



**HAL**  
open science

## De quelques boussoles qui s'affolent donc avec raison

Pierrepont Alexandre

► **To cite this version:**

Pierrepont Alexandre. De quelques boussoles qui s'affolent donc avec raison. Quand les musiciens de jazz (s')écrivent, Hermann, 2023. ⟨hal-04395716⟩

**HAL Id: hal-04395716**

**<https://hal.science/hal-04395716v1>**

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

### **De quelques boussoles qui s'affolent donc avec raison**

***(ou de quelques traces écrites laissées par quelques musiciens, principalement afro-américains, et pour cause, du champ jazzistique, au cours des dernières décennies)***

*« Le trope qui définit la littérature noire américaine est l'invisibilité – non seulement l'invisibilité produite par le regard social blanc pendant et après l'esclavage, mais aussi les invisibilités, les vides, les silences, les désirs réprimés et les appréhensions produits par un regard trop profond sur le soi noir américain pendant trop longtemps.*

*C'est pour cette raison que notre tradition littéraire a toujours été plus prophétique, fantasmagorique et surréaliste que réaliste ou hyperréaliste<sup>1</sup>. »*

Greg Tate

Depuis les années 1960 et cette *prise de parole* d'une ampleur inédite, pour paraphraser Michel de Certeau (le citer dans ce solo), qui électrisa la société, qui ébouriffa l'ordre social, musiciennes et musiciens du champ jazzistique ont largement fait valoir que le temps était venu de s'intéresser d'un peu plus près à leurs réflexions, plutôt que de pourchasser encore et toujours les papillons de leurs confidences, au gré d'interviews plus ou moins édulcorées, banalement accordées de plus ou moins bonne grâce aux médias surtout spécialisés, dans le cadre d'une réglementaire activité professionnelle et promotionnelle, et dans le fond de quelques (auto)biographies de préférence picaresques. Il n'est que de parcourir « Coltrane on Coltrane »<sup>2</sup>, le recueil (cette notion reviendra) non seulement d'interviews mais de notes de pochette, de billets ou de lettres écrits par John Coltrane *himself*, et méthodiquement alignés dans l'ordre chronologique par Chris DeVito, pour voir, avec une netteté grandissante, *une pensée se former*. Lequel Coltrane déclarait faire précéder l'écriture de certaines de ses œuvres par la rédaction de poèmes, en bonne et due forme, et déformations. En reprenant alors le poète et penseur Octavio Paz (nouvelle incise dans ce solo en cours), j'ajouterais que les improvisateurs et les improvisatrices sont plus précisément des femmes et des hommes de la *liberté sur parole*. C'est aussi ça, ce que ça pourrait vouloir dire, et que ça dit d'ailleurs, « free jazz » : la crue d'une parole comme d'une musique, se voulant libres l'une et l'autre, qui désormais se prennent, qui désormais se profèrent, se répandent et se déversent, qui débordent donc, qui se dispensent des sinuosités du double entendre dans lequel esclaves et descendants d'esclaves camouflaient ce qu'ils avaient vitalement à partager, sans abandonner pour autant la polysémie qui leur est consubstantielle, comme le débordement, pour *envoyer dire*, pour être balancées comme des projectiles – ce qui fera estimer à Jalal des Last Poets que le signifiant "rap", du complice verbal de tout ce tintamarre, serait en définitive l'acronyme de « *Revolutionary Arts Proverbalization* ».

On pourrait s'essayer à passer en revue, à partir de là, toutes les méthodes instrumentales et autres mises au point par les intéressés, mais elles sont dorénavant trop nombreuses pour être énumérées, et généralement truffées de considérations historiques, politiques ou philosophiques qui défont l'analyse trop pressée, trop normée, et déclassent ces méthodes avec grand bonheur. On pourrait plutôt vouloir interpréter les entretiens auxquels les musiciens se sont livrés *entre eux* comme à des joutes, comme à des confessions, et qu'ils publient parfois en bouquet, depuis les *Notes & Tones* assemblés par le batteur Art Taylor, jusqu'à la série en cours des *Conversations* entretenues par le contrebassiste (entre autres) William Parker, en passant par ces « dialogues avec des improvisateurs musicaux contemporains » qu'ont menées et reséquencés les saxophonistes Bertrand Denzler et Jean-Luc Guionnet. Le tout culminant peut-être avec les dix volumes d'*Arcana*, sorte de Bibliothèque de Babel dans laquelle le

---

<sup>1</sup> in *Flyboy 2 – The Greg Yate Reader*, Durham & London, Duke University Press, 2016, pp. 332-333.

<sup>2</sup> *Coltrane on Coltrane – The John Coltrane Interviews*, Chris DeVito (éd.), Chicago, Chicago Review Press, 2010.

saxophoniste et entrepreneur John Zorn a entreposé les essais de ses pairs de toutes les générations, de toutes les orientations stylistiques et de toutes les convictions esthétiques, auxquels était seulement demandé de *développer leurs idées*.<sup>3</sup> Quant à nous, nous intéresserons à quelques écrits de musiciens ne portant pas exactement sur la *décomposition* de leur art de faire, mais qui seraient plutôt comme des *recompositions* de cet art, comme sa poursuite partielle par d'autres moyens, sous d'autres formes, procédant néanmoins de logiques internes peut-être similaires – depuis l'autobiographie fantasmagorique ou cosmologique du contrebassiste et pianiste Charles Mingus, jusqu'aux étranges gloses gnostiques du pianiste Matthew Shipp, en passant par les nouvelles méconnues, à la limite de la science-fiction, que tramait le saxophoniste (entre autres) Yusef Lateef, quand il ne sollicitait pas les membres de son quartette (en l'occurrence Kenny Barron, Bob Cunningham et Albert Heath) pour faire publier un livre de leurs écrits en même temps qu'ils faisaient paraître un disque de leurs musiques. En passant et basculant pourquoi pas aussi dans l'Autre Monde d'Anthony Braxton, soit les trois volumes et 1700 pages de ses *Tri-Axium Writings*, suivis des cinq volumes et 2400 pages de ses *Composition Notes*, dont la recension mériterait à elle seule *expertise*, où le saxophoniste (entre autres) expose sa théorie socio-musicale, son utopie.<sup>4</sup>

