemins *pluriels* des musiciens français qui ont contribué à la construction d'un free jazz hexagonal. Les musiciens qui vont dans un premier temps épouser « les paradoxes du free jazz en révolution, 1965-1971 » aboutissent semble-t-il sur une impasse : les jazzmen français, qui ne subissent pas la double aliénation sociale et raciale qui est celle des musiciens noirs américains, ne peuvent épouser sans ambiguïté l'équation Free jazz/Black power. Ils découvrent que « le véritable enjeu n'était pas tant la solidarité idéologique avec les musiciens afro-américains que la libération individuelle et collective de tout carcan essentialiste » (p. 246). C'est dès lors sur une analyse de « l'ouverture éclectique du free jazz en France (1966-1976) » que se termine l'ouvrage. Les musiciens français vont s'adonner à une véritable « xénophagie » (p. 202) en tentant de renouveler leur langage à partir d'autres sources comme les musiques pop ou les folklores régionaux. Là où les musiciens américains (Coltrane, Don Cherry, l'Art Ensemble of Chicago) s'étaient volontiers tournés vers des sources extra-européennes, les Français tenteront de manière originale d'entamer le dialogue avec des traditions locales, à l'instar de Bernard Lubat avec la musique gasconne dans laquelle il a baigné depuis son enfance ou du Nantais François Tusques avec le répertoire breton, qu'il ne connaît en revanche pas par tradition familiale. Et Sklower de conclure : « Se plonger dans les folklores et les musiques populaires, c'est sortir de l'avant-gardisme pour renouer avec le peuple en étant à l'écoute de ses traditions » (p. 211). Qu'on nous permette de noter cependant que c'est une image très particulière du peuple qui s'exprime ici, puisque c'est de musiques traditionnelles pré-modernes dont il est le plus souvent question. Si des ponts avec la pop-music³ ont été lancés (Total Issue, Magma, etc.), toute compromission avec les courants musicaux commercialement dominants de l'époque était considérée avec circonspection par des artistes qui continuaient d'évoluer dans une logique avant-gardiste. Si la subversion du carnaval — cette « catastrophe féconde » — commençait à faire trembler l'édifice de la hiérarchie musicale, la légitimité esthétique continuait d'être la gardienne du temple.

*Emmanuel Parent, École des hautes études en sciences sociales, Paris
Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture
eparent@seteun.net*

³ Mais ce qu'on appelle aujourd'hui le rock progressif était lui aussi en recherche de légitimité. Voir Gêrôme Guibert, *La production de la culture*, Paris, Mélanie Seteun/Irma, 2006, notamment p. 220-223.