

INTRODUCTION

1^{er} décembre 1955. À Montgomery, Alabama, une couturière afro-américaine refuse de céder sa place à un passager blanc dans un autobus. Condamnée à payer une amende de quinze dollars quatre jours plus tard, Rosa Parks se rebelle et se lance, aux côtés de Martin Luther King et Ralph Abernathy, dans un boycott contre la compagnie de bus. D'emblée, ce geste interroge : dans une Amérique saturée par le maccarthysme, plombée par la guerre de Corée et celle du Vietnam, peut-on encore se positionner en marge d'une culture majoritaire ou d'une idéologie dominante ? À l'évidence oui, tant la population noire multiplie les actes revendicatifs à partir de la deuxième moitié des années cinquante et plus particulièrement à compter de 1956, que Stokely Carmichael, président du S.N.C.C. (Comité de coordination des étudiants non violents), considère comme une année charnière pour le peuple noir dans un discours donné onze années plus tard à Stockholm.

Pour lutter contre les corruptions en tout genre et la discrimination, pour s'opposer au cynisme des politiciens et au règne de la pègre, les Afro-Américains adoptent une stratégie simple : exister. Bien au-delà des questions raciales, c'est une question de droit social et de bien-être, une volonté de remettre l'idée de communauté au centre des luttes politiques. Si la revendication est portée par quelques personnages singuliers, une même ambition apparaît clairement et permet à toute une frange de la population américaine de faire entendre un désir de dignité. Ici et là, la résistance

s'organise et investit les rues des principales villes américaines. Malheureusement, l'engagement a un prix : après avoir condamné le racisme anti-blanc et s'être fait le porte-parole d'une minorité en danger¹, Malcolm X tombe sous les balles de la Nation Of Islam le 26 février 1965 ; premier personnage public à s'opposer à la guerre au Vietnam et à évoquer le rapport étroit entre militarisme et racisme, Martin Luther King est assassiné le 4 avril 1968, cinq années après avoir rassemblé 250 000 personnes vers le Lincoln Memorial de Washington pour réclamer la fin de la ségrégation des citoyens noirs privés de droits civiques ; ancienne professeur de philosophie et membre du PC américain, Angela Davis est condamnée en 1970 par le gouvernement américain pour possession d'armes ayant servi lors d'une prise d'otages meurtrière, avant d'être déclarée innocente dix-huit mois plus tard ; fondé en 1966 à Oakland, Californie, dans une ville de 200 000 habitants où 20 % de Noirs vivent dans un ghetto, le Black Panther Party multiplie les oppositions avec les forces de l'ordre, incitant le FBI, dans un mémorandum daté du mois de mars 1968, à mettre à mal toute possibilité d'émergence d'un « messie noir », capable « d'unifier et de galvaniser » les vingt millions d'Afro-Américains.

Cette prise de conscience latente, on la retrouve également dans les écoles. À la manière de Nancy Dupree qui, en 1969, fait chanter à une chorale d'enfants d'une dizaine d'années des textes aussi forts que « Je veux un homme, je veux un homme noir, juste comme Malcolm [...] Je veux une maison, un foyer, plein de chaleur et sans rats [...] Je veux ma liberté, je la veux maintenant. » Regroupées et publiées en 1970 par le label Folkways, les différentes chansons composées par l'enseignante et ses élèves témoignent de la volonté d'intervenir dès le plus jeune âge pour faire régner la liberté et laisser éclater la vérité. Une vérité que ne goutte guère l'établissement de Rochester, dans l'état de New York, qui finit par licencier cette fauteuse de trouble un an à peine après son arrivée, signe que les différentes mesures obtenues suite aux mouvements des droits

1. En 1964, 31 % des Noirs vivent sous le seuil de pauvreté.

civiques n'ont pas tout réglé. Loin s'en faut : le Civil Rights Act de 1964 – instaurant la mixité raciale dans tous les lieux publics et permit la mise en place de la « discrimination positive » –, le Voting Right Act de 1965 – dotant le ministère de la justice d'un pouvoir de contrôle accru sur les procédures de vote – ou encore les lois sur l'éducation – favorisant la mixité raciale et permettant l'octroi de subventions aux établissements les plus pauvres – sont ainsi autant de mesures, certes décisives, mais insuffisantes à régler les problèmes de fond. À titre de comparaison, 74 % des enfants noirs sont inscrits en 2010 dans une école majoritairement fréquentée par des élèves noirs, un chiffre à peine inférieur à celui de 1968 (77 %), ce qui suppose de fait que les États-Unis demeurent une nation traversée par des clivages raciaux.