### La boussole du langage que l'on se tient

Commençons par constater, et comme on pouvait s'y attendre, qu'il serait difficile de dissocier les musiciennes et les musiciens du champ jazzistique de leurs compagnons et compagnes de route et de jeu du dernier demi-siècle, poètes à plein temps. Car un pli s'est pris alors, car il y a bel et bien eu appel et réponse entre les uns et les autres depuis les années 1960 ou 70, dans des proportions inconnues jusque-là, sauf avec Langston Hughes peut-être. Comment ne pas aussi entendre des *muses-physiciens* (l'expression est de William Parker) chez ces poètes qui ont choisi de se produire sur scène ou sur disque avec leurs *alter ego* ? Chez Amiri Baraka performant *The Black Mass* avec Sun Ra et son Myth Science Arkestra, ou performant *Black Dada Nihilismus* avec le New York Art Quartet (auquel ont récemment répondu les performances d'Anthony Joseph et de son Spasm Band avec leur propre *Black Dada*). Chez Ted Joans performant *Jazz is My Religion* avec le contrebassiste Jimmy Garrison (auquel ont récemment répondu les performances de Nathaniel Mackey avec le contrebassiste Vattel Cherry). Et chez Amus Mor performant *The Bird Song* avec Muhal Richard Abrams, chez K. Curtis Lyle performant *Drunk On God* avec Julius Hemphill, chez Jayne Cortez performant *No Simple Explanations* avec ses Firespitters et Ornette Coleman, chez Paul Haines performant *Curtsy* avec Evan Parker et Robert Wyatt, chez Yusef Komunyakaa performant *Blues Chant Hoodoo Revival* avec John Tchicai, chez Steve Dalachinsky performant *I dreamed I was Van Gogh* avec Mat Maneri, chez Thomas Sayers Ellis performant *Hard Rock, USA* avec James Brandon Lewis et Heroes Are Gang Leaders... Tant d'autres. Certains de ces poètes s'adonnant à la musique ont d'ailleurs inspiré l'écriture de certains de ces musiciens s'adonnant à la poésie, corps et âme, tel Cecil Perceval Taylor recevant sa *Teduction* de Ted Joans en

---

<sup>3</sup> Art Taylor, *Notes and Tones - Musician-to-Musician Interviews*, éd. augmentée, New York, Da Capo, 1993 [I / 1977] ; William Parker, *Conversations - Musician-to-Musician Interviews*, Paris, Rogue Art, 2011 à 2019 [3 volumes] ; Bertrand Denzler & Jean-Luc Guionnet, *The Practice of Musical Improvisation - Dialogues with Contemporary Musical Improvisers*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2021 ; John Zorn (dir.), *Arcana : Musicians on music, vol. 1 à 10*, New York, Granary Books / Hips Road, 2000 à 2021 [10 volumes].

<sup>4</sup> De Charles Mingus : *Moins qu'un chien*, Marseille, Parenthèses / coll. « Epistrophe », 1982 [I/ 1971 : *Beneath the underdog*]. De Matthew Shipp, avec Steve Dalachinsky : *Logos and Language: A Post-Jazz Metaphorical Dialogue*, Paris, Rogue Art, 2008. De Yusef Lateef : *Another Avenue - A Novella*, Amherst, Fana Music / YAL Records, 2008 & *Something Else: Writing of the Yusef Lateef Quartet*, New York, Autophysiopsychic Partnership, 1973. D'Anthony Braxton : *Tri-axium Writings*, [s.l.], Synthesis Music, 1985 [3 volumes] et *Composition Notes*, [s.l.], Synthesis Music, 1988 [5 volumes].