Cette quête identitaire a bien évidemment produit de nombreux effets collatéraux. Elle explique en partie l'apparition des premiers free jazzmen (Sun Ra, John Coltrane, Ornette Coleman, Charles Mingus) à la charnière des décennies *fifties* et *sixties*, appelant eux aussi la communauté noire à ne pas sombrer dans le destin qui lui est assigné, s'inscrivant tantôt dans les théories séparatistes des nationalistes noirs, tantôt dans les visions complotistes de Louis Farrakhan et de sa Nation of Islam. En partie, car il ne faudrait pas négliger l'importance des populations hispaniques, juives et russes dans l'émergence d'un nouveau jazz. Un coup d'œil aux notes de pochettes¹ de Charles Mingus, Eric Dolphy ou Ornette Coleman suffit à se rendre compte que les jazzmen afro-américains ont puisé dans les rythmiques et les harmonies issues d'autres cultures pour édifier cette *new thing* qui s'apprête à bouleverser les codes de la note bleue à la fin des années cinquante.

La scène se déroule le 17 novembre 1959 au Five Spot Café de la Bowery. Le Ornette Coleman Quartet, qui vient de publier *The*

1. Tandis que Mingus collabore avec John LaPorta, Clem DeRosa ou Teo Macero, Eric Dolphy, lui, rend hommage dans ses titres aux musiciens latins : *Caribé* avec The Latin Jazz Quintet et *Music Matador*.

Shape Of Jazz To Come, livre une performance débridée, basée sur l'improvisation et remettant en cause l'orthodoxie jazz. Présent dans le public, Dizzy Gillespie, dans un numéro du *Times*, déclare alors : « Je ne sais pas ce qu'ils jouent, mais ce n'est pas du jazz. » Confrontée à de virulents opposants, cette esthétique, que l'on finit par nommer free jazz en dépit des vives discussions liées à ce terme, s'apprête pourtant à cristalliser toute une scène d'activistes autour de quelques albums fondamentaux : *Free Jazz: A Collective Improvisation*, bien entendu, mais également *This Is Our Music*, dont la sortie en 1960 est accompagnée d'un long texte de présentation rédigé par Ornette Coleman lui-même. Il explicite sa vision du jazz : « L'improvisation collective n'est pas nouvelle. Dans le jazz des origines, cette manière de jouer collectivement était appelée Dixieland. Durant l'ère swing, l'attention s'est déplacée et l'improvisation a pris la forme de soli basés sur des riffs. Dans le jazz moderne, l'improvisation est une progression mélodique et harmonique. À présent nous rassemblons les trois pour créer et donner plus de liberté à l'instrumentiste et plus de plaisir à l'auditeur. »

EFFERVESCENCE COMMUNAUTAIRE

Pour comprendre les conditions de l'existence du free jazz, il est nécessaire de mentionner l'importance de Thelonious Monk. Reconnu aujourd'hui de tous pour son style abrupt, ses harmonies dissonantes et ses mélodies réduites à l'essentiel, le pianiste est longtemps resté une anomalie au sein du jazz, respecté et vénéré par ses pairs, mais négligé par le grand public, qui reste sourd à la modernité de ses propositions musicales. Mais nombreux sont les free jazzmen à s'en inspirer : tandis que John Coltrane, en rupture avec le quintette de Miles Davis, rejoint son orchestre en 1957, Eric Dolphy, Roswell Rudd, Jeanne Lee, Barney Wilen, John Tchicai ou Roland Kirk lui rendent plus ou moins régulièrement hommage, contribuant à faire de Monk le précurseur d'un jazz libre, celui que les membres de l'Association for the Advancement of Creative

Musicians (A.A.C.M.) se plaisent à redéfinir sous l'expression « Great Black Music ».