personne et puisant chez Bob Kaufman, pour finalement aboutir à des *performances*, encore, souvent décrites comme « chamaniques » par celles et ceux qui y assistèrent – pour dire surtout que, d’une part, il semblait se passer réellement quelque chose dans la tête et dans le corps du pianiste (re)devenu percussionniste, devenu contorsionniste, devenu danseur, devenu cracheur de feu sacré, jusqu’à la glossolalie, laissant sinon libre cours à une pensée analogique circulant à travers le langage à la même vitesse que ses mains dévalaient et dévalisaient le clavier ; et que, d’autre part, les observateurs en étaient affectés au point de ne plus pouvoir comparer ce à quoi ils étaient confrontés qu’à une cérémonie saturée de silences et de spasmes...<sup>5</sup> Ce faisant, le corps et l’âme de Cecil Taylor confirmaient par l’exemple, par la pratique, l’hypothèse de Simon Frith sur le « *self-in-process* » : « *La musique, comme l'identité, est à la fois performance et histoire, elle décrit le social dans l'individu et l'individu dans le social, l'esprit dans le corps et le corps dans l'esprit ; l'identité, comme la musique, est une question d'éthique et d'esthétique*<sup>6</sup>. » N’est-ce donc pas Ted Joans qui avait conseillé à Cecil Taylor de visiter « The World Surrealist Exhibition », à la galerie Black Swan de Chicago, en mai 1976, en compagnie de deux saxophonistes (entre autres), membres de l’Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) : Shaku Joseph Jarman (qui imagina ensuite une musique intitulée *Marvelous Freedom / Vigilance of Desire*, le titre de cette exposition) et Henry Threadgill (qui imagina ensuite une musique pour le *Cahier d'un retour au pays natal* d’Aimé Césaire, sans parler de ses collaborations avec Derek Walcott). Et Taylor, et Jarman collaborèrent par des textes au numéro 3 d’*Arsenal / Surrealist Subversion*, la revue du groupe surréaliste de Chicago, organisateur de cette exposition, tandis que Threadgill comprit bien alors que, « à un certain niveau, la musique et la poésie sont toutes deux très similaires, c’est-à-dire qu’il s’agit du son<sup>7</sup>. ». D’où cet art déroutant du titrage, ces titres comme des énigmes du Sphinx qu’il aura dévidé tout au long de sa mesmérique carrière, toujours à décaler et à détourner l’attention, à faire miroiter musicalement le verbe (ainsi que Duke Ellington avec ses *Tone Parallels*, ou que Sun Ra avec ses *Tone Poems*, ou que William Parker avec son *Tone World...*). Florilège : *Salute to the Enema Bandit ; Black Hands Bejewelled ; The Jick or Mandrill’s Cosmic Ass ; Great Body of the Riddle or Where Clay Started to Slide ; Keep Right On Playing Thru the Mirror Over the Water ; Don’t Drink that Corner My Life is in the Bush ; Apricots on their Wings ; First Church of This ; Little Pocket Size Demons ; Song Out of my Trees ; Between Orchid Lilies Blind Eyes and Cricket ; Hyla Crucifer... Silence Of ; Jenkins Boys Again, Wish Somebody Die, It’s Hot ; Noisy Flowers ; White Wednesday off the Wall ; Platinum Inside Straight ; Pink Water Pink Airplane...* À son autre manière, que le sophisme n’effrayait nullement, Sun Ra se servit lui aussi du langage pour défier la raison, avec ses poèmes mis en équations ou ses équations mises en poèmes, bernant le sens commun et la logique ordinaire au nom d’une *surlogique* venue d’ailleurs, venue de l’espace interstellaire, et pourtant pratiquée ici et maintenant, parmi la commune libre de son Arkestra.<sup>8</sup>

On pourrait se servir ici de la notion de *pseudomorphose*, avancée par Brent Hayes Edwards<sup>9</sup>, pour se demander dès lors : *qu’est-ce qui passe*, d’un médium à un autre, qu’est-ce qui se continue quand les faiseurs de musique passent à l’acte d’écrire, quand ils se donnent la peine de *pratiquer la poésie* même à l’ombre de la musique ? Quand on passe donc d’un genre

<sup>5</sup> Parmi les traces laissées, en dehors d’innombrables vidéos, au moins un disque qui permet de se concentrer sur l’aspect décidément *sonore* de cette musique et de cette poésie : « Chinampas / Hot Points » (Leo Records / 1987).

<sup>6</sup> « Music and Identity », in *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall & Paul du Gay (éd.), London, Sage Publications, 1996, p. 109.

<sup>7</sup> Notes de pochette du disque « Maison Hantée » de Mike Ladd et Alexandre Pierrepont (Rogue Art / 2008).

<sup>8</sup> Cf. Sun Ra, *The Immeasurable Equation* et *Extensions Out: Immeasurable Equation Vol. II* (Chicago, Corbett vs. Dempsey, 2021 [1 / 1972 chez lhnfinity Inc. / Saturn Research]).

<sup>9</sup> in *Epitaphies – Jazz and the Literary Imagination*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 2017, p. 19.

et d'une identité à l'autre, et à l'autre, et qu'on triangule, de logiques stables en logiques mutables, puis en logiques transpositionnelles, dans les termes d'Anthony Braxton dont la pensée transformative se veut précisément ternaire, sans résolution dialectique, mais articulée autour d'un axe constamment triple (*Tri-Axium*) ?

## La boussole du storytelling et du courant de conscience

Me frappe que, fréquemment, lorsque certaines musiciennes et certains musiciens du champ jazzistique prennent *autrement* la parole, et l'écrivent, beaucoup d'entre eux ou d'entre elles empruntent naturellement ou culturellement à deux grands registres de narration : le registre du *storytelling* et le registre du courant de conscience.

Musiciens et musiciennes écrivent depuis toujours, et pas seulement quand ils composent mais quand ils improvisent. Paraît-il que prendre un solo – ou dégager sa voix d'un ensemble de voix qui se dégagent de soi et autour de soi – c'est raconter une histoire, c'est mener un récit : c'est faire du *storytelling* sans trop faire de littérature. Les improvisateurs bandent alors l'arc narratif de leur solo ou de leur contribution décisive à une improvisation collective, pendant lesquels ils reprennent leurs chroniques, ils tiennent des listes et des généalogies royales ou des bas-fonds, ils concoctent des panégyriques ou ils lancent des satires – et peut-être psalmodient-ils des rêves ou des mythologies à voix basse... Le mythe de la musique, notamment. On sait que Shaku Joseph Jarman introduisit la poésie dans l'Art Ensemble of Chicago, par des récitations, des déclamations, ou par d'occasionnelles notes de pochette, et par des éléments dramaturgiques (dialogues écrits ou pas, saynètes, performances). On sait peut-être moins que, au début des années 1960, lors d'un premier séjour à Paris, Jarman avait fréquenté William Burroughs, Allen Ginsberg et Gregory Corso, avant de recevoir l'influence d'Amiri Baraka et de son « *black urban surrealism* » de retour aux États-Unis, de Henry Dumas à New York et d'Amus Mor à Chicago. Le musicien s'est ensuite fait connaître comme poète, comédien et metteur en scène, utilisant conjointement les ressorts de la musique, de la danse et du théâtre – on vient d'ailleurs de rééditer un recueil de ses poèmes et de ses proses, où il accueille aussi d'autres prises de parole, de Muhal Richard Abrams notamment, publié une première fois à compte d'auteur en 1977 : « *Black Case : Return from Exile* ». <sup>10</sup>. Dans l'une de ses *visions* offerte à Abrams, Jarman se fait mythographe (tel Sun Ra empruntant un corridor énergétique pour se retrouver sur Jupiter, à la découverte des secrets de l'Omnivers), et raconte l'histoire d'un voyageur pénétrant dans une forêt dont l'atmosphère merveilleuse le purifie et l'assagit, où son passé et son futur se rejoignent et lui permettent de ralentir ou d'accélérer à volonté la marche du temps, au point qu'il se sent, qu'il se sait, arrivé à destination... Une clairière devient comme une scène... Un arbre pousse devant lui et se transforme en jumeaux, lesquels se révèlent être des poupées de la fertilité... Le voyageur les récupère, avec leur pouvoirs magiques ou *juju*, avant qu'elles ne vieillissent prématurément pour prendre l'apparence de son grand-père et de sa grand-mère, qui se souviennent de

---

<sup>10</sup> Cf. Joseph Jarman, *Black Case, vol. I & II – Return from Exile*, Brooklyn NY, Blank Forms Editions, 2019 [I / 1974 & 1977]. Un disque au moins témoigne de cet affairément, moins les aspects visuels : « *As If It Were The Seasons* », enregistré en juin et juillet 1968 pour le label Delmark. Et des traces de l'hyperactivité de Joseph Jarman ces années-là sont évoquées : *Imperfections in a Given Space*, avec son premier quartette et face au compositeur John Cage en novembre 1965 ; *Winter Playground*, avec le poète Amus Mor fin 1965 ; *Tribute to the Hard Core*, avec chanteurs et danseurs et son nouveau quartette (Christopher Gaddy, Charles Clark et Thurman Barker) en mai 1966 ; *Bridge Piece*, un happening avec éclairages, vidéos, circassiens, déambulations, déguisements, pour le public aussi, en février 1968 ; la performance avec les danseuses Pamela Hunt et Jeanne Nüchtern de la compagnie de Martha Graham au printemps 1968 ; *The Tibetan Book of the Dead*, avec la compagnie de Kim On Wong et cette fois-ci Roscoe Mitchell, Lester Bowie et Malachi Favors Maghostut, de l'Art Ensemble, en décembre 1968...

l'esclavage et de la recherche d'une terre pour les « *Sun People* »... Le voyageur (le rêveur) traverse alors une crise et passe par tous les âges : à trois ans dans un club de "jazz", parmi les siens, rayonnants ; à vingt ans, apprenant à danser, découvrant la valeur et la saveur des sons et des rythmes... Il se "réveille" dans la forêt, près d'un mystérieux vieillard qui lui soumet plusieurs énigmes, puis se retrouve seul et comprend qu'il s'est engagé sur *la voie des sons*, et qu'il ne fait qu'un avec la musique...<sup>11</sup>

Son comparse Anthony Braxton (avec qui Joseph Jarman déclama certains de ses textes, tel *Including Circles* sur « Together Alone », enregistré en 1971 et paru en 1974 sur le label Delmark), après avoir commencé par clamer ses propres poèmes dadaïstes *parmi* la musique qu'il jouait à Chicago et à Paris au début de sa carrière, a conçu depuis une vingtaine d'années plusieurs "grands spectacles", avec projection d'images, avec acteurs ou marionnettistes, avec costumes, quand il n'intègre pas explicitement ce qu'il appelle lui-même des logiques narratives à sa musique : l'histoire d'une bande de malfrats fuyant la police après un hold-up, l'histoire de la cartographie de l'espace permettant aux improvisateurs toutes sortes de conjonctions, grâce à l'usage de "mots magiques", et ainsi de suite. Il arrive même que ses musiciens/acteurs soient répartis en sous-groupes qui n'ont pas la connaissance du texte des autres sous-groupes, ni le sens général de l'œuvre... Dans son opéra « Shala Fears For The Poor » (tiré de la série d'opéras « Trillium »), les neuf chanteurs impliqués ne campent pas des personnages aux bonnes ou aux mauvaises mœurs, mais des *caractères* qui occupent, selon les scènes ou les actes, différentes positions sur la grille des programmes humains. 1<sup>er</sup> acte : l'action se passe dans les bureaux d'une société décidément anonyme, anonymement scabreuse, en pleine réunion d'un quelconque conseil d'administration. Bel exemple d'hypocrite démocratie. 2<sup>ème</sup> acte : l'action se passe dans un foyer tout ce qu'il y a de plus familial au moment du départ du fils prodigue pour la ville et la vie. Scènes d'ambivalence affective. 3<sup>ème</sup> acte : l'action se passe dans une communauté xénophobe de l'Ouest américain, sur laquelle pèse la menace d'une épidémie. Lâcheté et bassesse à leur zénith. 4<sup>ème</sup> acte : l'action se passe au sein d'un groupe de pression, de surcroît paramilitaire. Des tractations ont lieu autour de la candidature d'un nouveau membre rapidement prêt à commettre toutes les atrocités pour être coopté. Mot de passe à chaque fois : SI VOUS VOYEZ CE QUE JE VEUX DIRE (« *IF YOU SEE WHAT I MEAN* »).