Créée à Chicago en 1965 à l'initiative du pianiste Muhal Richard Abrams et autour du fameux slogan « *Ancient to the Future* », l'A.A.C.M. rassemble une cinquantaine d'artistes noirs soucieux des formes nouvelles de création et d'improvisation, et déjà aperçus au sein de l'Experimental Band au début des années soixante. De fait, l'association ne pose aucune limite: les 26 et 27 novembre 1965, au Harper Theater de Chicago, Joseph Jarman interprète une pièce spécialement écrite pour lui par John Cage (*Imperfections In A Given Space*), tandis que d'autres remettent en cause le système tonal en puisant des éléments musicaux dans les travaux de Claude Debussy, Béla Bartók ou Igor Stravinsky, et d'autres encore puisent dans différents genres stylistiques pour développer leurs musiques respectives. « L'A.A.C.M. a été créée pour traiter le spectre entier de la musique créative improvisée, argumente Anthony Braxton. Au départ, nous faisons plus particulièrement la jonction avec le moment post-aylerien, mais après notre première année d'existence, il est devenu clair que nous devons nous consacrer au spectre entier de la musique. »¹

À travers cette structure, le free jazz devient l'espace privilégié de l'exploration et de l'expression ouverte de la négritude. Un peu comme si, pour cette communauté, expérimentation et improvisation représentaient un sanctuaire non contaminé par l'aseptisation blanche, contrairement au swing, qui a toujours été dépourvu de toutes connotations subversives. Plus de cinq décennies après, Archie Shepp œuvre toujours dans ce sens: « Ce que nous faisons n'était que la suite logique de la musique noire américaine. C'était la musique de mes potes, celle de Coltrane et d'Ornette Coleman, celle de notre souffrance, de notre blues. Je n'avais aucune intention politique, le but était simplement de supporter la vie de l'être humain, de favoriser l'égalité. On était dans l'activisme plutôt

1. *Impetus*, n° 6, 1977.

que dans la politique. Pas forcément par choix, mais parce que ça faisait partie de notre vie quotidienne. On se sentait obligé d'accompagner les mouvements sociaux, ce que ne faisaient pas les politiques. Eux, ils disparaissaient des rues une fois les élections passées. Le but était donc de faire de la great black music coopérative, de mettre en avant notre indépendance et notre amitié. Pour résumer, je dirais donc que le terme "free jazz" est un mot plutôt facile et réducteur, un mot inventé par la critique blanche. »

Se positionnant en porte-à-faux des dizaines d'artistes s'étant battus dans les *fifties* pour légitimer le jazz auprès d'un public blanc et bourgeois, ces nouveaux venus, ces enfants d'une Amérique ségrégationniste, remettent en cause ses structures mélodiques, rythmiques et harmoniques, s'éloignent de toute sophistication occidentale pour se rapprocher des racines africaines. « Les sons deviennent plus importants que les notes », dit même Albert Ayler, tout en oubliant de préciser que les free-jazzmen, dans leur grande majorité, sont tous des musiciens d'exception, répétant leurs gammes à longueur de journée; à titre d'exemple, Don Cherry travaille toujours avec un exemplaire du *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* de Nicolas Slonimsky à ses côtés. Dans les années soixante et soixante-dix, les jazzmen américains forment ainsi une communauté de musiciens ultra-crétatifs et indépendants, prônant la liberté formelle, inscrivant leurs pas dans une démarche revendicatrice, sortant leurs disques eux-mêmes ou sur des labels indépendants, revendiquant un intellectualisme très présent dans leur discographie – ainsi Steve Lacy se nourrit des livres de la Beat Generation, Sun Ra multiplie les références à la mythologie égyptienne et l'Art Ensemble Of Chicago compose l'une des plus célèbres bande-originales de la Nouvelle Vague, plus tard, Ornette Coleman développe une correspondance avec Jacques Derrida et The Lounge Lizards travaille étroitement avec le réalisateur Jim Jarmusch. « Les gens peuvent vivre ensemble, mais pour cela ils doivent d'abord réaliser qui est qui et se respecter les uns les autres pour ce qu'ils sont. Il n'est pas question de savoir qui est plus fort

que qui. Il faut respecter les musiciens. Alors nous pourrions être ensemble dans l'art. »¹