Quant à William Parker (qui a découvert non pas les profondeurs du système solaire mais la réalité parallèle du *Tone World* en 1977, l'année où paraît *Black Case*), son *Sound Journal*, plusieurs fois publié<sup>12</sup>, plusieurs fois remanié, multiplie les motifs en patchwork : vignettes qui empruntent *dans le désordre* (en apparence) à l'autobiographie la plus intime et à la fiction la plus débridée, qui parlent des "affaires", celles de l'industrie musicale ou culturelle, qui parlent d'art, de politique, de philosophie, de mythologie (personnelle ou collective), de spiritualité... Une galerie de personnages, réels ou imaginaires, habite ce journal de bord, et ce sont parfois ses doubles : Little Huey, Anast, Baba Lem, Kokopelli des Navajos et des Hopis, la reine nubienne des chèvres, mi-humaine, mi-animale... Le *Sound Journal* mérite à son tour cette caractérisation : c'est bien d'un *recueil* qu'il s'agit, voire de miscellanées, d'une collecte de souvenirs, à la croisée de l'ingénuité la plus étourdissante et de la lucidité la plus exigeante. C'est un livre de sagesse buissonnière, où William Parker et ses doubles s'interrogent sur la nature de la musique et de l'imagination poétique : sa cohérence ne propose pas d'ordre visible, ne cherche pas à rendre le monde "distinct", mais résulte de l'éparpillement nécessaire des notations. Il s'ouvre d'ailleurs sur une prose poétique, *Music Is*, elle-même un texte *interminable* (d'autres versions existent, circulent, publiées dans d'autres carnets ou dans des magazines plus ou moins confidentiels ou prestigieux). Surtout, *Music Is* répond crânement au

---

<sup>11</sup> Récit rapporté dans le livret du disque de Muhal Richard Abrams : « Family Talk » (Black Saint / 1993).

<sup>12</sup> Dernière version en date, en 2015, sous le titre *Scrapbook: Notes and Blueprints*, est une autopublication, disponible sur le site du label AUM Fidelity ([William Parker – SCRAPBOOK: Notes and Blueprints – AUM Fidelity](#)). Une édition française existe : William Parker, *Sound Journal*, Paris, Jalan Publications, 2004.

poème *What is Music ?*, placé par Duke Ellington au beau milieu de ses mémoires<sup>13</sup>. Lesquelles, comme par un fait du hasard, sont en pièces détachées et articulées, entrecoupées de quelques textes *d'une autre nature* : ces parties, telles les sections d'un grand orchestre, sont reliées entre elles par quelques thèmes sous-jacents, qui reviennent avec une insistance alternée entre le sujet individuel (le soliste) et le sujet collectif (l'ensemble), où Ellington, après avoir mis en scène, littéralement, certains de ses compagnons de jeu, dialogue avec lui-même qui se dédouble, parle de soi et des autres, parle de tout et de rien, laisse parler à travers lui... En d'autres termes, son autobiographie est un assemblage réfléchi de textes échantillonnés, emboîtés, arrangés de façon orchestrale, tableau après tableau, jouant sur tous les tableaux, comme pour une revue de music-hall, comme pour l'une de ces suites multithématiques, en huit actes, qu'affectionnait le pianiste et meneur de troupe, de groupe, de grappe... Et si donc, dans *What is Music ?*, le pianiste, et chef d'orchestre, et *Renaissance Man*, feint de s'interroger sur la nature de la musique, c'est surtout pour nous apprendre que la musique, la majesté de la musique, est tout, pout lui, absolument tout (qu'elle est bienfaisante et qu'elle est discordante, qu'elle est un cèdre, la pluie et la tempête, qu'elle est le mariage et la mort, mais qu'elle n'est jamais dégradante, qu'elle est la plus ancienne entité, etc.), et que lui-même, l'individu Duke Ellington, ne serait rien sans elle. Et si Parker (pour qui la musique n'est pas le propre de l'homme, pour qui le plus grand professeur de musique est un chêne) a l'outrecuidance de répondre à la question d'Ellington par l'affirmative, c'est bien parce que sa réponse n'en finit pas en réalité de prolonger *l'autre déclinaison* en une série de déclarations parfois contradictoires et qui tiennent davantage de la théorie des correspondances ou de William Blake que de la musicologie ou de l'esthétique : la musique est d'un côté « *la chute d'eau qui s'écoule dans le désert, la mère, la descendance, l'onguent, les pieds et les mains du vent* », et d'un autre côté, elle est « *le cri de louange, la mémoire, l'entrée dans le feu, la psalmodie des pères* ». Elle est encore « *un estomac affamé et bientôt rassasié. La musique est justice. La musique est l'eau bleue, les baleines bleues, un repas de maïs bleu.* ». Enfin, « *la musique est silence. Il n'y a pas de musique dans le capitalisme ou dans l'impérialisme.* ».<sup>14</sup>

Ces narrations, où se poursuivent toujours un ou plusieurs dialogues, d'une manière ou d'une autre, épousent donc souvent la logique du conte, où jamais le conteur ne parle seul mais avec d'autres qui connaissent les mêmes histoires, d'une manière ou d'une autre, leurs tournants, leurs surprises, leurs récurrences et leurs interpolations : leurs directions multiples, leurs vitesses changeantes. Comme dans la musique dite créative. Un imaginaire commun et un imaginaire en roue libre s'y associent souvent pour prendre toute licence avec les vérités énoncées, toujours présentes, en regard, en miroir, et pour jouer avec elles, pour prolonger dans le maniement des mots et du langage la liberté que cherche et que trouve et que cherche encore le musicien dans l'improvisation.

## **La boussole sur les flots**

Et puis les musiciens et musiciennes du champ jazzistique prennent autant la parole qu'ils ou qu'elles sont pris par cette parole – surtout quand ils improvisent. Leur *flot de visions*, sur le mode allègre et affranchi du conte, où des voix et des histoires se brassent et s'embrassent, s'emmêlent et se démêlent, s'immiscent les unes dans les autres, est aussi un *flot de paroles*, un *flot verbal*, qui n'est pas sans rapport avec les *flux de sons* entre lesquels ils naviguent par ailleurs, et sur le mode cette fois du courant de conscience. Survolons ainsi l'essai séminal – avec toujours cette alternance entre le lyrique et le théorique qu'on a déjà pu constater dans les écrits de quelques musiciens invoqués – que publia en 1973, à compte d'auteur une fois n'est

<sup>13</sup> *Music is My Mistress*, Paris, Editions Slatkine & Compagnie, 2016 [I / 1973], pp. 233-234.

<sup>14</sup> in *Sound Journal*, op. cit., pp. 13 à 15.

pas coutume, le trompettiste Wadada Leo Smith : « *Notes (8 Pieces) Source A New World Music : Creative Music* ». Dans ce texte, Smith envisage la « *Great Classical Art Music of Afro-America* », soit la « *creative music* » prise comme « *New World Music* », qui lui permet de rêver à un nouvel ordre politique dont elle serait la préfiguration. Le trompettiste s'est en effet très tôt intéressé à différentes musiques africaines, arabes, indiennes et balinaises, dont il attendait qu'elles « *finissent d'éliminer la domination euro-américaine ici-bas* » et qu'elles apportent un nouvel « *équilibre dans le domaine des musiques du monde (entre l'Afrique, l'Asie, l'Europe, l'Euro-Amérique, l'Afro-Amérique)* »<sup>15</sup>, au point d'entamer des études d'ethnomusicologie à l'Université wesleyenne. Smith a le souci de comprendre, par-delà la simple mécanique musicale, les systèmes de représentation du monde et les modes de vie, de sentir et de penser, sans lesquels cette « *New World Music* » n'aurait aucune portée : « *Nous sommes en position de former une communauté mondiale, et c'est de cette communauté que la nouvelle musique s'élèvera. Tous les êtres de la terre (toutes les créatures terrestres), leurs cultures et leurs arts respectifs, y seront représentés équitablement*<sup>16</sup>. ». Pour Wadada Leo Smith, les rapports entre musique et magie sont comparables à ceux entre musique et poésie, tel qu'il le montre et le démontre dans une seule et longue liane de phrase : « *J'ai entendu les sons des criquets, des oiseaux, du tourbillonnement du vent qui s'accroche, des vagues qui moutonnent et de l'eau qui claque contre les récifs, la beauté et l'amour du tonnerre qui prévalent après l'éclair, les âmes en peine dans le monde qui souffre – les moments de lucidité, d'unité et de réalité dans tout cela constituent et complètent ma musique – le son – le rythme par-delà – par-delà – voilà ce que je poursuis dans cet art précieux et glorieux qui est celui de l'homme noir – cette musique qui s'improvise et que je vois, que je sens, qui jaillit partout autour de nous dans ce monde, qui nous est transmise depuis de nombreux autres mondes, et qui se tient intacte dans notre tête, venue de l'univers – telles sont les sources de la vie qui apportent l'amour à travers l'habileté créative de chaque être humain – telles sont les sources qui aiguillonnent, qui portent l'instant présent, la justesse de l'instant présent, la totalité de l'improvisateur, de l'improvisateur créateur – notre musique (celle de l'improvisateur) est si personnelle qu'elle accueille le monde naturel de tout ce qui est, les principes universels de tout ce qui est, tels que créés à travers les puissances cosmiques de tout ce qui est, et cette singularité à laquelle l'être humain contribue provient elle aussi de la source de l'esprit universel de tout ce qui est, elle est interprétée par l'être humain et donc les créations de l'être humain ne peuvent être universelles – seules les créations cosmiques sont universelles, les montagnes, les vallées, les rivières et les planètes – et moi, un homme noir, un improvisateur créateur, je cherche dans mes improvisations et en tant qu'improvisateur à rendre hommage à la noirceur et à la négritude d'un peuple, et ces créations elles-mêmes sont pour tous, et les lois naturelles à l'œuvre derrière ces créations sont aussi relatives que leur perception ou leur interprétation par des êtres d'autres cultures qui doivent ainsi en tirer ce qui est d'un ordre universel pour eux-mêmes, pour chaque individu en particulier, mais au niveau et dans l'expression taillés dans le tissu de l'improvisation, je soutiens que seuls les principes qui sous-tendent ces créations sont universels à mon peuple – j'ai parlé plus tôt des criquets et du rythme du têtard qui surnage dans l'étang, ou du rythme des vagues et du vent, ou dans la vie d'un individu de la complétude du rythme-son, de tout ce qui est créé cosmiquement et interprété culturellement par les êtres sur Terre – telles sont les choses qui mettent en mouvement mes pensées, révèle un héritage, mon héritage, lequel, depuis l'Amérique du Nord jusqu'aux anciennes terres d'Afrique et à l'Afrique moderne d'aujourd'hui même – telle est la lignée de ma musique – telle est une partie de la musique créative des improvisateurs – je cherche humblement à créer et à documenter ma musique dans la lignée de cet héritage par tous les*

---

<sup>15</sup> in *Notes (8 Pieces) Source A New World Music : Creative Music*, Chicago, Corbett vs. Dempsey & The Renaissance Society at the University of Chicago, 2015 [I / 1973], s.p.

<sup>16</sup> (MI) *American Music*, in *The Black Perspective in Music*, 2, n°2, automne 1974, p. 116.

*efforts conscients et toutes les actions conscientes dont je ressens l'urgence plus qu'aucune autre force, une parenté, une réalité, et de le réaliser, cet héritage – car c'est à travers cet héritage que je trouve, pour moi, en tant qu'individu, l'énergie la plus vitale et la plus créative*<sup>17</sup>. ».