Qu'ils l'aient voulu ou non, tous ces musiciens ont réussi à capter l'air du temps – celui que les Afro-Américains respirent autant qu'ils déplorent – et à se servir du jazz pour formuler leur contestation, devenant ainsi « les messagers du black power », comme le mentionne Annette Léna dans son ouvrage *Le Matin des Noirs*, un titre lui-même inspiré d'un morceau d'Archie Shepp. Censée libérer le jazz de ses codes, la new thing apparaît désormais comme le meilleur moyen de libérer le jazz de la domination blanche. À en croire le critique Nat Hentoff, également patron du label Candid (Charles Mingus, Max Roach, Booker Little), « jouer blanc » était une des plus cruelles insultes pouvant être adressée à un jazzmen. « La free music n'est pas une révolution formelle. La mutation du jazz est liée à la mutation de la conscience noire. Cette libération commence par le refus de nos canons, de nos critères, des valeurs de notre civilisation : il ne faut pas chercher plus loin ce pourquoi cette musique ne peut que dérouter, qu'inquiéter les plus fervents gardiens du jazz de nos délices anciens. La free music se trouve être une musique de combat. »²

Bien que sociologiquement ancré dans l'histoire américaine, de son passé ségrégationniste à son système d'intégration, le free jazz est relativement influent durant les *sixties*. Beaucoup d'artistes africains – le trompettiste de l'Art Ensemble Of Chicago, Lester Bowie, est le premier jazzmen à se rendre au Nigeria et à enregistrer avec Fela Kuti –, européens et asiatiques, du moins dans leurs intentions, en ont adopté les codes. Faisant honneur aux principes communautaires, les free jazzmen ont ainsi joué un rôle essentiel au sein de la musique occidentale, profitant de leur passage en France pour faire tourner les musiciens hexagonaux dans leur orchestre. Ainsi, tandis que Don Cherry entame un dialogue musical avec François

1. Lester Bowie, *Jazz Magazine*, n° 220, mars 1974.

2. Louis Comolli, *Jazz Magazine*, n° 129, avril 1966.

Tusques, Alan Silva fonde quant à lui en 1976 l'Institut Art Culture Perception (IACP) à Paris¹ et crée le Celestial Communication Orchestra, où se réunissent jazzmen français (Bernard Vitet, Michel Portal) et américains (Anthony Braxton, Art Ensemble Of Chicago, Archie Shepp). Les deux albums enregistrés sous ce nom, *Seasons* et *Luna Surface*, constituent aujourd'hui encore un exceptionnel témoignage des connexions.

AMÉRIQUE/FRANCE: L'AXE D'UNE ÉTERNELLE MODERNITÉ

En 1965, l'aiguille à peine posée sur le sillon de l'album *Free Jazz* de François Tusques, l'amateur de jazz lambda fait connaissance avec la musique d'Albert Ayler, d'Ornette Coleman et de Charles Mingus. Cet hommage rendu par François Tusques à ces musiciens en avance sur leur époque suscite alors pléthores de vocations. Ainsi celle du quintette de Michel Portal (John Surman, Barre Phillips, Jean-Pierre Drouet et Stu Martin) qui se plaçait très clairement dans l'orbite des free jazzmen américains en 1970 avec *Alors!!!* (1970), mais celles aussi des éclaireurs et exigeants du *Way Head* du Jacques Coursil Unit, (1969), de *Quand le son devient aigu, jeter la girafe à la mer* (1971) de Jacques Thollot, de *Le Massacre du printemps* de Jef Gilson (1971), de *Solaire* de Siegfried Kessler, Gus Nemeth et Stu Martin (1971) ou de *La Guêpe* de Bernard Vitet (1972).

« Avec mes comparses, on faisait partie de la révolution en France. Notre arrivée symbolisait le changement. Tout le monde était au

1. Fondé par Silva et plusieurs jeunes musiciens, l'IACP avait plusieurs spécificités : développer l'enseignement de la musique sous forme d'atelier et non d'un point de vue historiciste, mettre en place de nombreux cours autour de la perception de la musique et, surtout, appartenir aussi bien aux élèves qu'aux professeurs. Actionnaires de l'établissement, ces différentes parties prenaient chaque décision lors d'assemblées générales que David Petit, ancien professeur de l'établissement, décrit comme « houleuses ».