Le courant de conscience dans lequel ce passage trouve authentiquement sa source, et qu'ont identifié celles et ceux qui peuplent le champ jazzistique, dans leurs pratiques de la musique ou de la poésie, est lui-même branché sur le réseau de distribution et de redistribution des associations d'idées. Ekkehard Jost fut l'un des premiers à en cerner la manifestation chez Ornette Coleman, lequel « *invente, tout au long de son jeu, des motifs indépendants du thème, et continue à les développer. De cette manière se crée [...] une cohésion interne comparable au courant de conscience chez Joyce ou à l'"écriture automatique" des surréalistes : une idée naît de la précédente, est reformulée, et conduit à une autre nouvelle idée*<sup>18</sup>. » Le saxophoniste Marion Brown (lui-même auteur de poèmes et de textes hybrides, entre lyrisme et théorie), a décrit comment se déroulait une *playing session* avec Ornette Coleman : « *Nous parlions beaucoup de ce que nous allons faire, et au lieu de répéter, nous nous retrouvions à dialoguer pendant huit heures sur toutes sortes de choses. Ornette Coleman parle comme il joue – en circonvolutions. Il peut dire des choses qui ne prennent sens que lorsqu'il les entreprend. Au moment où il arrive à la fin, vous ne savez plus quel est le sujet. Nous faisons tous ça. C'est caractéristique de la manière de parler des Noirs, qui racontent des histoires qui entrent et qui sortent les unes des autres, comme le contrepoint chez Bach*<sup>19</sup>. ».

Tant de musiciens et de musiciennes du champ jazzistique ont vanté les vertus de cette *dissipation*, qui serait en réalité une meilleure manière de *prêter attention*, au flux de tout qui se transforme en permanence dans un système de *devenir*, d'après Anthony Braxton, et jamais dans un système d'*arrivée*.

- Henry Threadgill (pour lequel, comme pour Ornette Coleman, c'est semble-t-il bien une manière caractéristique de parler et de penser : « *you can't really talk about one thing without talking about everything. Then you know you're talking a real truth.*<sup>20</sup> ») : « *La créativité est un rapport au monde qui dépasse les modes de penser et de sentir habituels. La logique ordinaire ou le sens commun nous aident peut-être à parer au plus pressé dans la vie courante, mais ce n'est pas ce que j'appelle penser, penser à un niveau qui engage l'être. Raisonner logiquement – ou mécaniquement – c'est réemprunter des associations d'idées éprouvées pour passer d'une chose à une autre, d'une cause à un effet, d'une origine à une finalité. C'est suivre un règlement. La pensée créative, c'est au contraire ne pas systématiquement suivre de tels raisonnements, les déconstruire et les reconstruire, approcher les choses différemment et créer de nouvelles associations. C'est changer les règles du jeu. [...] Si vous prenez cette fourchette ou ce verre et que vous n'y voyez qu'une fourchette ou qu'un verre, alors autant dire que vous tenez deux cadavres dans vos mains. Ces choses-là, telles que vous les voyez, sont mortes. La créativité ou la vie créative consiste à multiplier les directions autour de chaque objet, autour de chaque être et autour de chaque situation, et à éviter les schémas de penser répétitifs*<sup>21</sup>. »
- Anthony Davis : « *Si je fais ce pari et si je laisse la musique se faire, si je laisse filer mes idées, alors il y a neuf chances sur dix pour que, une chose en entraînant une autre, une idée en modifiant une autre, tout s'enchaîne. [...] Mais faire ce saut dans l'inconnu, admettre que la musique vient parfois à vous sans avoir été préméditée, admettre que l'on puisse se fier à quelque chose qui dépasse la raison raisonnante, quelque chose qui est au-delà de*

<sup>17</sup> in *Notes (8 Pieces) Source A New World Music : Creative Music*, op. cit., s.p.

<sup>18</sup> in *Free Jazz – une étude critique et stylistique du jazz des années 60*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2002 [I / 1975 : *Free Jazz. Stilkkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*], p. 60.

<sup>19</sup> Cité par Greg Tate in *Flyboy 2 – The Greg Yate Reader*, op. cit., p. 72. "Faux Paradoxe, comme le relève Pierre Fargeton, qui lui fait en même temps attribuer les caractéristiques qu'il décrit comme appartenant aux "Noirs", tout en les comparant quelques mots plus loin à Bach. Revendication de spécificité et désir de filiation".

<sup>20</sup> Cité par Howard Mandel in *Future Jazz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 66.

<sup>21</sup> Entretien réalisé à Lisbonne en août 2001.

*vos capacités techniques apparentes et du contrôle qu'exerce la raison, voilà le vrai facteur discriminant. Et voilà pourquoi je pense que tout compositeur devrait également être un improvisateur. L'improvisation est ce qui donne au musicien le courage de faire ce saut, ce qui ne veut pas nécessairement dire que son exploration se passera bien, ni qu'il en reviendra avec de fabuleux trésors. Mais l'improvisation vous suggère de faire des choses que vous n'aviez jamais tentées auparavant, elle fait apparaître des formes irrégulières, que l'on ne comprend pas tout de suite, et elle exerce vos réflexes et votre entendement. Elle donne ce sens organique que tout est dans tout, que n'importe quelle idée peut procéder de n'importe quelle autre<sup>22</sup>. »*

- Wayne Shorter : « *Je saute dans tous les sens. Je suis le genre de personne qui saute dans tous les sens quand elle parle, car tout est lié. Le mot "jazz" pour moi signifie "aucune catégorie"<sup>23</sup>. »*

Faisons ici une dernière incise, une autre coulée de sève, au sujet d'une autre exposition. Robin D.G. Kelley commence à être connu en sa qualité de biographe émérite de Thelonious Sphere Monk. On sait moins en revanche que, en marge de sa carrière universitaire dans les sciences politiques principalement, Kelley a été le coéditeur, avec Franklin Rosemont (l'un des organisateurs de « The World Surrealist Exhibition » en 1976), de « Black, Brown & Beige: Surrealist writings from Africa and the Diaspora », une anthologie rassemblant aussi bien des textes d'écrivains et de poètes dont c'était, dont c'est, "le métier", que de Monk, Sun Ra, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Joseph Jarman ou Anthony Braxton... Kelley y rapporte notamment que Richard Wright, en arrivant à New York en 1937, bien avant d'adopter les positions existentialistes de l'après-guerre, se rendit à l'exposition « Fantastic Art, Dada and Surrealism ». Laquelle le marqua suffisamment pour que, dans son essai inachevé « Memories of My Grandmother » (1940-41), il s'interroge sur ce que *le surréalisme comme moyen de connaissance* aurait à lui apprendre de sa propre expérience, de son unique personnalité multiple et de ses multiples appartenances, de son « *self-in-process* ». Selon Robin D.G. Kelley : « *Avant tout, il reconnut le surréalisme comme ce processus créatif qui pourrait l'aider à clarifier un double mystère : le mystère de l'utilisation inhabituelle du langage par sa grand-mère, et le mystère de la composition des chansons des chanteurs de blues. Wright avait été frappé par le discours folklorique de sa grand-mère, saturé de religion, rempli de phrases décousues et d'images fragmentées, et par les paroles en roue libre des chanteurs de blues, avec leur absence de séquence narrative et leur juxtaposition d'éléments discordants. Comparant ces deux formes d'expression au collage surréaliste, il explora ensuite les affinités entre le surréalisme et le jazz, plus particulièrement entre l'automatisme surréaliste (dans l'écriture et le dessin) et l'improvisation jazz<sup>24</sup>. »* Ceci expliquerait pourquoi Amiri Baraka put parler d'un « *Afro-Surreal Expressionist* » pour qualifier le poète aussi bien que le musicien, et Will Alexander d'une « *Afro-Surrealist Hive* » pour qualifier les groupes de poètes ou de musiciens. Ou pourquoi Fred Moten a récemment envisagé le « *surréalisme métapolitique du radicalisme noir* », qui passe son temps à défaire des associations de sons et de sens – d'idées – qui se seraient figées dans un unique sens littéral (éventuellement celui du discours ininterrompu de l'ordre sur lui-même), pour en reprendre ensuite tout ou partie et les rebrancher sur d'autres ordres, socio-musicaux déjà. D'autres courants de conscience pour d'autres synthèses imaginaires, libérant l'imaginaire. Ainsi, et avec Stuart Hall, il serait possible de voir ou d'entendre dans l'activité d'improvisation qui procède de l'activité poétique, et

---

<sup>22</sup> Entretien réalisé à Lisbonne en août 2001.

<sup>23</sup> Cité par Greg Tate in *Flyboy 2 – The Greg Yate Reader*, op. cit., p. 19.

<sup>24</sup> Robin D.G. Kelley & Franklin Rosemont, *Black, Brown & Beige: Surrealist writings from Africa and the Diaspora*, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 195.

récioproquement, un « *travail actif de construction de nouvelles significations et de nouvelles « définitions de la situation »*<sup>25</sup> ».

**Alexandre Pierrepont**

---

<sup>25</sup> in *Identités et Cultures – Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 [édition établie par Maxime Cervulle], p. 136. "Travail, autour de ce « nouvel état d'intelligence » emprunté au cinéaste Jean Epstein, entamé par le belge Robert Goffin dès 1932 dans *Aux frontières du jazz*."

Marion Brown: “We did a lot of talking about what we were going to do, and instead of rehearsing we’d wind up having an eight-hour dialogue about all kinds of stuff. Ornette Coleman talks like he plays – convoluted. He can say things that only makes sense when he starts it. By the time he gets to the end of it, you don’t know what the subject is. We all do that. It’s characteristic of Black talk, telling stories that go in and out of each other like Bach’s counterpoint.”

Robin D.G. Kelley: « First and foremost, he recognized surrealism as a creative process which helped him clarify a double mystery: the mystery of his grandmother's unusual use of language, and the mystery of blues singers' song-composition. Wright was struck by his stern grandmother's religion-saturated folk speech, full of disconnected sentences and fragmented images, and the blues singers' freewheeling lyrics, with their lack of narrative sequence and juxtaposition of discordant elements. Likening both to surrealist collage, he went on to explore the affinities between surrealism and jazz, more particularly, between surrealist automatism (in writing and drawing) and jazz improvisation. ».

Wayne Shorter: “I’m jumping around. I’m the kind of person who jumps around when he talks because everything is connected. The word “jazz” to me means “No category”.”

Greg Tate: “The defining trope of Black American literature is invisibility – not just the invisibility produced by the white social gaze during and after slavery but the invisibilities, voids, silences, repressed desires, and apprehensions produced by gazing too deeply within the Black American Self for too damn long. It is for this reason that our literary tradition has always been more prophetic, phantasmagorical, and surrealist than social realist or superrealist.”

Simon Frith: « Music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics. » (in *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 1996).

Anthony Braxton: « The model that I'm working with, is a system of *becoming*, not a system of arrival. »

« All of that, in my system, starts with the symbol of the circle, mutable logics. Rectangles, stable logics. Triangle, transpositional logics. I've tried to build it like that in sets of three, which is why I call it Tri-Axium. » (in <https://thequietus.com/articles/30084-anthony-braxton-interview>, Stewart Smith, 15 juin 2021))